

Werner Busch

## Goya und die Tradition des »capriccio«

Das Problem ist leicht zu benennen; daß es keine einfache, glatte Lösung dieses Problems geben kann, ist zu zeigen. Über Goya ist in den letzten Jahren viel geforscht worden, nicht selten galt das Hauptaugenmerk dabei seinem graphischen Zyklus *Los Caprichos*. Vergegenwärtigt man sich die Forschungsergebnisse, so läßt sich festhalten: Entgegen traditioneller Lehrmeinung entstehen Goyas Bildentwürfe nicht, indem er frei schöpferisch seinen Visionen oder Obsessionen folgt, sondern in ganz erstaunlichem Maße in Auseinandersetzung mit tradierter Kunst und deren Bildersprache. Er nutzt Volkskunstvorlagen, realistische Traditionen oder Hochkunstvorbilder, kennt das emblematische und literarische Themenrepertoire, reagiert unter Verwendung geläufiger Verständigungsbilder auf tagespolitische Ereignisse. Macht man sich zudem klar, daß zu seinen »Caprichos« drei zeitgenössische Kommentare von Goya selbst oder aus seinem unmittelbaren Umkreis existieren, die Blatt für Blatt ausdeuten, so sollte man meinen, die Interpretation seiner Graphiken dürfte keine Schwierigkeiten bereiten – zumal auch das politische und kulturgeschichtliche Umfeld inzwischen relativ gut aufgearbeitet ist.

Und doch ist es nicht so, seine Blätter scheinen sich einer eindeutigen Ausdeutung zu entziehen. Um dieses Phänomen zu erklären, reicht es nicht aus, einen geläufigen Topos zu bemühen, der konstatiert, das Kunstwerk orakle seiner Natur nach vieldeutig. Doch auch ein anderes Erklärungsmodell greift nicht. Seine Serie ist »Caprichos« betitelt, die Blätter sind also, dem Wortsinn nach, Launen, spielerische Einfälle. Demgegenüber haben die überlieferten, aber offenbar nicht veröffentlichten Kommentare eine mehr oder weniger deutliche politische, sozialkritische oder moralische Tendenz. Es besteht also, so scheint es, eine Diskrepanz zwischen Serientitel und Dargestelltem. Deshalb wird argumentiert, Goya habe den unverbindlichen Titel aus politischer Vorsicht gewählt, um sich vor dem Zugriff der allmächtigen Inquisition zu schützen. Nur in verklausulierter Form, nur im Bilde von hinlänglicher Allgemeinheit, im Gewande bloßer Anspielung habe er seine Meinung sagen können. Ganz falsch ist diese Beobachtung sicher nicht, allerdings war das Gewand für seine Zeitgenossen offenbar durchsichtig genug. Nach kurzer Zeit stellte Goya den Vertrieb der Serie ein oder mußte ihn einstellen, die Druckplatten übergab er dem Königshaus. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts blieben sie unter Verschuß. Doch auch das Heben des Schleiers enthüllt nicht die eigentliche Natur des Dargestellten, seltsamerweise bleibt die Uneindeutigkeit. Der Grund dafür scheint an anderer Stelle zu suchen zu sein.

Offenbar, so sei vorab behauptet, kommen angesichts von Goyas »Caprichos« Wahrnehmungserfahrung und tradierte Konnotation der dargestellten Gegenstände nicht – oder besser: nicht mehr – zur Deckung. Anders ausgedrückt: Zeichen und Bezeichnetes sind nicht mehr bruchlos eins. Weitere Behauptung: Goya in seiner historischen Situation realisiert dies und nutzt den Freiraum, den die Gattung »Capriccio« bietet, um die Erfahrung dieser Diskrepanz bildlich anschaulich werden zu lassen. Goya erfährt, so sei als drittes vorab vermutet, diese Diskrepanz als eine Differenz von Innen und Außen, von subjektiver Erfahrung und scheinbar objektivem Realitätsverständnis.

Im Detail sollen Goyas Blätter erst am Schluß untersucht werden, in einiger Ausführlichkeit sei vorher die Geschichte der Gattung und des Begriffs »capriccio« vorgeführt. Erst in Kenntnis des radikalen Wandels von Gattung und Begriff im 18. Jahrhundert dürfte verständlich werden, warum die Gattung in Goyas »Caprichos« am Ende des Jahrhunderts ihren Höhepunkt und zugleich ganz notwendig ihr Ende erfährt. Zuerst sei, von einem unscheinbaren Beleg ausgehend, die Geschichte der Gattung von Goyas Zeiten an in schnellen Schritten rückwärts verfolgt, damit dann dem Verlauf im 18. Jahrhundert größere Aufmerksamkeit gewidmet werden kann.

Das Titelblatt zur zweiten Auflage von Francis Grose's Traktat *Rules for Drawing Caricatures*, London 1791 (Abb. 1), zeigt die grob radierte Rückenfigur eines dicken, unteretzten Mannes. Auf seinem Rücken, unter Schraffuren, kann man lesen: »Capricci fatti per«, unten wird erklärt, daß dies hier Captain Grose's Visitenkarte sei und er sich auf seinen Kajütenstock stütze. Das Ganze ist einigermaßen verwirrend. Um welche Art von »Capricci« handelt es sich, was haben sie mit einem Karikaturentraktat zu tun, dessen bloße Existenz schon verblüffend genug ist? Warum ist die Aufschrift auf dem Rücken von Captain Grose, um den es sich bei dem Dargestellten, so wenig man sein Gesicht sieht, ja wohl zweifellos handelt, angebracht und warum ist sie in italienischer Sprache gehalten?

Eben diese hier fremde Aufschrift legt nahe, daß sie einem bestimmten Typus folgt. Das ist in der Tat so. Grose hat offenbar Franz de Paula Ferg's Serie (Abb. 2) mit eben diesem Titel gekannt, sie ist 1726 in London erschienen und gehört einem zu diesem Zeitpunkt längst geläufigen Typus graphischer Serien mit dem Titel *Capricci* an.<sup>1</sup> Auf acht kleinformatigen Blättern zeigt Ferg friedliche bäuerliche Szenen in südlicher Landschaft. Seine Bauern rasten, füllen Krüge am Brunnen, begegnen sich am Wege; mit dem lockeren Strich seiner Radiernadel versucht Ferg sonnige mittägliche Atmosphäre einzufangen, sonst nichts. Ferg hat zwei direkte Vorbilder. Was die Technik angeht, so folgt er eindeutig dem Augsburger Kupferstich um 1700 und hier besonders Georg Philipp Rugendas, von dem eine *Capricci*-Serie von 1698 existiert (Abb. 3), zudem von 1699 eine weitere Serie mit dem Titel *diversi pensieri*, »verschiedene Gedanken (oder Einfälle)«. Beide Serien zeigen Pferde und Reiter in Campagna-Ruinenlandschaften, es sind Frühwerke Rugendas mit deutlich italienischem Einfluß – Rugendas hatte seine Ausbildung in Venedig begonnen und dann für mehr als zwei Jahre in Rom vervollständigt.

Man stößt hier auf einen künstlerischen Bereich, der in der Kunstgeschichte nach wie vor stark unterschätzt wird. Die Augsburger Kupferstichproduktion der zweiten Hälfte des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts ist nicht nur die umfangreichste in ganz Europa gewesen, sie war



Abb. 1 Francis Grose, *Rules for Drawing Caricatures*, Titel, 1791



Abb. 2 Franz de Paula Ferg, *Capricci*, Titel, 1726

auch von nicht zu überschätzendem Einfluß auf die Bildkonzeptionen insbesondere der katholischen Länder noch durch das ganze 18. Jahrhundert hindurch. Inzwischen weiß man, daß selbst Deckenprogramme spanischer Kirchen Augsburger Kupferstichvorlagen gefolgt sind. Nur beiläufig sei die Frage gestellt, ob nicht etwa die Serie des Augsburgers Hans Ulrich Francks zum Dreißigjährigen Krieg von 1656 (Abb. 4) wichtiger für Goyas *Desastres de la guerra* (Abb. 5) gewesen sein könnte als die immer wieder als Vorbild zitierten *Misère de la guerre* von Callot.

Zu Callot und seinem Kreis gibt es allerdings auch von Augsburg aus ganz direkte Beziehungen. Davon ist gleich zu sprechen. Vorher jedoch gilt es festzuhalten, daß ein Großteil aller existierenden Serien mit dem Titel »Capricci« aus Augsburg stammt. Stammvater der Augsburger ist hier Johann Heinrich Schönfeld, der sich nach achtzehnjährigem Italienaufenthalt 1651 in Augsburg niederließ. Sowohl Franck als auch noch Rugendas stehen unter seinem direkten Einfluß. Von Schönfeld existiert eine eigenhändige Capricci-Serie von 1656, eine weitere nach seinen Entwürfen stach Georg Andreas Wolfgang 1661. Beide Serien sind ohne italienische Vorbilder nicht denkbar. Die erste, mit dem genauen Titel *Varie teste de Capricci* (Abb. 6), umfaßt vierzehn Blatt reine Kopfstudien, ein Blatt ist eine seitenverkehrte Kopie nach Stefano della Bella. Von diesem, dem wichtigsten und eigenständigsten Callot-Schüler und -Nachfolger existieren mehrere radierte Serien, in denen bloße Kopfstudien eine große Rolle spielen, so ein *Livre pour apprendre à dessiner* von 1649 oder eine Serie *Diverses Têtes et figures* von um 1650.

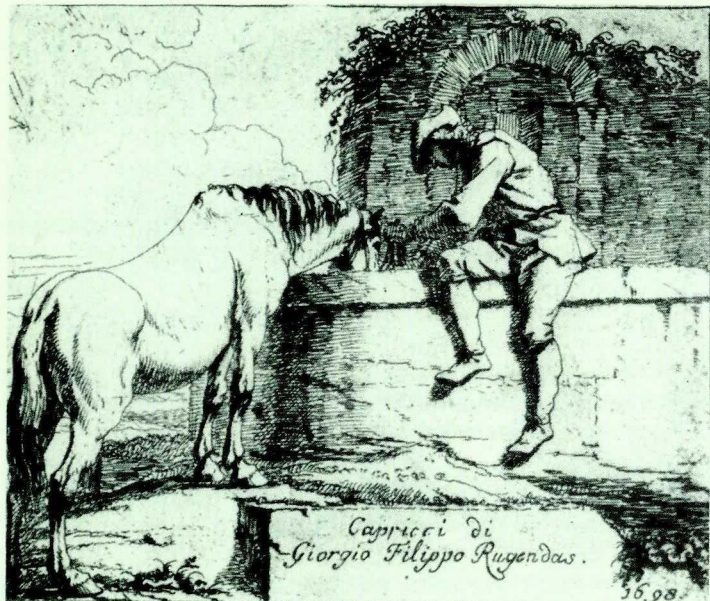


Abb. 3 Georg Philipp Rugendas, *Capricci*, Titel, 1698

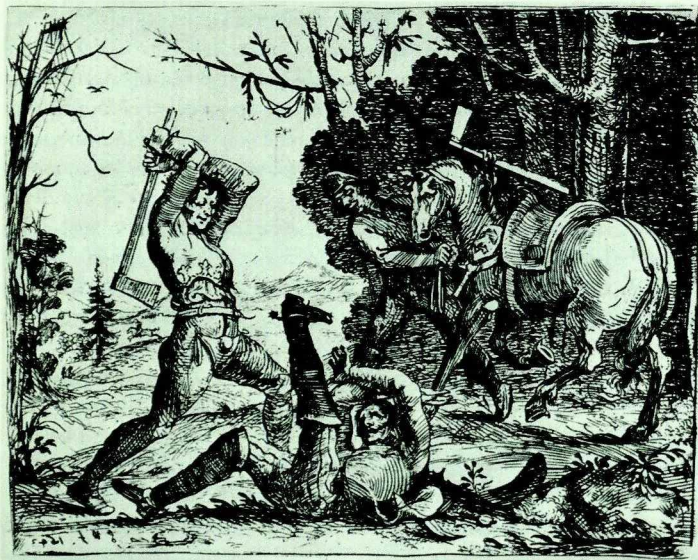


Abb. 4 Hans Ulrich Franck, Blatt aus der Serie zum Dreißigjährigen Krieg, 1656

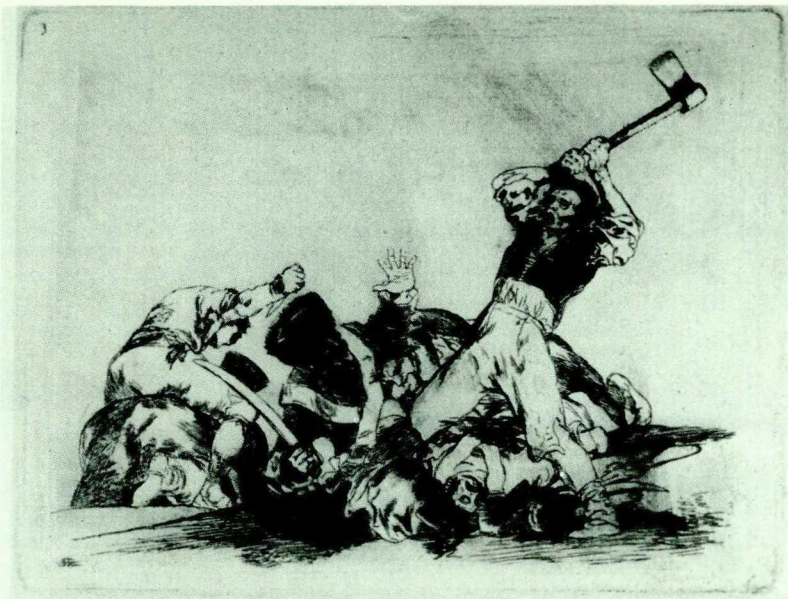


Abb. 5 Francisco Goya, *Desastres de la Guerra* 3, 1810–20

Die zweite von Schönfeld entworfene Serie besteht aus sechs Blättern mit Hirten-, Jagd-, und Soldatenszenen, eine Zusammenstellung wie sie im Callot-Kreis durchaus üblich war. Doch nicht nur über Schönfeld, der Stefano della Bella in Rom sicherlich begegnet ist, führen direkte Wege von Augsburg zum Callot-Kreis.

Die dritte in der Geschichte überhaupt bekannte Capriccio-Serie stammt von Johann Wilhelm Baur. Dieser arbeitete in Italien offenbar längere Zeit direkt mit dem jüngeren Schönfeld zusammen, bei dem sich die Nachwirkungen dieser Zusammenarbeit auf Schritt und Tritt finden lassen. Baur's fünfzehn radierte *Capricci di varie Battaglie* (Abb. 7) von 1635 entstanden im unmittelbaren Callot-Kreis, direkte Rückbezüge auf Callot sind deutlich, Baur's Werk ist vermutlich in Rom erschienen. Unter dem Eindruck des Dreißigjährigen Krieges hat sich Baur, wie auch Callot und Stefano della Bella es taten, Zeit seines Lebens mit dem Schlachtenthema beschäftigt. Der größte Teil seiner in die Hunderte gehenden Entwürfe ist in Augsburg bei Melchior Küsel gestochen worden. Die Titelformulierung »Capricci fatti per«, die uns zu Beginn interessiert hatte, stammt ursprünglich ebenfalls ganz direkt aus dem Callot-Kreis. Stefano della Bella nennt eine seiner vier Capricci-Serien *Diversi Capricci fatti per S. Bella* (Abb. 8), sie ist um 1648 bei Mariette in Paris erschienen. Stefanos Serien bestehen aus einer Baur thematisch nahestehenden Schlachtenserie, einer Ornamentserie und zwei Folgen mit verschiedenen, zumeist genrehaften Themenbereichen, sie folgen eng Jacques Callot.

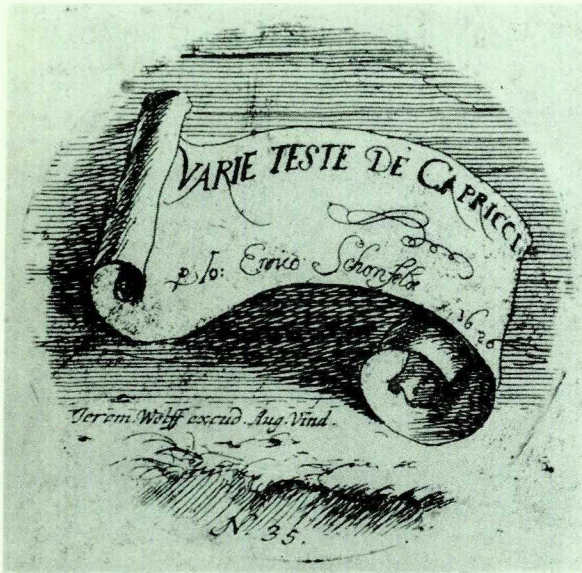


Abb. 6 Johann Heinrich Schönfeld, *Varie Teste de Capricci*, 1656

Dieser nun ist der eigentliche Begründer der Gattung. Seine *Capricci di varie figure* erschienen zuerst 1617 in Florenz. Die verschiedensten Themen finden sich bei ihm zusammen, Festdarstellungen, Bauern- und Schlachtenszenen, Figuren aus der Comedia dell'arte; Einzel- und Massenszenen wechseln miteinander ab, identifizierbare Örtlichkeiten mit Phantasielandschaften. Das Format der siebenundvierzig Blätter ist winzig, im Schnitt etwa  $5,5 \times 8$  cm. Auf kleinstem

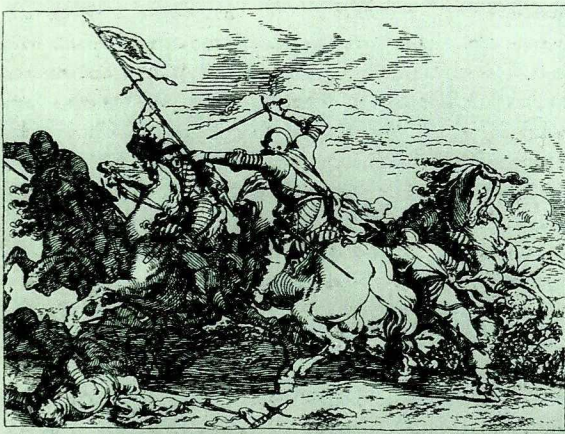


Abb. 7 Johann Wilhelm Baur, *Capricci di varie Battaglie*, 1635



Abb. 8  
Stefano della Bella,  
*Diversi Capricci*,  
um 1648

Raum entfaltet sich ein ganzer Kosmos von genau Beobachtetem. Nahsicht und extreme Fernsicht stoßen abrupt aufeinander (Abb. 9), souverän beherrscht durch unterschiedliche Strichstärke, bzw. Tonmodulation. Zahlreiche demonstrierende Blätter stellen identische Figuren in reiner Umrisszeichnung und solche mit Farb- und Volumennuancen angebender vollständiger Binnenzeichnung nebeneinander (Abb. 10). Das Ganze scheint ein Repertoire an thematischen und technischen Möglichkeiten vorzustellen. Damit erhebt sich die Frage: welchen Anlaß und welche Funktion haben Capricci-Serien? Um es noch einmal zu betonen: die bisher vorgestellten Serien stammen samt und sonders aus dem Callot-Kreis und der davon direkt beeinflussten Augsburger Stecherschule, sie umfassen einen Zeitraum von gut hundert Jahren und machen den weitaus größten Teil aller existierenden Serien mit dem Titel »Capricci« aus. Auf den ersten Blick scheint es sich um relativ belanglose, zumeist Genreszenen darstellende graphische Kabinetstückchen zu handeln, sie sind fast ausnahmslos radiert.

Schaut man genauer hin, so läßt sich immerhin über ihre Funktion noch etwas mehr sagen. Schon Callot hatte die Publikation seiner Serie gezielt eingesetzt. Im Jahre der Publikation 1617 hatte er ein neues Radierverfahren entwickelt. Er verwendete einen harten Firnis (vernix dur) und die sogenannte, von dem Stecher Abraham Bosse erfundene »échoppe«, eine flach angeschliffene Nadel, die durch Drehen beim Zeichnen eine feine an- und abschwellende Linie im Radiertgrund hinterläßt, die damit zuvor allein der Federzeichnung und vor allem dem Kupferstich vorbehaltenen Qualitäten aufweist. Zudem unterzog Callot seine Platten verschiedenen Ätzworgängen. Sein Markenzeichen wurde die »taille simple«, die einfache, durchlaufende, aber dabei an- und abschwellende Linie. Dadurch, daß er seine Linien nebeneinanderlegte, sie sich also zu-

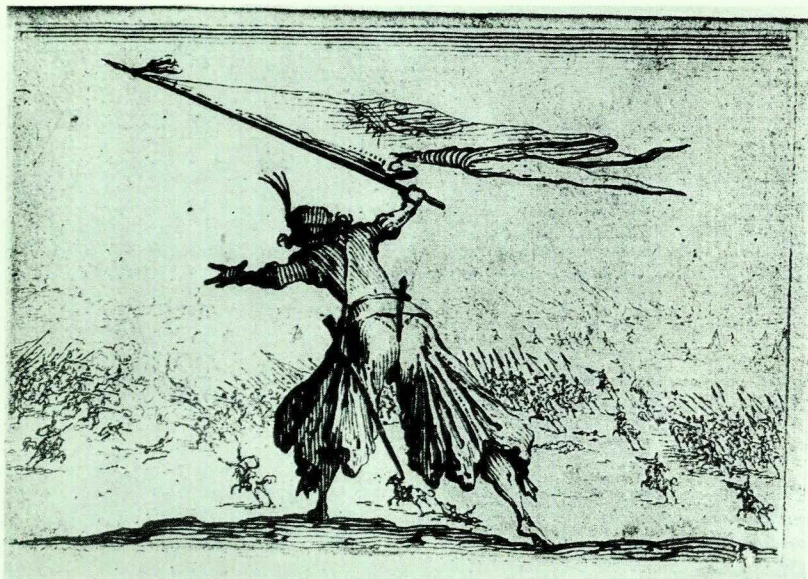


Abb. 9 Jacques Callot, Capricci, Fahnenschwenker, 1617



Abb. 10 Jacques Callot, Capricci, Vollfigur und Umrißzeichnung, 1617



meist nicht kreuzen ließ, sie zudem bei seinen Figuren fast durchgehend in einer Richtung von oben nach unten führte, entstand ein verblüffend einfacher, in seiner Wirkung jedoch ungemein vielfältiger Linienorganismus. An- und Abschwellen der Linie und variiertes Linienabstand reichen aus, um jede Ton- und Formwirkung zu erzielen. Die »Capricci«, dem Bruder des Großherzogs von Medici gewidmet, waren Callots Beleg für die universalen Möglichkeiten der neuen Technik. 1621, nach Nancy zurückgekehrt, wiederholte Callot als erstes seine Capricci, um sich und seine nun erreichten Fähigkeiten am lothringischen Hof vorzustellen.

Überprüft man die Capricci-Serie der Callot folgenden Künstler, so stellt man fest, daß sie nicht selten zu Beginn der Karriere eines Künstlers entstanden sind, er mit ihnen also seine künstlerischen Möglichkeiten vorführen wollte. Sie haben einen gewissen Musterbuchcharakter, sind die Visitenkarte des Künstlers. Wichtiger als die Themen der Blätter selbst sind vor allem Themenvariationen und deren künstlerisch-technische Bewältigung. Das ist – recht betrachtet – ein interessantes Faktum. Wir haben hier nämlich eine der relativ seltenen Nischen aus der Zeit vor dem fortgeschrittenen 18. Jahrhundert, in der die Kunst nicht Magd des zu transportierenden Inhaltes ist, sondern weitgehend Selbstzweck wird. Dies wird auch theoretisch gerechtfertigt.

Im folgenden ist also der Stellenwert des Begriffes »capriccio« im kunsttheoretischen Gefüge und in seinem Verhältnis zur Gattung »Capriccio« zu klären. Vorab sei, nicht nur der Vollständigkeit halber, noch auf einen bisher nur beiläufig erwähnten Bereich, den sich das »Capriccio« als Gattung angeeignet hat, verwiesen. Auch von hier wird sich das Rekurrieren auf Kunsttheorie als notwendig erweisen. Es gibt seit Callots Zeiten Capricci-Serien, die reine Ornament-



Abb. 11 Stefano della Bella, *Raccolta di vari capricci*, Titel, 1646



Abb. 12 François Cu villies, *Morceaux de Caprice*, Titel, 1730/40

stichsammlungen sind. Offenbar unabhängig von Callot gab Giovanni Battista Montano 1625 in Rom eine Serie mit dem Titel *Diversi Ornamenti capricciosi* heraus, und auch von Stefano della Bella ist eine Capricci-Folge mit, wie es im Titel heißt, neuen Erfindungen von Kartuschen und Ornamenten überliefert (Abb. 11). Sie ist 1646 datiert. In dieser Tradition stehen offenbar französische Ornamentstichserien des 18. Jahrhunderts mit dem Titel *Capricci*, die Reihe setzt mit Huquier und Cu villies (Abb. 12) 1730/40 ein. Diese Blätter sind wohl in erster Linie Vorlageblätter, die gelegentliche Titelergänzung »à divers usages« verweist darauf.

Auch hier beim Ornament, per se nicht gegenstandsfixiert, kommt es natürlich in erster Linie auf die Variation und Vielfalt der Entwürfe an. Der Blick auf die Kunsttheorie wird zeigen, daß die Freiheit, dem künstlerischen Einfall zu folgen, in der Tat nur im ornamentalen Bereich, als Beiwerk, das den Gegenstand der Darstellung nicht eigentlich tangiert, gestattet ist.

Die idealistische Konzeption von Kunst bildet die Basis klassischer Kunsttheorie vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, den tragenden Pfeiler stellt die Rangordnung der Gattungen dar, das schmückende Kapitell, wenn man so sagen kann, bildet die Lehre vom Dekorum, von dem, was erlaubt, gefordert und angemessen ist. Alle drei Glieder bestimmen notgedrungen die Auffassung von »capriccio« als kunsttheoretischem Terminus. Der idealistische Anspruch verweist das »Capriccio« in den Bereich der niederen Realität, in der Rangordnung der Gattungen kann es nur am Ende beim niederen Genre Platz finden, das Dekorum beschränkt es auf eine dienende Funktion, eben auf den ornamentalen Bereich, es darf bei der Konzeption des eigentlichen Themas keine Rolle spielen. Tut es das dennoch, so entwertet diese Tatsache den Gegenstand ganz entschieden.

Einige Belege mögen das zeigen. Dabei ist es schwierig, »capriccio« in den kunsttheoretischen Texten angemessen zu übersetzen; es kann stehen für Phantasie, Einfall, Erfindung; ist also eine Eigenart oder Fähigkeit des Künstlers. Aber nie ist es mit diesen Begriffen gänzlich synonym. Als Phantasie ist »capriccio« ungezügelter Phantasie, als Einfall plötzlicher Einfall, als Erfindung irreale Erfindung. Dem »capriccio« wird die Wahrheit, im idealistisch philosophischen Sinn, abgesprochen. Das ist sehr wichtig, denn es hat weitreichende Konsequenzen: insbesondere für den Realismusbegriff klassischer Theorie. Real ist demnach nur, was wahr ist, das heißt dem Ideal entspricht, nicht etwa das, was sozial gegeben ist. Das führt zu der seltsamen dialektischen Doppelbestimmung des »capriccio«. Als Erfindung ist es unreal, eine spontane Laune des Künstlers, nicht eigentlich zum Thema gehörig, andererseits gehört es nur dem niederen, alltäglichen, damit nach unserer Vorstellung realen Bereich zu, denn seine Themen hat es sich im Genre, der sozialen Realität zu suchen.

Der manieristische Kunsttheoretiker Gilio unterscheidet zwei Weisen künstlerischer Konzeption: »per capriccio o per imitazione«. Das scheint eindeutig, einmal folgt der Künstler also seiner freien, ungezügelter Phantasie, das ist negativ zu bewerten, das andere Mal ahmt er das Gegebene, die Natur nach, das ist seine eigentliche Aufgabe. Aber was für eine Natur soll er nachahmen? Die ideale, sagt Gilio, wie jeder andere klassische Theoretiker auch. Die Natur, so wie sie ist, die bloße Natur, ist nicht wahr.<sup>2</sup> Und diese bloße, niedere Natur wird, so muß man schließen, der bloßen, subjektiven Phantasie überantwortet. Deswegen heißt es bei Baldinucci, dem Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts, zum niederen Bereich gehörten ländliche Szenen, Schlachtendarstellungen, Hafen- und Seestücke, »sonatori bevitori, e giocatori plebei«, singenden, trinkende und fröhliche Plebeier, volkstümliches Genre also, »e simili altri capricci« und ähnliche andere Capricci.<sup>3</sup> All dieses ist weit unterhalb von Historienmalerei, auch von Porträtkunst angesiedelt. Lomazzo, im 16. Jahrhundert, beschränkt »capriccio« gar gänzlich auf die freie, ungenständliche und damit ornamentale Erfindung. Bei ihm leistet »capriccio« das nur als etwas Zusätzliches gestattete Ausspinnen des Themas.<sup>4</sup> Auch Passeris erst im 18. Jahrhundert veröffentlichte Schrift aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gesteht, ausgehend von der Rangordnung der Gattungen, der freien künstlerischen Phantasie nur Einzug im niederen Bereich zu, bei historischen und religiösen Themen hat sie unter Kontrolle zu bleiben.<sup>5</sup> Das hatte schon Vasari Mitte des 16. Jahrhunderts gefordert: »capriccio« sei nur gestattet, wenn es von »giudizio« beherrscht werde.<sup>6</sup>

Dieses »giudizio«, Urteil, ist nun zu zwei Zeiten besonders spezifiziert worden: während der Gegenreformation und in der Aufklärung. Das eine Mal wurde es an die Theorie des Dekorum gebunden, das andere Mal an den Verstand, dementsprechend fiel jeweils die Definition von »capriccio« aus. Die Gegenreformation sorgte sich um die Reinhaltung und Orthodoxie kirchlicher Lehre, ihr war künstlerische Autonomie notwendig verdächtig. Von daher kodifizierte sie das Aussehen der Dinge, die Zensurbehörden der Inquisition wachten über die Einhaltung der Vorschriften; die Schampartien der Figuren von Michelangelos *Jüngstem Gericht* etwa – man hat es oft genug zitiert – wurden übermalt. Begründung: Michelangelos beklagenswerte »licenza« sei durch die Freiheit »operare a capriccio«, nach dem Capriccio zu arbeiten, entstanden.<sup>7</sup> Damit habe er entschieden gegen das die Norm regelnde Dekorum verstoßen. Veronese wurde 1573 –

auch das ein gut bekannter Fall – vor die Inquisition geladen, um Verstöße in seinem Gemälde *Fest im Hause des Levi* für das Refektorium von Santi Giovanni e Paolo zu rechtfertigen. Er habe dort, so der Vorwurf, um die Tafel mit Christus und den Aposteln Hunde, Zwerge, einen Narren mit einem Papagei, in deutschem Stil der Zeit gekleidete Soldaten, gar einen Diener, dessen Nase blute, versammelt, diese Details würden in der Bibel nicht genannt und seien einem religiösen Gemälde nicht angemessen. Veronese verteidigte sich frank und frei: es sei auf dem Gelände noch Platz gewesen, und den habe er mit Figuren seiner Erfindung gefüllt. Sein Auftrag sei es gewesen, das Gemälde schön nach seinem eigenen Urteil zu gestalten und ihm habe es geschienen, ein so großes Gemälde sei geeignet dafür, viele verschiedene Figuren aufzunehmen. Die Inquisitoren ließen diese Erklärung nicht gelten und forderten Änderung für die genannten Details. Die Inquisition tritt hier als Normenkontrollinstanz für die Kunst auf und beschneidet die Möglichkeiten des Künstlers, legt seinem »capriccio« Zügel an.<sup>8</sup> Das aufgeklärte 18. Jahrhundert argumentiert zwar auch noch mit dem Dekor, wenn es auf die Einhaltung der Kunstregeln pocht. Die Beurteilung des »capriccio« jedoch erfährt eine bezeichnende Zuspitzung, es wird nicht mehr, oder nicht mehr in erster Linie, an eine abstrakte idealistische Kunstnorm gebunden, sondern am urteilenden Verstand des aufgeklärten Menschen gemessen. Seine Aburteilung ist drastisch, »capriccio« wird als Form des Wahnsinns begriffen. Das gilt es im folgenden bei der Betrachtung der *Capricchos* von Goya im Auge zu behalten. Bei den aufgeklärten klassizistischen Theoretikern, aber auch Sprachwissenschaftlern in Frankreich und Italien, etwa bei Richelet oder Spalletti und vor allem bei Milizia, dem rigorosen Architekturtheoretiker, auf dem die sogenannten Revolutionsarchitekten fußen konnten, ist »capriccio« eine »sorte de folie«, Zeichen von »debolezza«, von körperlicher und geistiger Schwäche, schließlich Merkmal eines kranken Verstandes, »follia«, Wahnsinn. Von den Rigoristen wird »capriccio« endlich, wieder am ausdrücklichsten bei Milizia, auch noch dem Ornament ausgetrieben, wenn nicht gar das Ornament selbst ausgetrieben wird als ein zu tilgendes Refugium ungezügelter Phantasie.<sup>9</sup>

Doch nun passiert historisch gesehen das Absonderliche – es zeigt sich die Dialektik der Aufklärung. Jetzt, da alles unter Kontrolle zu sein scheint, alles – auch die Kunst – vernünftig gedacht wird, gezähmt vom aufgeklärten Individuum, da entdeckt das Individuum die Dimension des Wahns, der Unvernunft, in sich selbst. Nun, da alles wissenschaftlich im Griff scheint, aller Wissensstoff lexikalisch aufbereitet ist, allen zugänglich etwa durch Diderots und d’Alemberts Enzyklopädie, auch alle Unvernunft einen wissenschaftlichen Namen gefunden hat, in diesem Augenblick entdeckt der aufgeklärte Mensch sein Inneres, und dieses Innere ist mit dem Äußeren, verstandesmäßig Beherrschten, nicht in Einklang zu bringen. Zuerst versucht man diesem Beunruhigenden medizinisch-wissenschaftlich und administrativ zu begegnen. Die Nervenstränge, das Gehirn und die angrenzenden Organe werden untersucht, seziiert, der Sitz des Wahns wird gesucht, der Mensch versucht sich selbst zu beobachten, seinen Gefühlen, unbewussten Reaktionen Sinn zu geben, man führt Tagebuch, neue literarische Gattungen entstehen, ein Organ wie Karl Philipp Moritz *Erfahrungsseelenkunde* – für sich schon ein faszinierender Begriff – versucht »Fälle« zu sammeln, treibt Fallstudien; in der französischen Revolution entsteht die Psychiatrie als universitäre Wissenschaftsdisziplin.

Andererseits sucht man den Wahnsinn, wie Foucault treffend gesagt hat, auszugrenzen, man baut Irrenhäuser, organisiert sie nach strengsten Vernunftmechanismen, entwirft eine auf absoluten Ordnungsprinzipien basierende Irrenmedizin, die glaubt, dem Phänomen mit Zwang und Empirie gewachsen zu sein.<sup>10</sup> Doch die Unvernunft war nicht in Bücher zu bannen oder hinter Schloß und Riegel zu bringen. Die Macht des Unbewußten ließ sich nicht ausschalten, sie wurde nur deutlicher. Der liebe Gott tröstete auch nicht mehr, ihn hatte man gleich mit ausgetrieben, er hielt – so verstand man es – der Nachprüfbarkeit in der Realität nicht stand. Als man die Welt endlich säkularisiert hatte oder zu haben meinte, nahm das Unfaßbare seinen Sitz im Einzelnen und verwirrte ihn umso mehr, je mehr er von sich selbst wußte. Kant drückt das deutlich aus, wenn auch sein Hilfsmittel, das Unbewußte einfach zu unterdrücken, nur seine eigene Hilflosigkeit zeigt: »Aber sich belauschen zu wollen (...), wie sie, die Acte der Vorstellungskraft (...) auch ungerufen von selbst ins Gemüt kommen (...) ist eine Verkehrung der natürlichen Ordnung im Erkenntnisvermögen und ist entweder schon eine Krankheit des Gemüts (...) oder führt zu derselben und zum Irrenhaus (...)«,<sup>11</sup> geschrieben 1797/98, genau zu dem Zeitpunkt, als Goya an seinen *Caprichos* arbeitete. Die Einsicht in die Existenz des Unbewußten bewies die Realität des Irrealen. Damit war den Künstlern ein irritierender neuer Themenbereich als der eigentliche zugewachsen: die eigene Psyche, oder genauer das Bewußtsein von der Brechung des Äußeren im eigenen Inneren. Die neue Aufgabe des Künstlers bestand also darin, die subjektive Sicht der Dinge objektiv werden zu lassen. Hegel hielt genau dieses für unmöglich und läutete das Ende der Kunst als Möglichkeit, die Welt umfassend begreifbar zu machen, ein.<sup>12</sup> Die Phantasie jedoch, das »capriccio«, scheinbar endgültig extrapoliert, feierte fröhliche Urständ.

Drei berühmte Capriccio-Serien des 18. Jahrhunderts, und zwar die von Tiepolo, Piranesi<sup>13</sup> und von Goya, bleiben zu besprechen, in ihnen zeigt sich das schrittweise Sichtbarwerden des Unbewußten, die schließliche Umwertung des »capriccio«, die Entdeckung einer neuen Realität; im Laufe dieses Prozesses ging die komplette klassische Kunsttheorie über Bord, die idealistische Basis, der ganze Regelbau und seine normierte und normierende Schönheit. Der neue Bau war sehr viel wackliger, voller Hilfsgerüste und dadurch auch von keiner absoluten Logik getragen. Waren die bisher behandelten Capricci-Serien, mit Ausnahme der Callotschen, relativ unbedeutend, wenn auch nicht uninteressant, so gehören die drei folgenden zu den absoluten Höhepunkten der Graphikgeschichte überhaupt; es steht zu vermuten, daß daran die neue »Bauweise« nicht unschuldig ist.

In der ersten der noch zu behandelnden Serien kündigt sich der besagte Prozeß nur zögernd an; beinahe unmerklich verändert er das Aussehen der Dinge. Giovanni Battista Tiepolos *Capricci* sind 1749 zuerst veröffentlicht worden. Die Entstehungszeit dürfte um 1745 anzusetzen sein. In die Betrachtung seien Tiepolos *Scherzi*, etwa gleichzeitig oder wenig später radiert, miteinbezogen, sie wurden zuerst von Tiepolos Söhnen veröffentlicht und zwar unter dem Titel *Capricci*. Die Blätter der Serien haben bis heute keine eigentliche Deutung erfahren, so sehr man sich darum bemüht hat. Es scheint sinnvoller zu sein, davon auszugehen, daß die thematische Uneindeutigkeit Gattungscharakteristikum ist. Bestimmte Bereiche des Mystisch-Okkulten sind bei Tiepolo angesprochen, korrespondieren mit einer deutlichen Mysterienmode um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Venedig. Bukolisch-Arkadisches klingt an, der vor-

herrsche[n]de Ton ist elegisch. Dabei sind die Szenen nicht der Zeit enthoben, aber sie spielen nicht in realer, bestimmbarer Geschichtlichkeit. Die Antike ist vergangen, die Natur überwuchert ihre Relikte, sie ist die Herrscherin dieser Räume, sie saugt auch das sie bevölkernde Personal auf, selbst wenn sich gelegentlich Figuren aus dem zeitgenössischen Venedig in sie verirren. Ihren Mächten opfert man, Pan nicht Zeus. Orientalisches scheint Okzidentales überwinden zu haben, eine Umkehr der Zeitalter scheint stattgefunden zu haben. Es ist, als habe die Natur die Zivilisation wieder rückgängig gemacht. Und wenn Philosophen über ihr Geheimnis brüten, dann weist sie, die Natur, auf das Anmaßende und Vergebliche ihres Tuns hin. Apotropäisches soll helfen. Einmal ist der Tod zu Gast und macht seinen Zuhörern deutlich: »Et in Arcadia ego«, dann wieder ist die Stunde des Pan, seine Familie lagert in brütender Landschaft.

Derartige Charakterisierungen, wie die hier versuchten, ließen sich mehr finden; sie kommen dem Gegenstand mehr oder weniger nahe. Versucht ist man zudem, in diesen elegischen Figuren eine Reaktion auf den geradezu endzeitlichen Zustand Venedigs um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu sehen. Einerseits jagte ein Fest das andere, war eigentlich immer Karneval, andererseits konnte man nur untätig den sicheren Untergang der Republik Venedig abwarten. So wären die Serien Tiepolos private Äußerungen, der Gegenpol zu der Prachtentfaltung seiner offiziellen Bilder von der scheinbar ungebrochenen Machtfülle Venedigs. Vielleicht. Richtig ist allerdings auch, daß Tiepolo thematisch und technisch in der Tradition von Castiglione und Salvatore Rosa steht. Das relativiert den zeitgenössischen Bezug. Auch deren Darstellungen sind übrigens nicht gänzlich geklärt.

Es bleibt auch deshalb zu fragen, was eine gattungsmäßige Betrachtungsweise der *Capricci* zu leisten imstande ist. Das ist nicht leicht zu beantworten. Daß das Thema nicht eindeutig ist, die Variation offenbar wichtiger als das Thema, die graphische Strichführung erstaunlich locker und leicht ist, es sich also um graphische Kabinettstückchen handelt, das macht sicherlich unter anderem den Capriccio-Charakter aus. Doch diese Beobachtungen führen nicht eigentlich weiter, vielleicht einige winzige andere. Sie betreffen in erster Linie Probleme räumlicher Darstellung. Auf mehreren *Capricci* sind die Personen so hintereinandergestaffelt, daß ihre Köpfe eine Reihe bilden, dabei bleibt gelegentlich offen, ob sie ihr natürliches Gesicht oder eine Maske zeigen, zudem wird durch die enge Staffelnung ihr Standort unklar; sie haben nicht eigentlich Platz für körperliche Entfaltung. Außerdem kommunizieren sie nur in den seltensten Fällen miteinander; worauf ihr Interesse gerichtet ist, bleibt oft unklar. Diese Beobachtungen können bereits zu einem Teil die Irritation erklären, die die Betrachtung der Blätter offenbar nach einer gewissen Zeit bei jedem Rezipienten auslöst. Irritation wird allerdings noch auf andere Weise erzeugt. Es gibt einige deutliche – wie man es nennen könnte – Ablese-Ambivalenzen. Das letzte Blatt der *Capricci*-Serie (Abb. 13) zeigt einen Edelmann, der im Begriffe steht, ein Pferd zu besteigen, er scheint einen kurzen Stab zu halten, man möchte meinen, eine Reitgerte. Schaut man jedoch genauer hin, so erkennt man, daß dieser Stab von der halb verdeckten hinteren Figur getragen wird. Blatt 9 der *Scherzi* (Abb. 14) zeigt neben der Gegenüberstellung von nackter absoluter Schönheit und häßlichem buckeligen, maskierten Pulchinello – womit das Thema der Sinnlichkeit angesprochen ist – einerseits wieder eine nur angedeutete Kopfreihe, wie sie räum-



Abb. 13 Giovanni Battista Tiepolo, *Capricci 10*, um 1745

lich zu denken ist, bleibt unklar, andererseits aber einen gestürzten Baumstamm, der durch einen altarartigen Sockel optisch gebrochen erscheint. Sein Verlauf ist entschieden verunklärt.

Noch ein, nun wirklich winziges Detail sei erwähnt. Nach häufigerem Betrachten fällt auf, daß einige Blätter der *Scherzi* mehrfach signiert sind. Die Buchstaben des Namen Tiepolo sind dabei gelegentlich so unmerklich zwischen die zittrigen Radierstrichel gestreut, daß sie vor den Augen immer wieder verschwimmen, man schließlich kaum mehr weiß, was man sehen soll. Selbst der Name des Künstlers kehrt zur Natur zurück. Sicher, das alles mögen nach unserem Verständnis capriccioartige Spielereien sein, doch Entsprechendes gab es vorher nicht. Callot ließ zwar nächste Nähe und fernste Ferne aufeinanderprallen, aber die räumliche Logik blieb unangetastet, seine Überraschungen gaben Sinn – hier werden sie über das Sinnvolle hinausgetrieben. Tiepolo, größter Illusionist spätbarocker Malerei überhaupt, läßt die Illusion in Verunsicherung umschlagen. Nicht mehr nur mit Gegenständen der Darstellung wird gespielt, sondern mit künstlerischen Mitteln und Prinzipien der Gegenstandsdarstellung, deren Autonomie damit im Prinzip erkannt ist.

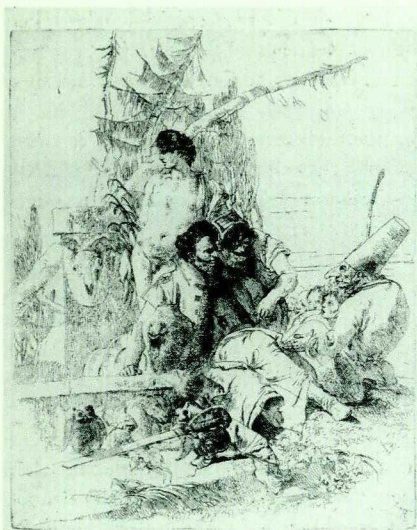


Abb. 14 Giovanni Battista Tiepolo, *Scherzi 9*, um 1745/50



Abb. 15 Giovanni Battista Tiepolo, *Karikatur, Rückenfigur, Udine*, Privatsammlung

Noch ein weiterer Gedanke sei angedeutet, man könnte es auf folgenden Nenner bringen: man weiß nicht, was seine Personen tun, aber man meint zu wissen, wie ihnen zumute ist. Wodurch wird dieser seltsame Eindruck erzielt? Tiepolo hat während der Zeit, als er an den Serien der *Capricci* und *Scherzi* arbeitete, nebenbei Hunderte von Karikaturenfiguren (Abb. 15) gezeichnet, die er seinen Söhnen in Klebebänden vermachte, sie waren also nicht für die Öffentlichkeit gedacht.<sup>14</sup> Es handelt sich dabei um Formexperimente mit dem sprechenden Kontur. Der bloße Kontur, also nicht die zielgerichtete körpermimische oder physiognomische Äußerung, sollte zeigen, ob die dargestellte Person traurig oder fröhlich, aktiv oder passiv, bedrückt oder entspannt ist. Für bestimmte Zustände sollten bestimmte Chiffren gefunden werden. Die wirkungsästhetische Dimension von Formen wurde getestet, ein Mittel gefunden, Psychisches anschaulich werden zu lassen. Die Erfahrungen aus diesen Experimenten flossen in die Gestaltung der Serien mit ein. Aufgabe war es nicht, Geschichten zu erzählen, sondern Zustände zu schildern, Töne anzuschlagen.

Das Experimentieren mit den künstlerischen Mitteln in ‚Capriccio‘ und Karikatur, zwei traditionell niedrig eingestuften Gattungen, bringt die Einsicht in die Autonomie dieser Mittel



hervor, sie stehen damit zur Verfügung, um mit neuen Inhalten auf subjektiv-individualistischer Basis gefüllt zu werden. Der Kunst kommt damit eine neue Realität ins Blickfeld. Was damit gemeint ist, soll bei der abschließenden Betrachtung von Piranesis und Goyas Serien deutlicher werden.

Erwähnt sei zuvor noch, daß auch Groses eingangs zitiertes Porträt im sprechenden Rückenkontur erkannt werden soll. Karikatur wird hier gesehen als wahrnehmungspsychologisches »Capriccio«. Die niederen Gattungen »Capriccio« und Karikatur werden insofern extrem aufgewertet, als gerade sie für besonders geeignet gehalten werden, einer wissenschaftlichen Untersuchung der experimentellen Formphantasie Pate zu stehen.

Piranesis »Carceri« sind etwa gleichzeitig mit Tiepolos *Capricci* erschienen. Bei ihrer ersten Publikation lautete ihr genauer Titel: *Invenzioni di Carceri* (Abb. 16). Es handelt sich in Piranesis Serie um Kerkervisionen, zusammengesetzt aus für sich durchaus richtig konstruierten Architekturteilen, die in der Kombination jedoch jeder architektonischen Logik Hohn sprechen. Piranesi geht unter anderem von Kerkerbühnenbildern seiner Zeit aus, versammelt in seinen Bildern zahllose Requisiten, läßt Türme, Brücken, Bögen und Treppen auf engstem Raum in derartig geballter Form auftreten, daß die im Verhältnis zu den Architekturteilen winzigen Figuren einem Labyrinth ausgesetzt scheinen. Versucht man diese Räume im Grundriß nachzukonstruieren, so stellt man schnell fest, daß es zahlreiche Brüche in der Raumlogik gibt (Abb. 17). Basis und aufstrebender Wandkörper etwa erscheinen nicht in der gleichen Ebene, Brücken oder Bögen verbinden Wände, zwingen sie optisch in eine Ebene, in der sie sich,

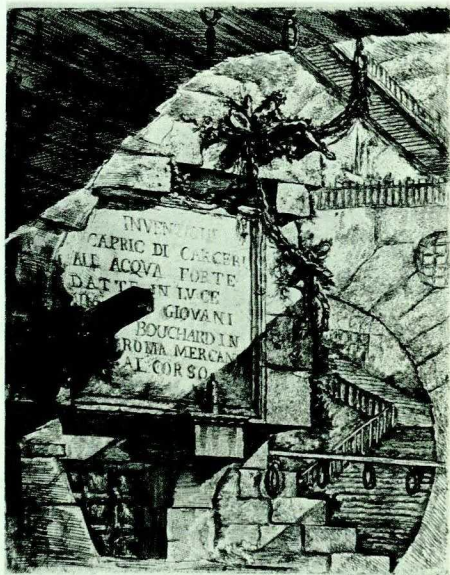


Abb. 16 Giovanni Battista Piranesi, *Carceri*,  
Titel, 1. Zustand, um 1745



verfolgt man ihren Verlauf, ursprünglich, das heißt an der Basis, nicht befanden. Damit werden ganze Raumfluchten verschliffen. Wie sich nachweisen läßt, benutzt Piranesi Tricks, deren Prinzipien er bei Bühnenarchitekten gelernt hat, er erhebt sie jedoch zu Strukturprinzipien seiner ganzen Serie. In ihr läßt also ein Architekt mit den Mitteln der Architektur unter Verwendung von sorgfältig konstruierten Architekturteilen Atektionik entstehen. Diese Atektionik, die man als solche nicht sofort erkennt, verunsichert den Betrachter extrem, da Unlogik hier aus der Addition von betont Logischem entsteht. Diese Verunsicherung zu erzielen, scheint Zweck der Serie gewesen zu sein, daher ihr Titel *Invenzioni di Carceri*. 1760 überarbeitete Piranesi die Serie in starkem Maße, fügte zwei neue Blätter hinzu und änderte den Titel, die Serie heißt jetzt *Carceri d'invenzione* (Abb. 18). Auf den ersten Blick verwundert dies, denn das Moment der Verunsicherung, das den Capriccio-Charakter ausmacht, scheint nur stärker geworden zu sein. Noch mehr Brücken, Treppen, Bögen tauchen auf und sind, für sich noch strenger, geradezu auf dem Reißbrett konstruiert; die räumliche Logik verwirrt sich dadurch allerdings umso mehr. Warum nimmt Piranesi dann Abschied vom Capriccio-Begriff? Das ist zwar schwierig zu verstehen, aber man kann es in einem Satz sagen: weil er den seltsamen Räumen Sinn zurückgibt. Zwar sind sie natürlich auch jetzt nicht real zu denkende Kerker-

◁ Abb. 17 Giovanni Battista Piranesi, *Carceri*, Blatt 14, 2. Zustand, um 1760

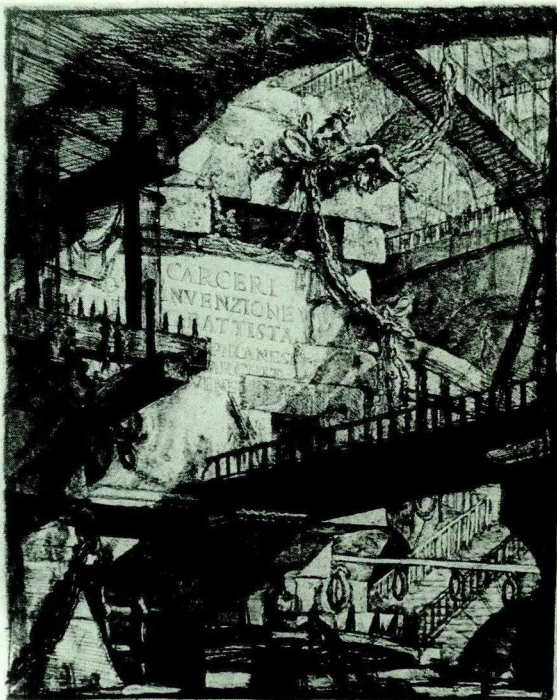


Abb. 18 Giovanni Battista Piranesi, *Carceri*, Titel, 2. Zustand, um 1760

innenansichten. Aber wenn vorher Architektur entwertet wurde, weil Piranesi sich die »licenza« dazu nahm, so wird jetzt, fünfzehn Jahre später, dieser Logikbruch bewertet, interpretiert, es entsteht eine »architecture parlante«. Denn diese Architektur ist eine Abschreckungsarchitektur geworden. Sie zeigt nicht reale Kerker, sondern das, was in der Vorstellung vom Begriff Kerker ausgelöst werden kann. Damit können sie zum erschreckenden Mahnmal für den Betrachter werden. Mit dieser Auffassung greift Piranesi den Revolutionsarchitekten und deren sprechender Architektur mit moralisch-erzieherischen Implikationen vor (Abb. 19). Piranesis »Carceri« hören auf, »Capricci« zu sein, denn sie erobern eine neue Realität, die Realität der Vorstellung. Piranesis sprechende Architektur und Tiepolos sprechende Kontur sind zwei Facetten ein und derselben Erfahrung der Realitätserweiterung.

Abschließend seien unter diesem Gesichtspunkt Überlegung zu Goyas *Caprichos* von 1799 angestellt.<sup>15</sup> Goyas Capriccio-Begriff sei, so kann man lesen, konventionell. Das ist richtig und falsch zugleich. Richtig ist, daß man »capriccio« bei ihm einfach mit Laune, »caprichoso« mit launenhaft übersetzen kann, aber der Zusammenhang der Verwendung der Begriffe hat sich geändert. 1793 war Goya schwer erkrankt, vollständige Taubheit die Folge. 1794 schrieb er an

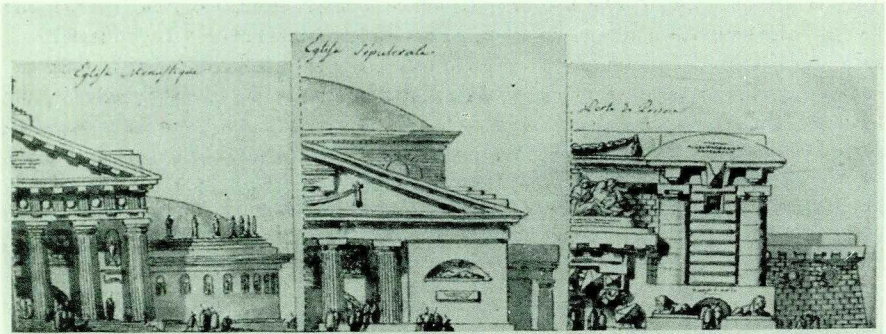


Abb. 19 J.-C. Delafosse, Architekturstudien. Rechts: Porte de Prison. Paris, Musée des Arts décoratifs

seinen Freund, den Dichter Iriarte, womit er sich nun künstlerisch beschäftigt: »Um meine Phantasie, die an der Versenkung in mein Leiden krankt, zu beschäftigen, und um wenigstens teilweise die großen Ausgaben, die meine Krankheit mich kosteten, zu ersetzen, habe ich mich dem Malen einer Gruppe von Kabinettbildern gewidmet, in denen es mir gelungen ist, Beobachtungen zu machen, zu denen in der Regel die Auftragswerke keine Gelegenheit bieten, da in ihnen Laune (capricho) und Erfindung (invención) sich nicht verbreiten können.«<sup>16</sup> Goya zeigt hier, wie gleichzeitig etwa auch Kant, Einsicht in die Dichotomie von »privat« und »öffentlich«. Er erkennt zudem, daß die private, individuelle Sicht der Dinge Wahrheiten zutage fördert, deren Erkenntnis dem offiziellen, an künstlerische und gesellschaftliche Normen gebundenen Werk per definitionem verstellt ist. Laune und Erfindung machen neue Beobachtungen, schreibt Goya. Diese Feststellung ist, so simpel sie klingt, revolutionär. Denn wie hat man sich danach den Bildwerdungsprozess vorzustellen? Und: was für Beobachtungen können gemeint sein? Es kann sich nicht um Beobachtungen des objektiv Gegebenen handeln, das den Künstler zur »imitatio naturae« klassischer Theorie führt, denn Goyas Beobachtungen sind an »capricho« und »invención« gebunden. Das kann nur meinen, daß Goya durch plötzliche Eingebung (»capricho«) der tiefere Sinn eines immer schon Gesehenen deutlich wird und er dafür eine künstlerische Form weiß, »per invención«. Der tiefere Sinn der Dinge, die Wahrheit, offenbart sich also nur durch ihren Bezug auf die subjektiv-individuelle Erfahrung. »Laborare a capriccio« heißt also jetzt, der psychischen Reaktion auf die Dinge ihr Recht zu geben. Ein solches Konzept stellt einen vollständigen Bruch mit dem klassischen Idee-Konzept dar. Der Künstler ahmt also nicht mehr die Natur nach und nähert sie einem entweder ihm innewohnenden oder an den großen Vorbildern entwickelten absoluten Schönheitsideal an, sondern er betrachtet im Gegenteil die Natur nur als Spiegel, in dem er sich selbst erfährt. Wenn Goya in den *Caprichos*, eine, wie er in der Ankündigung von 1799 schreibt, Sammlung von »asuntos caprichosos«, von »aus der Laune geborener Themen«, vorlegen will, mit denen er die Torheiten, Auswüchse und Laster der Zeit geißeln will, dann sind diese Laster, so deutlich deren politische Dimension in der Serie auch werden mag, potenziell eigene Laster; die gesellschaftlichen Abgründe zeigen die eigenen auf.

In der Annonce von 1799 heißt es dann auch nicht nur, der Autor wolle die Irrtümer und Laster der Zeit zur Schau stellen – das ist die vordergründige, wenn man so will, offizielle Aufgabe – sondern es heißt auch, und dies verrät, daß Goya weiß, daß die Kunst grundsätzlich anders geworden ist: »Und wenn die Nachahmung der Natur schon schwierig genug ist und bewundernswert, wenn sie gelingt, so wird auch derjenige einige Achtung verdienen, der, völlig von ihr abgekehrt, Formen und Gebärden vorzuführen genötigt war, die bisher nur im menschlichen Geist existierten, welcher verdunkelt und verwirrt ist aus Mangel an Aufklärung oder überhitzt durch die Zügellosigkeit der Leidenschaften.«<sup>17</sup> Goya schildert also nicht einfach die Leidenschaften, die er sieht, die ihn umgeben, ab, sondern erkennt deren Realität in seinem eigenen Inneren, im Unbewußten. Dieser Wahrheit gibt er in neuen Formen Ausdruck. Hinter einer bloßen Geste sieht er die zu ihr führenden Triebkräfte und sieht damit die Geste neu. Dies darzustellen, dazu taugen die herkömmlichen Kunstmittel, technisch und theoretisch, nicht. Mit der neuen Sicht ändert sich die Form der Wiedergabe.

Die neuen Formen und Gebärden sind, so sehr sie die Erscheinungswelt als Ausgangsmaterial nehmen und so sehr sie sich der Verfahren der Kunsttradition zur Darstellung der Erscheinungswelt bedienen, insofern autonom, als sie über die bloße Gegenstandsdarstellung hinaus selbst Ausdrucksträger sind. Sie sind dies als Flächenzeichen im Rahmen einer Flächenkomposition. Goya geht dabei von wahrnehmungspsychologischen Grunderfahrungen aus: Formen korrespondieren miteinander, prallen aufeinander, sie streben auf oder fallen ab, sie verhaken sich, sie fliehen auseinander, sie lasten aufeinander, sie schweben frei im Raum. In der Organisation verschiedener derartiger Formen entsteht ein bestimmter emotionaler Eindruck; das Formgebilde kann uns ängstigen oder fröhlich machen, es löst psychische Reaktionen aus. Bei



Abb. 20 Francisco Goya, Capriccio 4, 1799

Goya können Formabsicht und Bildthema in extremem Maße korrespondieren, aber – und das ist das Verblüffende – sie können im Interesse der Bildaussage auch miteinander konkurrieren. Die Form erst fördert die eigentliche psychische Dimension des dargestellten Gegenstandes zutage und diese kann bewußt der traditionellen Konnotation von Gegenstand und Thema widersprechen.

An wenigen Beispielen sei das Gesagte überprüft.<sup>18</sup> Capricho 4 (Abb. 20) stellt ein garstiges Kind dar. Der überlieferte Kommentar zu dem Blatt deutet die Darstellung moralisch aus: wenn man Kinder vernachlässigt, sie machen läßt, was sie wollen, dann werden sie launisch, unausstehlich, faul, unnützlich, nie erwachsen: wie das gezeigte garstige Kind. Wie so oft bei Goya gibt der Kommentar einen Praxisbezug, den die gegenständliche Erscheinung im Grunde genommen verweigert. Denn simple Moral, eine praktische Erziehungsanweisung ist von dem Gegenstand in seiner Erscheinung nicht abzuziehen, dafür ist die Darstellung viel zu beängstigend. Was allerdings im einzelnen dargestellt ist, das ist schwer zu sagen.

Im Vordergrund sehen wir das garstige, viel zu groß geratene Kind, das extrem, fast in einem Winkel von 45° zur linken Seite geneigt ist und dennoch nicht umzufallen scheint. Es hat die klobigen Arme hochgenommen, die Hände sind verkrampft ans Kinn gelegt, ein Finger ist in den verzerren Mund gesteckt<sup>19</sup>, das sehr große Gesicht mit den weit aufgerissenen, auf den Betrachter starrenden Augen wirkt alt, steht in seltsamem Kontrast zum Kinderkleid und zum vom Gürtel hängenden Spielzeug. Hinter dem Kind, von ihm halb verdeckt, erscheint eine andere, wohl erwachsene Figur in Gegenrichtung geneigt, sie scheint an zwei über die Schulter gelegten Stricken etwas zu ziehen. Man könnte den Eindruck gewinnen – und offenbar ist auf das Erzielen dieses Eindrucks auch Wert gelegt –, daß diese Figur das Kind, das sich dagegen sträubt, zieht und so in der Schräglage hält. Doch das kann nicht sein, die zweite Figur ist räumlich um einiges hinter dem Kind zu denken. Sie scheint sich noch hinter einem großen Topf, offenbar einem überdimensionalen Breitopf zu befinden, auf den sich nun wieder das Kind mit seinen Ellenbogen zu stützen scheint, optisch so in seiner seltsamen Schräglage festgehalten. Aber auch das ist in Wirklichkeit unmöglich; der Topf befindet sich eindeutig hinter dem Kind. Optisch wird die Verankerung des Ganzen, die gewaltsamen Stillstand zu bewirken scheint, erreicht durch die in gleichem Winkel sich vollziehende Neigung der beiden Figuren. Der obere Rand des Topfes bildet dazu die Waagerechte. Der Schnittpunkt dieser drei Bewegungsrichtungen liegt genau im Ellbogen des extrem hellen linken Armes des Kindes. Die Beleuchtung ist höchst sonderbar: Kopfschmuck, Gesicht und die beiden entblößten Unterarme des Kindes sowie der Rock der zweiten Person zeigen verschiedene Abstufungen von Grau zu Weiß, alles andere verschwindet im Dunkel. Dreiviertel des ganzen Blattes überzieht dieses Dunkel, das auf den Personen lastet und in deutlichem Gegensatz zu den wenigen Helligkeitswerten steht.

Die Dunkelpartien liefert die Aquatintentechnik, die Detailzeichnung besorgt die Radierung. Der beunruhigende Eindruck des Ganzen entsteht dadurch, daß die Beziehung der sichtbaren Gegenstände zueinander völlig unklar bleibt, andererseits diese Gegenstände formal sehr eng verzahnt sind. Doch reicht diese Beobachtung zur Erklärung des Eindruckes nicht aus. Entscheidend ist, daß wir durch die formale Verklammerung die Gegenstände in Beziehungen zu sehen vermeinen, die sie in Wirklichkeit nicht haben können. Es zeigen sich ständig Ableseschwierig-

keiten. Wir machen Seherfahrungen, die sich sofort wieder als unmöglich erweisen. Wir lesen Dinge zusammen, die nicht zusammen gehören; wir trennen anderes, das zu ein- und demselben Körper gehört. Körper- und Raumerfahrungen sind außerordentlich verunsichert, wir finden uns nicht mehr zurecht. Und diese optisch erfahrene Verunsicherung projizieren wir unmittelbar auf den gezeigten Gegenstand. Also nicht mehr das garstige Kind als abschreckendes Beispiel für Erziehungsversäumnisse ist das eigentliche Thema, sondern das Thema wird durch die Ausdrucksqualität des gesamten Blattes gegeben; sie gilt es zu bestimmen. Sie ist so vorherrschend, daß ein traditionelles Thema – und sei es auf den ersten Blick von den Gegenständen her auch dargestellt – dahinter verschwindet. Das hängt damit zusammen, daß die Kunst des Blattes, die autonome Wirkung der Kunstmittel unsere Wahrnehmung bestimmen und ein etwa vorgegebenes Thema verändern. Das transformierte Thema ließe sich hier etwa bestimmen als: »Bessinnungsloses Widerstreben«. Damit ist das vorgegebene Thema keineswegs verzichtbar, erst die Transformation des Konventionellen legt die Dimension des Psychischen frei. Nur so werden die von Goya im Geiste gesehenen Formen und Gebärden auch anschaulich, wird die Realität des Irrealen sichtbar. Die einzelne Linie ist zugleich gegenstandsbezeichnend wie auch Ausdrucksträger im Rahmen autonomer Formgebilde, sie gewinnt Doppelfunktion.<sup>20</sup>

Als zweites Beispiel sei Capricho Nr. 75 (Abb. 21) gewählt. Wir sehen ein mit dem Rücken aneinandergelocktes Paar, das verzweifelt versucht, voneinander loszukommen. Über den beiden hockt eine riesenhafte bebrillte Eule. Der Titel des Blattes lautet: *Kann niemand uns denn losbinden?* Einer der erhaltenen Kommentare erklärt, was offenbar gemeint ist: »Ein Mann und eine Frau sind mit Tauen aneinandergelockt, sie kämpfen darum, voneinander los-



Abb. 21 Francisco Goya, Capricho 75, 1799

zukommen und rufen danach, doch schnellstens losgebunden zu werden. Wenn ich mich nicht irre, dann sind dies zwei Personen, die man gezwungen hat, zu heiraten«. Das Gemeinte läßt sich aus den Verhältnissen in Spanien am Ende des 18. Jahrhunderts leicht verstehen. Goya kritisiert mit diesem Blatt offenbar die Unauflöslichkeit der Ehe in Spanien und denkt dabei an das revolutionäre Frankreich, wo es seit 1792 ein Recht auf Ehescheidung gab. Auch kunsthistorisch läßt sich das Blatt verankern, die Bilderfindung mit dem aneinandergebundenen Paar und der darauf hockenden Eule geht auf ein Motiv auf Hieronymus Boschs Gemälde *Garten der Lüste* zurück, ein Bild, das Goya in Madrid vor Augen hatte. Die Idee, die Eule mit einer Brille zu versehen, wird Goya aus der emblematischen Tradition geläufig gewesen sein. Die tagblinde und deshalb auf eine Brille angewiesene Eule kann in der Emblematik für Dummheit und Bosheit stehen. Insofern scheint die Bildersprache des Blattes durchaus konventionell zu sein: zur Darstellung eines tagespolitischen Themas bedient Goya sich der Bildtradition. Motiv und Ausdeutung sind in der Tat traditionsgebunden, die Form jedoch ist es nicht. Und die Form verwandelt den Gegenstand derart, daß der Hinweis auf die konventionelle Mitteilung zum eigentlichen Verständnis des Blattes nicht ausreicht.

Schaut man die Darstellung für einen Moment konzentriert an, so wird man sich seltsam verunsichert fühlen. Woran liegt das? Man wird feststellen, daß die Darstellung räumlich-perspektivisch nicht eindeutig ist, es ist nicht genau zu sagen, wo die Personen stehen, wie die Standfläche zu denken ist, in welchem räumlichen Verhältnis die Personen etwa zu dem hinter ihnen sichtbaren Baum stehen. Das eine Bein der Eule steht relativ weit vorn auf dem Kopf der Frau, das andere offenbar relativ weit hinten auf dem sich zurückbeugenden Baumstamm. Realiter kann das nicht gehen. Die Frau, stellt man sich das Körpervolumen des gebückten Mannes vor, scheint gar keinen Platz zu körperlicher Entfaltung zu haben, sie wirkt wie eine platte Attrappe. Den Verlauf des Baumstammes wird man im Bein des Mannes weiterlesen; wie aber der Arm des Mannes am Körper ansitzt, wie der Kopf der Frau zum Oberkörper passen soll, das ist nicht eindeutig zu sagen. Ohnehin scheint kein einziges Körperteil richtig gezeichnet zu sein. Perspektive und Anatomie also sind unstimmig. Zudem: welchen Realitätscharakter hat die Eule, sie ist nur schemenhaft angedeutet, zugleich lastet sie wie ein Alp auf dem Paar. Nach dem bisher Gesagten dürfte deutlich sein, daß diese Abweichungen nicht aufgrund zeichnerischen Unvermögens zu erklären, sondern bewußt eingesetztes Stilmittel, auch hier Ausdrucksträger sind.

Thema des Blattes ist die Darstellung verzweifelter, unlösbarer Verstrickung. Der sozialpolitische Konflikt ist Anlaß zur Darstellung existentieller Erfahrung. Dies wird primär formal veranschaulicht. Der Strick um die Leibesmitte von Mann und Frau ist der Dreh- und Angelpunkt der Komposition. Schwarze und weiße Partien im Wechsel streben von dieser Mitte weg, die größte Helligkeit und die tiefste Schwärze sammeln sich um das Zentrum, je weiter vom Zentrum entfernt, desto unruhiger, kleinteiliger und unbestimmter werden die Formen. Schon das Flächenmuster also erweckt den Eindruck von kreuzförmiger Verklammerung einerseits und irritierender Unruhe andererseits. Zusammengesehen mit dem gegenständlich Gezeigten wird der Eindruck einer psychischen Spannung, von Verzweiflung deutlich. Dieses unausweichliche Changieren zwischen Form- und Gegenstandssehen löst die beschriebene psychische Irritation beim Betrachter aus. Die einzelne Linie ist gegenstandsbezeichnend und autonomer Funktions-





Abb. 22 Francisco Goya, Capricho 9, 1799

träger einer psychischen Gestimmtheit. Man kann geradezu sagen, die autonomen Formen bekommen metaphorischen Charakter, haben auf der gestalteten Fläche Bedeutungsfunktion. Und es scheint so, als wäre nur die autonome Form in der Lage, Psychisches zu transportieren. Damit ist der Kunst ein gänzlich neuer Bereich zugewachsen, der sie in der Moderne auszeichnet: die Darstellung des Unanschaulichen, nichtsdestoweniger Realen, die Darstellung der psychischen Dimension jenseits der physischen Erscheinung. Die Einsicht in die Autonomie der Kunstmittel und Kunstformen führt hier nicht etwa zu völliger Sinnentleerung, sondern im Gegenteil zur Entdeckung neuer Sinnbereiche. >

An zwei in mehrfacher Hinsicht eng zusammenhängenden Blättern, den Caprichos 9 und 10, sei eine weitere Dimension der Bildersprache Goyas aufgezeigt. Beide Male setzt Goya sich mit dem über Jahrhunderte verbindlichen und so geheiligten Repertoire christlicher Ikonographie auseinander und gewinnt den geläufigen Formkonstellationen irritierend neue psychologische Aspekte ab, die der Betrachter auf Grund seiner Sehgewohnheiten ganz automatisch an der tradierten Bedeutung der Motive mißt. Das Resultat kann nur einerseits eine hochgradige Verunsicherung sein, andererseits aber kann diese Verunsicherung auch eine zeitadäquate Revitalisierung verbrauchter Motive bewirken.

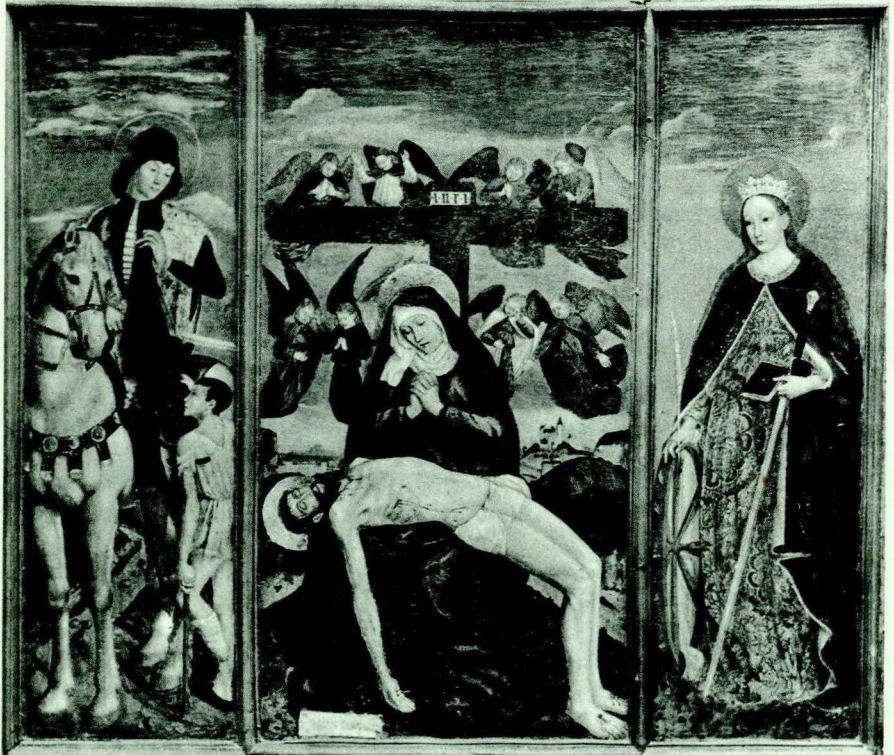
Capricho 9 (Abb. 22) ist *Tantalo* betitelt. Ein sitzender älterer Mann ringt verzweifelt die Hände über dem leblos und stocksteif in seinem Schoß liegenden Leib einer Schönen. Offenbar befindet sich die Gruppe am Fuß einer Pyramide. Die Kommentare sind in der Tendenz gleichlautend, der der Nationalbibliothek ist am sprechendsten: »Ein junges Weib fällt an der Seite

eines Alten, der sie nicht befriedigt, in Ohnmacht, und ihm geht es wie dem Durstigen, der am Rande des Wassers steht und nicht trinken kann.« Demnach sind das Thema die Tantalischen Qualen der Impotenz.

Schon das Zusammenlesen von erster Bilderfahrung und Kommentar dürfte beim Betrachter ein gelindes Erschrecken verursachen. Denn er wird die Frau als tot begriffen haben, den Gestus des Mannes als Trauergestus, als Beweinungsmotiv. Dadurch, daß im Kommentar von ihrer Ohnmacht die Rede ist, gewinnt die Darstellung schlagartig ihre zwiespaltige sexuelle Dimension – und die Formerscheinung läßt diese Konnotation auch durchaus zu. Die provozierende Sinnlichkeit des Leibes mit den besonders betonten Brüsten, die der Betrachter bei der ersten Konnotation ›tote Frau‹ unterdrückt haben mag, meldet sich unausweichlich zu Wort, und die Trauer des Mannes schlägt um in eine unangenehme Mischung aus Lust und Verzweiflung.<sup>21</sup>

Doch damit nicht genug: zumal der in kirchlichen Traditionen aufgewachsene Spanier des 18. Jahrhunderts wird die zusätzliche Konnotation ›Pietà‹ nicht abweisen können.<sup>22</sup> Insonder-

Abb. 23 Louis Bréa, Pietà, 1475. Nizza, Kloster von Cimiez





*Fleamor y la muerte*

Abb. 24 Francisco Goya, Capricho 10, 1799

heit spätgotische spanisch-französische Pietà-Bildtafeln weisen sowohl für Christus den steifen Leib mit dem stark abgeknickten Kopf und den starr herabhängenden Armen auf, als auch den Marientypus mit gerungenen Händen – es sei nur an die berühmte Pietà von Avignon im Louvre oder an Louis Bréas Altar in Nizza von 1475 (Abb. 23) erinnert.

Nun sind derartige formalikonographischen Adaptionen per se, vor allem im 18. Jahrhundert, nichts Ungewöhnliches. Aber hier handelt es sich eben um mehr. Denn es wird ja nicht der christliche Prototyp genutzt, um das nicht-christliche Beispiel an der Würde des Vorbildes teilhaben zu lassen, um etwa den Tod fürs Vaterland in Parallele zu Christi Tod für die Menschheit, sondern die christliche Konfiguration wird daraufhin befragt, ob sie nicht gänzlich konträre Konnotationen zulässt. Daß sie dieses in der Tat zu leisten imstande ist, demonstriert Goya wieder auf formalkompositorischem Wege. Sind die Pietà-Gruppen primär horizontal und vertikal verankert, was ihre Hoheitsform steigert, so ist Goyas Gruppe ebenso stringent von korrespondierenden Schrägen bzw. Diagonalen fixiert, was nun allerdings nicht die Gruppe nobilitiert, sondern ganz im Gegenteil sowohl die besagte Verunsicherung des Betrachters, wie auch eine extreme Spannung verursacht. Die einzige Waagrechte, vom Kopf der Frau bis zu ihrer Brustspitze, markiert nun gerade die »Bruchlinie« dieser Figur, auch in ihrem Verhältnis zum älteren Mann. Die Brustspitze ist zugleich der Punkt, an dem die Hell- und Dunkelwerte am stärksten aufeinanderstoßen, sie ist der Konfliktpunkt des Blattes.

Exakt im rechten Winkel zum gestreckten Frauenleib zerteilt die diagonale Begrenzung der Pyramide den oberen Teil des Blattes, sie sorgt für die Verankerung auf der Bildfläche, zugleich aber auch durch ihre abstrakte Dominanz für die Aushebelung einer traditionellen Bildordnung.

Im Prinzip verhält es sich mit Capricho 10 *Liebe und Tod* (Abb. 24) nicht anders. Im Tenor sind die Kommentare einhellig: Es ist nicht ratsam, den Degen zu oft zu ziehen; schon gar nicht in Liebeshändeln. Auch die Literatur ist sich einig: Aufklärerisch werde gegen die alte spanische Konvention des Duells argumentiert. Der Geliebte stirbt in den Armen der Untröstlichen, weil er zu Unrecht seine Ehre beleidigt sah, sofort den Degen zog und seinem vermeintlichen Nebenbuhler unterlag. Keine Frage, dies ist auch dargestellt. Doch ist das Thema weniger ein aufklärerisches Argument als vielmehr der existentielle Schmerz und die Verzweiflung der Geliebten. Im Moment des Todes gleichen sich der Ausdruck des Sterbenden und der Verzweifelten einander an, so wie ihre Köpfe geradezu miteinander verschmelzen.<sup>23</sup> In der Tat: dies ist ein Gestus der Liebe und des Todes in eins.

Zugleich aber ist durch die Figuration, wiederum eindeutig, auf einen christlichen Prototyp verwiesen: den der Kreuzabnahme und vor allem den der Beweinung. Und auch in der christlichen Tradition meint sie Liebe und Trauer, Kuß und Schmerzensschrei, Vereinigung und Trennung gleichermaßen. Zahlreiche Beispiele vor allem des italienischen 14. und 15. Jahrhunderts (Abb. 25) wären zu nennen; auch sie zeigen die Einheit der Köpfe, die Parallelisierung von Augenbrauen und Mündern, die Umarmung, bei der die eine Hand die Schulter faßt, der andere Arm den Leib umfängt, auch sie kontrastieren den hellen Leib des Toten mit dem dunklen Gewand der Trauernden. Doch während die christliche Komposition wieder ausgewogen ist, scheint die Gruppe bei Goya zusammenzubrechen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch das schwer auf der Figuration lastende Dunkel des Himmels.

Beide Male also, bei Capricho 9 wie bei Capricho 10, findet das geheiligte Paradigma Anwendung auf profanes, zeitgenössisches und vor allem individuelles Schicksal.<sup>24</sup> Man könnte darin, jenseits von verfaßter Kirchlichkeit, eine Einlösung des existentiellen christlichen Sinnes sehen, doch ist von Erlösung nicht die Rede, oder anders ausgedrückt: die Erlösung scheint durch die Formerscheinung verneint.

Ein letztes Beispiel sei erwähnt. Die beobachtete Autonomisierungstendenz der Formen und Mittel wird sich wiederfinden. Hier jedoch tritt die beim Betrachter ausgelöste Formwirkung

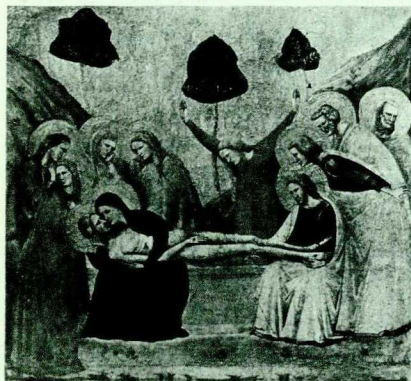


Abb. 25 Giovanni Baronzio (?), *Beweinung Christi*, Mitte 14. Jh. Rom, Nationalmuseum, Palazzo Barberini

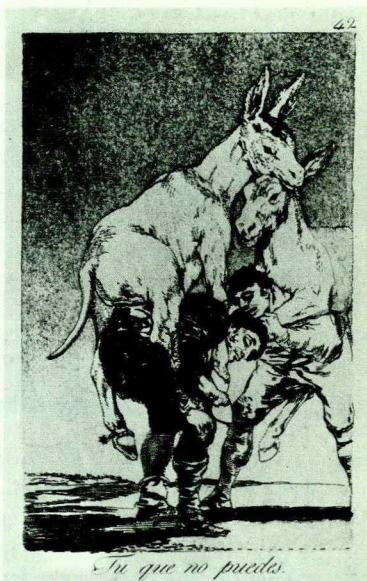


Abb. 26 Francisco Goya, *Capricho 42*, 1799

in Konkurrenz zum mit Hilfe von konventionellen Zeichen vermittelten Inhalt. Dieser Inhalt, den auch die erhaltenen Kommentare ansprechen, ist politisch-aufklärerischer Natur. Die Formerscheinung stellt ihn auf irritierende Art und Weise infrage. Die aus der Diskrepanz von Formwirkung und konventioneller Gegenstandsbedeutung resultierende Ambivalenz gilt es, wenigstens versuchsweise, als nun selbst sinn-voll zu begreifen.

Capricho 42 (Abb. 26) trägt den Titel *Du, der du nicht kannst*; dieser Titel ist der erste Teil einer spanischen Redewendung, die lautet: »Du, der du nicht kannst, trag mich auf deinen Schultern«. Die überlieferten Kommentare zu dem Blatt sind in üblicher Weise abgestuft. Der sogenannte Prado-Kommentar, der wohl von Goya selbst stammt, ist, wie meist, am unverbindlichsten. Offenbar sah sich Goya aus politischer Rücksichtnahme genötigt, den Kommentar hier allgemein abzufassen, er lautet: »Wer möchte behaupten, daß diese Reiter keine Pferde sind«. Der sogenannte Ayala-Kommentar, aus dem unmittelbaren Umkreis Goyas stammend, aber wohl nicht für die Öffentlichkeit gedacht, ist meist der direkteste, politisch eindeutige, er spricht die tagespolitische Bedeutung unverblümt aus. Zu Capricho 42 merkt er an: »Die nützlichen Klassen tragen auf ihren Schultern die wahren Esel, nämlich die ganze Last der Gesellschaft«. In diesem Falle ist der dritte überlieferte Kommentar, der der Nationalbibliothek in Madrid, ebenfalls aus Goyas Umkreis, allerdings noch expliziter, in ihm heißt es: »Gerade die armen Leute und nützlichen Klassen der Gesellschaft schleppen die Esel auf dem Rücken, d. h. sie allein tragen das ganze Gewicht der Steuerlast«. Aufgrund der Kommentare und aufgrund des konventionellen Bildmotives sieht die Sekundärliteratur in diesem Blatt das politisch gewag-

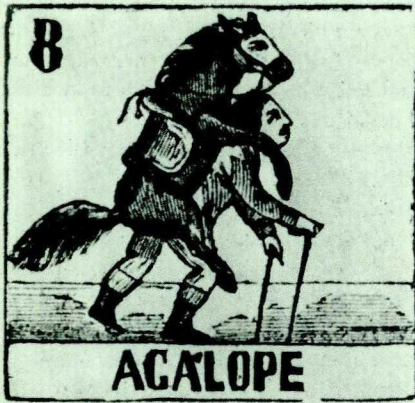


Abb. 27 Detail eines spanischen Bilderbogens, 18. Jahrhundert

teste, revolutionärste. Und in der Tat benutzt Goya hier einen Bildtypus mit einer langen, bis in die Antike zurückreichenden Tradition. Darstellungen der sogenannten ›Verkehrten Welt‹, die Goya vor allem aus der zeitgenössischen spanischen Volkskunst geläufig sein mußten (Abb. 27), sind immer auch Darstellungen des Wunsches nach einer auf den Kopf gestellten Gesellschaftsordnung. Sie haben allerdings eher Ventilfunktion als eine präzise politische Stoßrichtung. Die gewinnt die Darstellung bei Goya allerdings durch den Zykluszusammenhang. Capricho 42 steht am Ende eines sechs Blatt umfassenden Teils der *Caprichos* mit Eselsdarstellungen, der Kontext macht deutlich, daß mit den Eseln jeweils die oberen Gesellschaftsschichten, Adel und Klerus, gemeint sind. Damit nähert sich Goya einem eng verwandten, seit der Reformation geläufigen, vor allem aber in der französischen Revolution oft benutzten Bildtypus an, der Adel und Klerus auf dem Rücken des Volkes, in Sonderheit dem Rücken der Bauern, thronen läßt. Die Unterprivilegierten spüren die Sporen der Privilegierten, sie werden ausgeplündert und gepeinigt bis aufs Blut. Tatsächlich hatten die niederen Stände die gesamte Steuerlast zu tragen zu Gunsten der steuerfreien beiden hohen Stände. Schließlich lassen sich auch genügend Belege aus dem 18. Jahrhundert finden, die die oberen Stände mit der sprichwörtlichen Torheit des Esels identifizieren. Die Mitteilung des Blattes scheint also nicht trotz, sondern gerade wegen der Verwendung der Tierallegorese eindeutig zu sein, und es dürfte auch keinen Zweifel daran geben, daß das Blatt in seiner Zeit von politischer Brisanz gewesen ist.

Dennoch – trotz dieser durch die Kommentare, die konventionelle Motivik und die politischen Zusammenhänge nahegelegten Rezeptionsform sträubt sich das Blatt in seiner Erscheinung gegen eine eindeutige Lesweise. Zwar dürfte es sich bei den Trägern, ihrer einfachen Tracht nach zu urteilen, in der Tat um Bauern handeln, aber ächzen sie denn tatsächlich unter der drückenden Last der Esel? Niedergedrückt sind sie, kein Zweifel, doch scheint insbesondere der große linke Esel eher über seinem Träger zu schweben. Der Eindruck entsteht durch eine paradoxe Farbverteilung. Das linke Opfer ist schwarz gewandet, der Esel über ihm aber ist weiß.

Auf den übrigen fünf Blättern der Eselsfolge der *Caprichos* ist der Esel eindeutig Grautier, in mittlerem Ton zwischen schwarz und weiß gehalten, nur hier ist er eindeutig weiß, in seiner Silhouette weitgehend eingebunden in den im oberen Teil undifferenzierten dunkelgrauen Hintergrund, der den Esel viel eher hält, als daß ihn der Gebückte trüge. Um ihn als wirkliche Last zu charakterisieren, hätte Goya den Esel mit dunklem Fell ausstatten müssen. Wir lesen also eine schwarze gerundete untere Form und eine zudem aufsteigende, auch von daher eher schwebende weiße Form darüber.

Etwas anders, aber ebenso irritierend, verhält es sich mit dem anderen Träger. Auch sein Esel ist in der Vorderpartie weiß, aber sein Hemd ist es auch. Dadurch, daß zudem die zum Vorderbein führende Konturlinie der Eselsbrust im angewinkelten Arm des Trägers unmittelbar aufgenommen und weitergeführt wird, verschmelzen Esel und Träger; verdeckt man den Kopf des Trägers, so liest man einen aufrechtstehenden Eselsmann. Doch auch der linke Träger geht eine partielle Synthese mit seinem Esel ein. Das rechte, uns nähere hintere Eselsbein werden wir im rechten Stützarm des Mannes weiterlesen, seine weiße Hand als Hufe. Erreicht wird dieser metamorphotische Eindruck durch die seltsame Aufhellung des Ärmels, die den Kontur des Eselsbeines aufnimmt und durch die gänzliche Parallelität dieses falschen Beines mit dem linken Hinterbein des Esels. Das in Wirklichkeit durch den Arm des Träger gesteckte rechte Bein nehmen wir insofern nicht sofort wahr, als der Huf dieses Beines quasi als Verlängerung des rechten Vorderbeines fungiert. Daß all dies kein Zufall ist, lehrt der Vergleich mit der Vorzeichnung (Abb. 28), der sich auch noch in anderer Hinsicht als aufschlußreich erweist. Zu zahl-



Abb. 28 Francisco Goya, *Capricho 42*, Vorzeichnung.  
Madrid, Museo del Prado

reichen *Caprichos* von Goya existieren unmittelbare Pinsel- oder Rötelvezeichnungen, auf ihnen legt Goya das Motiv nicht selten bis in alle Einzelheiten fest. Damit sind sie direkte Vorlage der folgenden Aquatintaradierung. Doch ist damit ihre Funktion nur unzureichend charakterisiert. Goya nämlich benutzt sie vor allem als unerlässliche Korrekturhilfe bei der endgültigen Festlegung der Farbflächen- und Linienrelationen auf dem Geviert des graphischen Blattes. Man braucht nur die oft minimalen Abweichungen zwischen Vorzeichnungen und endgültiger Graphik zu beschreiben, um Goyas Absicht zu erkennen. Im Falle von *Capricho 42* ist schnell zu erkennen, daß die angesprochenen Verschmelzungen von jeweiligem Esel und zugehörigem Träger wahrnehmungsästhetisch erst in der Radierung zur Wirkung kommen, vor allem aber realisiert man auch, daß auf subtile Art und Weise das auf der Vorzeichnung eindeutige Vor- und Hintereinander der Trägergruppen im endgültigen »*Capricho*« aufgehoben ist. Nicht nur sind die hinteren Füße der Träger nun auf einer Ebene, sondern vor allem überschneidet paradoxerweise jetzt der Kopf des ehemals hinteren Trägers in der Kinnpartie den Kopf des ehemals vorderen Trägers, so daß wir die Köpfe der Träger nun übereinander und nicht mehr hintereinander lesen; dasselbe passiert mit den Eselsköpfen, auch sie sind nun eher übereinander gestaffelt. All das hat entschieden seine Konsequenzen für die Bildaussage. Wir lesen nicht: zwei schwere Esel drücken zwei unter der Last gebeugte Bauern zu Boden. Sondern wir lesen viel mehr und ganz anderes. Wir wollen räumliche Staffelung lesen und bekommen Verschränkung auf einer Ebene angeboten. Die vier Köpfe sind übereinander gestaffelt, wobei die Menschen- und Tierköpfe jeweils im Wechsel aufeinander ruhen. Durch Linienkorrespondenzen bzw. Farbflächenwirkungen entsteht der Eindruck von Verschmelzung bzw. von Schweben. Beides widerspricht der konventionellen Mitteilung des Motives. Wenn der Träger nur eine imaginäre Last hat oder selbst Eselskörper besitzt, wenn die Träger genauso gestaffelt sind wie die Getragenen, wenn der Stützarm des Trägers zugleich das Lastbein des Esels ist, dann kann die Aussage des Blattes nicht eindeutig, auch politisch nicht eindeutig, zumindest nicht einfach sein, sondern nur ambivalent. Macht man sich zudem klar, daß die Träger dies alles mit geschlossenen Augen über sich ergehen lassen, ihre Last, mit der sie eins sind oder die sie sich gar nur einbilden, nicht einmal ins Auge fassen können, dann bleibt von dem aufklärerisch-revolutionären Impetus des Themas nicht mehr sehr viel übrig, und ein eher resignativer Zug wird deutlich. Politisch könnte die Aussage jetzt eher lauten: bilden sich die Bauern ihre Last nur ein, so werden sie von sich aus auch nicht in der Lage sein, sie abzuschütteln. Ihr Bewußtsein sorgt für ihre Unterdrückung, nicht vorrangig das reale politische Kräfteverhältnis.

Goya, der, wie auch seine Zeitungsannoncen und die Kommentare zur Serie deutlich machen, als Aufklärer antritt, erfährt im Werkprozeß, als er seine eigene, auch seelische Erfahrung prüft, daß Anspruch und Realität zweierlei sind und daß die Realität irreal ist. Sicher sind Oben und Unten nicht völlig aufgehoben, aber wie es dazu kam, daß es so ist, warum es so ist und ob es immer eindeutig so ist und bleiben muß, das kann Goya offenbar selbst nicht mehr beantworten. Diese Ambivalenz mag man aus Goyas besonderer historischer und gesellschaftlicher Situation heraus erklären: vom Hofe gefördert, sozial auf ihn angewiesen auf der einen, mit aufgeklärten Intellektuellen befreundet und bürgerlich verankert auf der anderen Seite. Entscheidend für den hier angesprochenen Zusammenhang ist es jedoch, daß Goya der erfahrenen





Si potrà anco vestire con la veste bianca, rossa, & fosca dalla cinta in fu, & il reflante del vestimento sarà negro, mostrando, che la Luna non ha lume da se, ma da altri lo riceue, & è d'auuertire, che per bellezza di questa figura sieno essi colori posti con gratia, i quali mostrano, che la Luna, spesso si muta di colore, & da essa molti indouinano le mutationi de tempi. Onde Apuleo racconta, che la rozzeria nella Luna significa ventri, il color fosco pioggia, & il lucido, e chiaro aere sereno, & Plinio nel lib. 18. cap. 2. dice il medesimo.

Abb. 29 Cesare Ripa, *Iconologia*, Capriccio, 1603

Ambivalenz, der erfahrenen Spaltung von Innen und Außen, die durchaus bürgerlich zu nennen ist, in Kunstform Ausdruck zu geben weiß.

Cesare Ripa am Beginn des 17. Jahrhunderts hatte es noch leicht; als er die Verkörperung des »Capriccio« (Abb. 29) entwarf, stellte er sie im Narrenkleid mit Federkrone dar; um auf das Wildsprießende der Gedanken zu verweisen, gab er ihr einen Blasebalg in die eine, Sporen in die andere Hand, die die heftigen Antriebskräfte des unkontrollierten Gedankenfluges zu vertreten hatten. Sein Credo war einfach: Phantasie darf nur in kontrollierter Form zur Entfaltung kommen, denn sie neigt zu völliger Entgrenzung. Die Aufklärung suchte zu Beginn, reinen Tisch zu machen; ihr galt es, Phantasie, als der Rationalität widersprechend, zu unterdrücken.<sup>25</sup> Doch das Unterdrückte meldete sich im Inneren des einzelnen mit Macht zurück, und wie kein anderer vor ihm hat Goya dieser Erfahrung der Moderne von der unlösbaren Spannung von Welt und Individuum, von Rationalität und Triebstruktur, von objektivem Anspruch und subjektiver Realität, aber auch von Zeichen und Bezeichnetem, Ausdruck gegeben, und zwar mit den Mitteln einer in ihren essentiellen Möglichkeiten erkannten Kunst.

- 1 Zum »Capriccio«: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 329–335 (P. Halm); *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Bd. 3, Venedig–Rom 1958, Sp. 103–110 (E. Crispolti); L. Hartmann: *Capriccio – Bild und Begriff*, Phil. Diss. Zürich, Nürnberg 1973, dieser Arbeit wird eine Reihe der folgenden Quellenachweise verdankt. Der vorliegende Beitrag, der den Vortragscharakter weitgehend beibehält und nur die wichtigsten Anmerkungen nachliefert, versteht sich auch als Weiterentwicklung eines eigenen Aufsatzes: W. Busch: *Piranesis »Carceri« und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert*. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 39 (1977), S. 209–224.
- 2 G. A. Gilio: *Dialogo*. In: *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*. Ed. P. Barocchi. Bd. 2, Bari 1961, S. 89.
- 3 F. Baldinucci: *Delle Notizie de' Professori del Disegno*. Firenze 1681; ed. Firenze 1773, Bd. 6 (19. Teil), S. 101f.
- 4 G. P. Lomazzo: *Idea del Tempio della Pittura*. Milano 1590; ed. 1785, S. 25, 72.
- 5 G. B. Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*. Roma 1772, S. 3, 43 und passim. Es soll nicht unterschlagen werden, daß Passeri, nicht anders als andere klassische Autoren, den Capriccio-Begriff natürlich auch positiv verwendet, allerdings ist dann immer impliziert, daß »capriccio« sich nur im Rahmen der Regeln entfaltet, so spricht er von den »concetti di suo capricci col più bel modo« im Falle von Pietro Testa (S. 181), oder von »capriccioso nell'adornare« im Falle von Agostino Tassi (S. 111).
- 6 G. Vasari: *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*; ed. Milanese. Florenz 1878. Bd. 2, S. 446.
- 7 Vgl. Gilio (s. o. Anm. 2); das ganze Traktat ist dieser Frage gewidmet (S. 1–115), zu Varianten des Capriccio-Begriffes s. etwa S. 29, 58, 71.
- 8 Kurze Zusammenfassung der Michelangelo und Veronese betreffenden Ereignisse bei: A. Blunt: *Artistic Theory in Italy 1450–1600*. 6. Aufl., Oxford 1966; Kap. 8, bes. S. 111–126.
- 9 C. P. Richelet: *Dictionnaire de la langue française*. Nouv. ed. Lyon 1759; Stichwort »caprice«. G. Spalletti: *Saggio sopra la bellezza* (1765). In: *Opuscoli filosofici*, Firenze 1933, Kap. »capriccio«. F. Milizia: *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*. Bassano 1787; Stichwort »capriccio«. Vollständig abgedruckt bei Hartmann (s. o. Anm. 1), S. 125–129.
- 10 M. Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt 1973; ders., *Überwachen und Strafen, Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt 1977; beide Bücher sind nicht zuletzt diesem Phänomen gewidmet; zur Ausgrenzung s. besonders: K. Dörner: *Bürger und Irre, Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychologie*. Frankfurt 1975; s. Sachregister »Ausgrenzung der Unvernunft«.
- 11 I. Kant: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. G. Hartenstein. Leipzig, Bd. 7 (1868), S. 429 ff.

- 12 Letzte größere Arbeit zu Hegels längst topischem Satz: A. Gethmann-Siefert: *Hegels These vom Ende der Kunst und der »Klassizismus« der Ästhetik*. In: Hegel-Studien 19 (1984), S. 205–258.
- 13 Zu Tiepolos und Piranesis Serien ausführlicher: W. Busch (s. o. Anm. 1), dort auch die zugehörige Literatur. Die folgenden großen Piranesi-Ausstellungen (vor allem Venedig 1978, Rom 1979), die Kongreßakten, die im Zusammenhang mit der Ausstellung *Piranèse et les Français* (Rom, Dijon, Paris 1976), in Rom 1978 erschienen, aber auch die Bücher von Wilton-Ely, 1978, Miller, 1978 und Reudenbach, 1979 berühren das hier behandelte Problem nicht eigentlich. Die neuere Literatur zu Tiepolos graphischen Folgen ist an Deutungsfragen geradezu desinteressiert, bis hin zur Ausstellung in der Ca' Rezzonico, Venedig 1986.
- 14 Die wichtigsten Bemerkungen zu Tiepolos Karikaturen, die dringend umfassender Bearbeitung harren, immer noch bei: M. Kozloff: *The Caricatures of Giambattista Tiepolo*. In: Marsyas 10 (1961), S. 13ff.
- 15 Die Ergebnisse der neueren Goya-Forschung sind eingegangen in die vorzüglichen Kataloge der Hamburger und Frankfurter Ausstellungen von 1980/81 respektive 1981. Besonders für die historischen Zusammenhänge vgl. die ebenso vorzügliche Zusammenfassung von J. Held: *Goya*. Reinbek bei Hamburg 1980. Wichtig für Goyas Beschäftigung mit volkstümlicher Graphik ein kleiner, von S. Paas bearbeiteter Katalog einer Ausstellung, die 1977 in Karlsruhe und Ludwigshafen gezeigt wurde. Die hier versuchte Betrachtungsweise, die zuerst im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Frankfurter Ausstellung in einem Vortrag im Frankfurter Städel 1980 erprobt wurde, scheint Berührungspunkte mit zwei ganz unterschiedlichen Arbeiten aufzuweisen: mit M. Warnkes auf Vorträge im Zusammenhang mit der Hamburger und der Frankfurter Ausstellung zurückgehenden Beitrag: *Goyas Gesten*. In: W. Hofmann, E. Helman, M. Warnke: *Goya, »Alle werden fallen«*. Frankfurt a. M. 1981, S. 117–141. In ihm begreift Warnke den historisch-sozialen Wandel im gestischen Habitus als konstitutiv für Goyas Figurensprache. Vgl. auch B. Growes ganz unhistorisch angelegte strukturelle Analyse von Goyas Porträts: *»Ydiuma universal«*. *Goya und die Sprachlichkeit der Kunst*. In: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte 7 (1985), S. 32–56. Das kunsthistorisch-methodische Problem, das sich zu stellen scheint, dürfte in dem Versuch einer Zusammenführung der gleichermaßen wichtigen Ergebnisse der beiden so differierenden Ansätze liegen.
- 16 Übersetzung nach Held (s. o. Anm. 15), S. 43.
- 17 Übersetzung in Anlehnung an den Katalog Frankfurt (s. o. Anm. 15), S. 35, auf S. 34 dort der Originaltext der ganzen Anzeige.
- 18 Die sämtlichen technischen Angaben und Kommentare zu Goyas *Caprichos* bei T. Harris: *Goyas Engravings and Lithographs*. 2 Bde., Oxford 1964.
- 19 Zur Bedeutung dieses Motivs und seiner Tradition s. Warnke, (s. o. Anm. 15), S. 136f.
- 20 Zur Doppelfunktion der Linie am Ende des 18. Jahrhunderts s. W. Busch: *Aka-*

- demie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie. In: Katalog der Ausstellung »Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche«. Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 81-92 und ders.: *Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerkerdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert*. In: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, hrsg. v. H. Beck, C. Bol, E. Maek-Gérard (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 11), Berlin 1984, S. 177-192.
- 21 Man hat nicht ganz zu Unrecht gar eine Dimension der Nekrophilie in diesem Blatt gesehen und mit einer Illustration zu Youngs »Nachtgedanken« verglichen:
- Peter Kühn-Nielsen: Goya's »Tantalo«: *Genesis of a Composition*. in: Master Drawings 12, 1974, S. 151-156; vgl. Kat. Ausst. Hamburg, op. cit. (Anm. 15), S. 78f. Zweifellos aber ist die im folgenden vorgeschlagene Ableitung für Goya wichtiger.
- 22 Das ist nicht unbeobachtet geblieben, vgl. etwa den Katalog zu den Ausstellungen in Karlsruhe und Ludwigshafen (s. o. Anm. 15), S. 41 oder Warnke (s. o. Anm. 15), S. 135.
- 23 Daraus wirklich eine Form werden zu lassen, wird sich erst 100 Jahre später Munch getrauen.
- 24 Ähnlich zu Capriccio 9 auch Warnke (s. o. Anm. 15), S. 135.
- 25 Cesare Ripa: *Iconologia*. Rom 1603, S. 49.