

WERNER BUSCH

Das Capriccio und die Erweiterung der Wirklichkeit

Vorsicht beim Capriccio! Es tendiert dazu, wenn es nicht unter dem Dach einer klaren Definition gehalten wird, nach allen Seiten zu wuchern. Es ist wie die Eifersucht, frißt sich durch alles Geordnete und läßt es in Trümmern oder verzerrt zurück. Das Ernste wird lächerlich, das Nahe fern; es relativiert alles. Es ist das Fragezeichen hinter allen Gewißeiten. Das Capriccio lebt vom Aufbau der Illusion und seiner folgenden Zerstörung, es lebt vom Umschlag. Es läßt uns, nachdem es uns erst gereizt hat, in ein Loch fallen – und was verbirgt sich dort alles am Grunde! Ungeordnetes, Unproportioniertes, Ver-rücktes, Mystisches, Okkultes, Undurchschaubares, Ängstigendes, Höhnisches, Skatologisches, Perverses, unverhüllt Sexuelles, der Verfall präsentiert sich unter der Maske des Perfekten. Und das Irritierendste vielleicht: das Capriccio entblößt im anderen uns, denn wir erschrecken, werden verunsichert, getäuscht – und sei es auch nur optisch. Das Capriccio scheint harmlos, bietet uns ein Spiel an, doch lassen wir uns darauf ein, so unterliegen wir seinen Regeln, und das kann uns den Boden unter den Füßen rauben.

I.

Samuel van Hoogstraten berichtet in seiner *Schilder-Konst* von 1678, daß überall in den Bildern von Joachim Patenir als amüsanter Erkennungszeichen ein kleiner Kacker verborgen sei.¹ Diese Signatur stört ihn nicht. Landschaft darf, da sie eine Welt gibt, als ohnehin niedere Gattung auch einen leicht spielerischen Zug besitzen. Doch daß in Rembrandts *Johannespredigt* im Vordergrund eine Mutter ihr Kind sein Geschäft verrichten läßt, das stört ihn und seine Vorstellung vom hohen Gegenstand sehr wohl. Rembrandt ist für ihn ein ungehobelter Banause und hat dem Dekorungsverdikt zu verfallen.² Und Callots Kacker (Abb. 1) aus den *Capricci* von 1617,³ der sich unmittelbar vor uns als alleiniger Bildgegenstand aufbaut, so nah, daß die Kacke sichtbar dampft, wie

werden wir ihn wieder los? Wie zu zeigen sein wird, durch das beschworene Dach der Definition des Capriccio als Gattung.

Die Capriccio-Ausstellung zerfiel notwendig in zwei Teile: die Druckgraphik, die unter dem Dach der Definition Platz fand, und die Gemälde und Zeichnungen, die – mit Ausnahme der Architekturcapricci – auf ein solches Dach verzichten mußten und bei denen die Annahme capriccioartiger Züge – und sei sie noch so berechtigt – beliebig zu werden drohte. Denn was wäre, zeitlich und gegenständlich, nicht alles darunter zu fassen! Spätestens seit Gustav René Hockes Büchern über den Manierismus in der Kunst und in der Literatur (1957 und 1959) dürfte uns das Problem bewußt sein.⁴ Alles Manieristische, Übersteigerte, forciert Subjektive, Irreguläre, kurz: alles Antiklassische ist capriccioartig insofern, als der Verstoß gegen die Regeln im Namen freier Phantasie- und Kunstentfaltung geschieht. Die gesamte Kunst des Manierismus selbst, ebenso wie ein Gutteil des Barock und Rokoko, die Romantik erst recht und gar der Surrealismus – alles dies kann als zugehörig gesehen und vor allem aus klassischer Sicht als verdammenswert erscheinen. Goethes Diffamierung der Romantik als krank, die dem Klassischen als dem Gesunden als sein Gegenpol gegenübersteht,⁵ folgt einer langen, in die Antike zurückreichenden Klassifizierungstradition, in der sich die Angst vor der sich frei entfaltenden Phantasie spiegelt, die dem Unkontrollierten, Irrationalen, Individualistischen ein Übergewicht einräumt.⁶ Alle klassische Literar- und Kunsttheorie, die ihr Fundament in der antiken Rhetorik und Philosophie hat, sieht die Kunst von Naturnachahmung auf der einen Seite und Einbildungskraft auf der anderen Seite determiniert, als objektivem Vorbild und subjektiver Erfindungsgabe, und sie sucht durch das Aufstellen von Regeln das gefürchtete Überborden des künstlerischen Ingeniums zu verhindern, die beiden Seiten im Gleichgewicht zu halten.

Phantasie gehört durch Vernunftregeln kontrolliert, so lehrt es uns bereits Quintilian in seiner *Institutio oratoria*.⁷ Cicero und Quintilian, die allentscheidenden Rhetoriklehrer, reagieren bereits auf historische Erfahrung. Sie haben die klassisch attische, an der Natur orientierte Vollkommenheit und die hellenistische Reaktion darauf mit ihrer tendenziell antinaturalistischen, der Subjektivität und phantasievollen Erfindung ihr Recht zugestehenden Kunstproduktion vor Augen. Im sechsten Buch seiner Rhetorik kommt Quintilian auf die Phantasiebilder zu sprechen – griechisch „phantasiai“, lateinisch „visiones“ – und auf Aristoteles fußend bestimmt er die Phantasie als ein Vermögen, einmal Wahrgenommenes, aber Abwesendes sich wieder vorzustellen. Für Aristoteles sind die Vorstellungsbilder zwar schwächer als die unmittelbaren Wahrnehmungen, wecken aber wie diese Lust und Unlust: das macht sie für den

Rhetoriker so wichtig. Durch das Aufrufen von Vorstellungen kann er Affekte steuern, genauer gesagt: durch die Erzeugung von Vorstellungsbildern im eigenen Inneren versetzt sich der Redner selbst in den gewünschten Affekt, und in der Affektentäußerung überzeugt er durch Transfer den Zuhörer.⁸ Allerdings weiß Quintilian auch, daß derartige Vorstellungsbilder sich gerade bei Langeweile und als Tag- und Wunschträume einstellen, und diese Wunschträume nennt er krankhaft, spricht von Lastern der Seele, deren Potential zu nutzen sei, um der Rede Überzeugungskraft zu geben, allerdings eben nur in geregelter und glaubwürdiger Form; denn dann ist die Rede nicht nur Sprache, logisches Argument, sondern auch Malerei, bildhaft eindrücklich. In den Tag- und Wunschträumen dagegen drohen die Vorstellungsbilder überhand zu nehmen und sich zu verselbständigen, sich von der Natur zu lösen, zu bloßen Chimären zu werden.

Von hier ist es nicht weit zu einer christlich-moralischen Diskreditierung der Phantasie: über die Trugbilder, die sie erzeugt, besonders die verführerisch sinnlichen, kann der Teufel von der Vorstellung des Menschen Besitz ergreifen und ihn ins Verderben locken. Und wenn, wie im 18. Jahrhundert, Gottes Gegenspieler nicht mehr das Argument abgibt, weil man ihn nicht mehr so recht glaubt, dann tritt an seine Stelle die Drohung mit dem Wahnsinn, der den einzelnen durch die Aufhebung der Verstandeskkräfte aus der Bahn wirft. Geradezu panische Angst vor ihrem Aussetzen hatte Kant. 1797/98 heißt es bei ihm: „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 ...“.⁹ Nun wird in einer langen kunsttheoretischen Tradition vom 16. bis zum 18. Jahrhundert die Phantasie vom Capricciobegriff vertreten. Er geht alle eben ange-deuteten Kombinationen und Bedeutungsverschiebungen ein. Von daher verwundert es nicht, daß im 18. Jahrhundert, etwa beim Architekturtheoretiker Milizia „capriccio“ mit „follia“, Wahnsinn, gleichgesetzt wird und auf diese Weise das überbordende Ornament als absurder Phantasieauswuchs aus der Architektur vertrieben wird.¹⁰ Und es verwundert ebensowenig, wenn Michelangelo großer Kritiker Gilio in seinen Dialogen von 1564 zwei Formen der künstlerischen Konzeption unterscheidet: „per capriccio o per imitazione“, und wenn er Michelangelo bei seinem *Jüngsten Gericht* die Befolgung allein der ersteren Form vorwirft und das eigentliche Ziel der Kunst in der idealen, d.h. auswählenden, auf die Vorstellung einer Idealschönheit hin verbessernden Nachahmung sieht.¹¹ Und Vasari, der den Begriff des „capriccio“ durchaus positiv zur Charakterisierung ingenieuser künstlerischer Erfindung nutzen

kann, fordert doch, ganz in Quintilians Sinn und Tradition, es müsse von „giudizio“, von künstlerischem Urteil, kontrolliert werden. Wildwuchs gilt es auch bei ihm zu beschneiden.¹² Und dabei bleibt es in der klassischen Kunsttheorie. Die Nuancen mögen sich verschieben, der Stellenwert der Phantasie kann etwas größer, etwas geringer sein, immer aber hat ihre Entfaltung im Rahmen zu verbleiben.

Dieser Rahmen jedoch wird durch zweierlei bestimmt: durch die sich herausbildende Rangordnung der Gattungen und die kunsttheoretische Institution des Dekorums, die das Angemessene regelt, darüber befindet, an welchem Ort was erlaubt und vor allem nicht erlaubt ist.¹³ Nicht wenige Theoretiker lassen dem „capriccio“ Raum in den niederen Gattungen; je unwichtiger das Thema, desto mehr Freiheit für die Phantasie. Seit der Wiederentdeckung der Grotesken und vor allem der Raffaelischen Anwendung in den Loggien des Vatikan fand der spielerische Umgang mit der Realität, ja die Außerkraftsetzung ihrer Gesetze, im Ornament seinen Ort. Der Theoretiker Lomazzo streicht dies besonders heraus.¹⁴ Diese Zuordnung des „capriccio“ zum ornamentalen Bereich wird entscheidende Konsequenzen auch für die graphische Gattung Capriccio haben, in deren Vorfeld wir uns mit der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts immer noch bewegen. Doch bevor wir uns der Gattung zuwenden können, ist es notwendig, auf eine durchgehende unterschwellige Gegenposition auch in der Theorie, vor allem der Literartheorie hinzuweisen.

Die Frage, ob nicht der Erfindung, der freien Phantasie in der Dichtung, die doch gänzlich der Imagination entstamme, ein viel höherer Stellenwert beigemessen werden müsse, stellt sich mit Regelmäßigkeit, auch angesichts der Kunstpraxis, wieder. In platonischer bzw. neuplatonischer Tradition ist der dichterische Furor, ja die gottähnliche Inspiriertheit Voraussetzung für be-seelte Dichtung, sie kann die Regelgerechtigkeit außer Kraft setzen, bzw. sich über sie erheben. Für Lukrez etwa sind die „simulacra“ als Produkte der Phantasie zwar möglicherweise täuschende Illusionen, doch ihre Wirkung kann weit über die der realen Dinge hinausgehen.¹⁵ Und nicht anders spricht Philostrat in seinem *Leben des Apollonios von Tyana* davon, daß die Phantasie die weisere Künstlerin als die Nachahmung sei, denn sie zeige nicht nur das, was man sehen könne, sondern auch das, was sie nicht vor Augen habe.¹⁶ Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts beginnt das wiederentdeckte Traktat über das Erhabene des sogenannten Pseudo-Longinus seine Wirkung zu tun, durch seine Rechtfertigung des dichterischen Enthusiasmus und seine Propagierung der außergewöhnlichen Gegenstände. Seinen Höhepunkt erlangt die Wirkung dieses Traktates bekanntlich im englischen 18. Jahrhundert, von Addisons Hymnus auf die Imagination bis zu den Theoretikern des Sublimen und des

Pittoresken am Ende des Jahrhunderts, die der Wirkung des Werkes das entscheidende Recht zusprechen.¹⁷ Und schon im 17. Jahrhundert kann Gracian das von Quintilian und Vasari propagierte Verhältnis von Verstand und Phantasie, Nachahmung und Erfindung, mit einigem Aplomb einfach umkehren. Nach ihm darf die Erfindungskraft, ingenio, nicht durch die Urteilskraft gebremst sein.¹⁸ Zudem kann schon jetzt die These geäußert werden, daß die Verbannung der (unkontrollierten) Phantasie in den niederen Bereich auf Dauer, ohne es zu wollen, ein Potential mit Sprengkraft zur Verfügung stellt. Wenn der Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts, Filippo Baldinucci, dem niederen Bereich die folgenden Themenbereiche zuordnet: Ländliches, Schlachten, Hafen- und Seestücke, singende und trinkende Plebejer „e simili altri capricci“, dann sind damit nicht nur Bereiche des niederen Genres beschrieben, die tatsächlich in der Gattung Capriccio eine Rolle spielen werden, sondern es liegt auch eine bewußte soziale Disqualifizierung vor, die das Niedere im Sinne der Dichtungstheorie zum per se Komischen erklärt, daß man durch den spielerischen Umgang auf Distanz halten kann.¹⁹ Dem derartige Szenen bevölkernden Personal ist es erlaubt, sich auszuleben, sich zu prügeln, zu saufen und zu huren. Solange es nur Ornament am Stamme der Kunst ist, bestätigt es eher deren Hierarchien. Doch in der Gattung Capriccio können dieses Personal und seine soziale Realität so nahe rücken, daß der Betrachter davon betroffen ist.

Am Beispiel gesagt: gemalte Schlachtenszenen eines Jacques Courtois oder Philips Wouwerman gehören durch das kleine Format der Bilder, die gewisse Ordnungslosigkeit des in der Ferne gesehenen Schlachtengetümmels, bei dem individuelle Personen nicht zu erkennen sind, einem niederen, eher dekorativen Genre an.²⁰ Das graphische Capriccio kann diesem Typus folgen, die Schlachtenszenen können weiter unverbindlich bleiben, sie zeigen zwar ein Segment der Wirklichkeit, doch auf Distanz gehalten. Doch schon in den *Misères de la guerre* von Jacques Callot, dem Schöpfer der graphischen Gattung Capriccio, können die gezeigten Greuelszenen, so winzig sie erscheinen mögen, eine derartige Eindringlichkeit gewinnen, daß sie die Gattungsgrenzen tendenziell hinter sich lassen. Goyas *Desastres* werden sie vollkommen sprengen.

Nicht anders verhält es sich mit weiteren ins Capriccio abgedrängten menschlichen Triebkräften. Sie scheinen gattungsmäßig entschärft, doch haben sie ihr Vorkommen; es ist, als warteten sie nur darauf, aus ihren Gattungsgrenzen treten zu können: in Form des Sexuellen, des Skatologischen, des Hemmungslosen, Verbotenen, Sonderbaren oder Wunderbaren. Das Bedürfnis, die Regeln des Normalen, Geläufigen, Gebräuchlichen, Wahrscheinlichen spielerisch außer Kraft zu setzen, mag Entlastung versprechen, und die-

sem Entlastungswunsch konnte die Gattung Capriccio Genüge tun, doch ist es immerhin auch denkbar, daß die Gattung nun wirklich die Lust weckt, die Regeln, von der Schwerkraft bis zur Moral, in der Realität zu negieren, zu überschreiten, eigene, neue Gesetze einzufordern oder zu entwerfen.

Man kann sich fragen, warum die graphische Gattung Capriccio erst in den Jahren nach 1600 erfunden wurde. Eine richtige Antwort dürfte sicherlich sein, daß erst zu diesem Zeitpunkt eine geradezu systematische Erprobung der Grenzen und Möglichkeiten der Kunst deswegen denkbar war, weil erst jetzt ein kunsttheoretisches Reflexionsniveau erreicht war, das vom Bewußtsein einer vollständigen Beherrschung aller Kunst- und Darstellungsmittel ausgehen und das Kunst als eine freie Wissenschaft, als eine Tätigkeit des Geistes interpretieren konnte. Dieses Bewußtsein einer Kongruenz in der theoretischen und praktischen Kompetenz vermittelt genügend Selbstsicherheit, um Bereiche des Darstellbaren auszuloten, die zuvor als nicht darstellenswert oder darstellbar galten. Es ist ein dialektisches Spiel, das aus dieser künstlerischen Allmachtsphantasie heraus betrieben wird. Da der Künstler alles beherrscht und es auch noch theoretisch legitimieren kann, steht es ihm offen, auch das darzustellen, was traditionell dem Verdikt des Unpassenden verfiel, zumal wenn er deutlich machen kann, daß er um diese Zusammenhänge weiß. Und deutlich machen kann er dies einerseits in der Bildform, die den Spielcharakter anschaulich werden läßt, und andererseits in einem Kreis von Gleichgesinnten, die den geforderten Kunstdiskurs gleichermaßen beherrschen und die Spielbeispiele nutzen können, um die Argumente zur Bestimmung der Kunstmöglichkeiten zu verfeinern.

Besonders deutlich wird dies an den verschiedenen künstlerischen Experimenten der Carracci in Bologna. Sie zeigen nicht nur vermeintlich Unwürdiges, sondern experimentieren mit Zeichenverfahren, am forciertesten in der von ihnen erfundenen Gattung Karikatur mit den systematisch überzeichneten und zugleich abstrahierten Zügen des individuellen Porträts.

Es ist kein Wunder, daß die Systematisierung des Zeichnens in sogenannten Zeichenlehren genau zu dem Zeitpunkt einsetzt, als die Carracci mit den Mitteln der Zeichnung experimentieren. Zeichenlehren haben von allem Anfang an auch für die graphischen Serien mit dem Gattungstitel „Capricci“ eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben. Doch auch eine besondere Dimension der frühen Definition der Karikatur ist für das Verständnis der „Capricci“ von Bedeutung. Es heißt, Annibale habe „piacevole“, im lockeren Geplauder, halb im Scherz von der Karikatur gesprochen²¹ und schon der Theoretiker Mancini, der den Begriff Karikatur noch nicht kennt, merkt 1620 an, Annibale habe diese „pitture ridicole“ „per scherzo“ gemacht.²² Das Scherzo

ist wie das Capriccio auch im musikalischen Bereich beheimatet²³ und kann als gattungsmäßiges Synonym für das Capriccio benutzt werden. Giovanni Battista Tiepolos eine graphische Serie trägt den Titel *Capriccio*, die andere den des *Scherzo*. Diese Ansiedlung im Bereich des Komischen, Spielerischen, hat natürlich wieder Legitimationsgründe im Hinblick auf die Zuordnung zur Gattung. Annibale weiß, soll uns bedeutet werden, daß die Karikatur eher dem privaten Bereich der Kenner vorbehalten bleibt, daß es sich um spielerische Fingerübungen handelt, die sich, wie all die anderen Grenzerprobungsgattungen nur der anspruchsvollen, alles auf dem Felde der Kunst beherrschende Künstler leisten kann. Deswegen verbleibt die Porträtkarikatur auch bis ins 18. Jahrhundert hinein im privaten Medium der Handzeichnung.

Es läßt sich also zu den Experimenten der Carracci festhalten, daß sie nur zu einem Zeitpunkt entstehen konnten, als die Künstler von dem Bewußtsein getragen wurden, alles Erscheinende, aber auch alles Vorstellbare darstellen zu können, nicht nur über die Mittel dazu zu verfügen, sondern auch die theoretische Legitimation und Kompetenz dafür zu besitzen. Zugleich wurden sie durch die Kirche im Rahmen der Gegenreformation dazu ermutigt, die Wirklichkeit in aller Drastik wiederzugeben, sofern sie durch Eindringlichkeit der Überzeugungskraft theologischer Sachverhalte diene. So wurden Bereiche des Wirklichen einerseits und abstrakte Darstellungsverfahren andererseits bedacht und erprobt, immer jedoch abgesichert durch kunsttheoretische Legitimierungsvorgaben.

II.

Das Capriccio als Gattung ist im Gegensatz zur Karikatur von allem Anfang an eine druckgraphische Form, zielt also auf die Öffentlichkeit, und als solche benötigt sie ihre ganz besonderen Rechtfertigungsgründe. Nicht der unwichtigste der Gründe ist der Gattungsname. Deklariert als „Capriccio“, läßt die Gattung keinen Zweifel daran, daß die Freiheiten, die sich hier allein im Scherz genommen werden, der ausufernden Phantasie keinen Freibrief erteilen. Im Gegenteil, das Etikett „Capriccio“ fungiert als Zaun um ein Reservat der Freiheit, das die klassische Kunstordnung mitnichten in Frage stellt, vielmehr indirekt in ihrer klaren gattungsmäßigen Scheidung von Zuständigkeitsbereichen bestätigt.

Drei berühmte Capriccio-Serien des 18. Jahrhunderts, und zwar die von Tiepolo, Piranesi und von Goya, sollen im folgenden besprochen werden. In ihnen zeigt sich das schrittweise Sichtbarwerden des Unbewußten, die schließ-

liche 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.

In der ersten der 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, jedoch läßt sich in Dresden auch schon ein Exemplar von 1743 nachweisen. In die Betrachtung seien Tiepolos *Scherzi di fantasia*, etwa gleichzeitig oder wenig später radiert, miteinbezogen, sie wurden erst später 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 vorherrschende 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 überwunden 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



Abb. 2 Giovanni Battista Tiepolo, *Der Reiter bei seinem Pferd*, aus: *Vari Capricci*, um 1740

thematisch und technisch in der Tradition von Castiglione und Salvator 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 Capricciocharakter 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 hintereinander gestaffelt, daß ihre Köpfe eine Reihe bilden; dabei bleibt gelegentlich offen, ob sie ihr natürliches Gesicht oder eine Maske zeigen. Zudem wird durch die enge Staffelung ihr Standort unklar; sie haben nicht eigentlich Platz für körperliche Entfaltung. Außerdem kommunizieren sie nur in den sel-

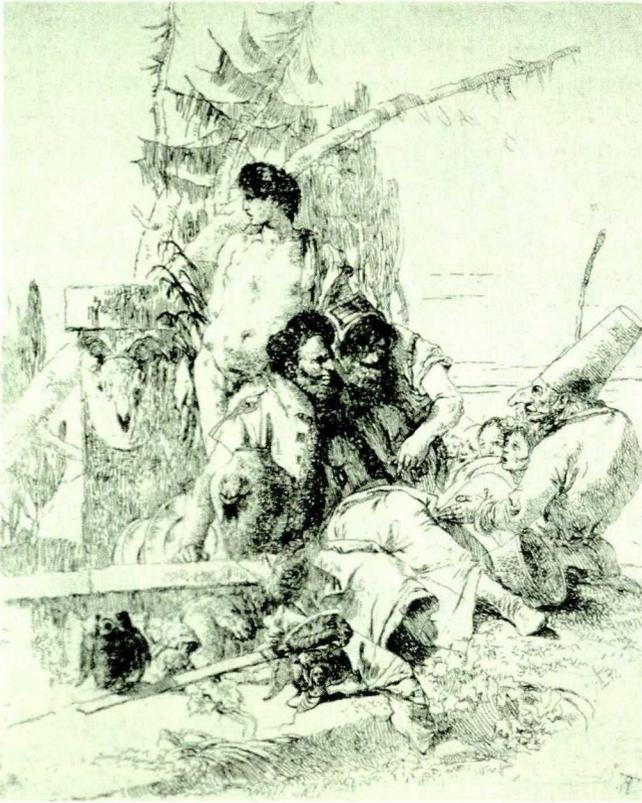


Abb. 3 Giovanni Battista Tiepolo, Pulcinella, mit zwei Weisen sprechend, aus: Scherzi di fantasia, 1778

tensten Fällen miteinander; worauf ihr Interesse gerichtet ist, bleibt oft unklar. Diese Beobachtung der Blätter offenbart 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. 2) 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. 3) 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 räumlich zu denken ist, bleibt unklar, anderer-

seits 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



Abb. 4
Giovanni Battista Tiepolo,
Karikatur,
Udine, Privatsammlung

nach unserem Verständnis capriccioartige Spielereien seien, 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.

Noch ein weiterer Gedanke sei angedeutet, man könnte ihn auf folgenden Nenner bringen: man weiß nicht, was Tiepolos Personen tun, aber man meint

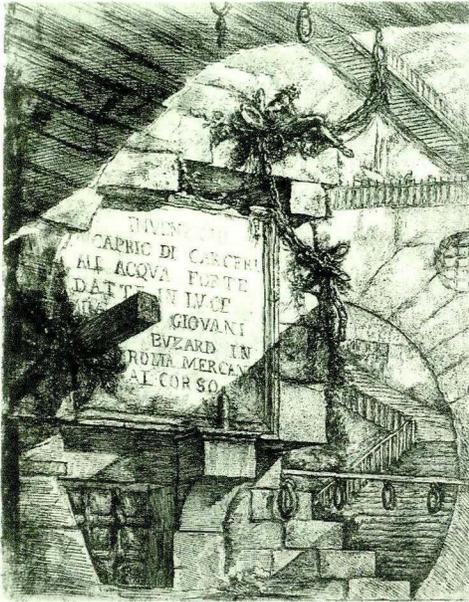


Abb. 5
Giovanni Battista Piranesi,
Titelblatt der *Carceri*,
1. Zustand, 1749

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. 4) gezeichnet, die er seinen Söhnen in Klebebänden vermachte; sie waren also nicht für die Öffentlichkeit gedacht.²⁴ 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 eingestuftes 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 folgenden Betrachtung von Piranesis und Goyas Serien deutlicher werden.

III.

Piranesi's *Carceri* sind etwa gleichzeitig mit Tiepolos *Capricci* erschienen. Bei ihrer ersten Publikation lautete ihr genauer Titel *Invenzioni capric di Carceri* (Abb. 5, vgl. auch H. Holländer in diesem Band). Es handelt sich in Piranesi's 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



Abb. 6
Giovanni Battista Piranesi,
Der gotische Bogen,
aus: *Carceri*, Blatt 14, 1761

im Grundriß nachzukonstruieren, so stellt man schnell fest, daß es zahlreiche Brüche in der Raumlogik gibt (Abb. 6). 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, 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

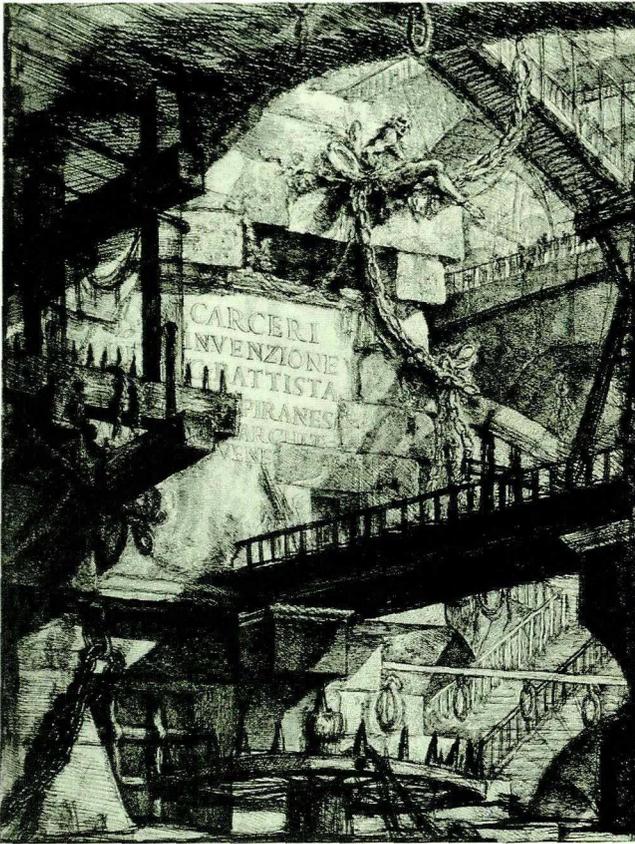


Abb. 7
Giovanni Battista
Piranesi, Titelblatt
der *Carceri*,
2. Zustand, 1761

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 capric 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. 7). 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 um so 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 Kerkerinnenansichten. 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. Piranesis *Carceri* hören auf, *Capricci* zu sein, denn sie erobern eine neue Realität, die Realität der Vorstellung. Piranesis sprechende Architektur und Tiepolos sprechender Kontur sind zwei Facetten ein und derselben Erfahrung der Realitätserweiterung.

IV.

Abschließend seien unter diesem Gesichtspunkt Überlegungen zu Goyas *Capricchos* von 1799 angestellt.²⁵ Goyas Capriccio-Begriff sei, so kann man lesen, konventionell. Das ist richtig und falsch zugleich. Richtig ist, daß man „capricho“ 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 seinen Freund, den Dichter Iriarte, womit er sich nun künstlerisch beschäftige: „Um meine Phantasie, die an der Versenkung in mein Leiden krank, 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.“²⁶ 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. „Lavorare 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, potentiell 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“.²⁷ 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



Abb. 8
Francisco de Goya,
Das garstige Kind,
Capricho 4, 1799

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 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.²⁸ *Capricho 4* (Abb. 8)

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, nicht 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 verzerrten Mund gesteckt²⁹, 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 Aquatintatechnik, die Detailzeichnung besorgt die Radierung. Der beunruhigende Eindruck des Ganzen entsteht da-



Abb. 9
Francisco de Goya,
Tantalus, Capriccio 9,
1799 (Ausgabe 1868)

durch, 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 Ableseschwierigkeiten. 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 Erziehungsver-säumnisse 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

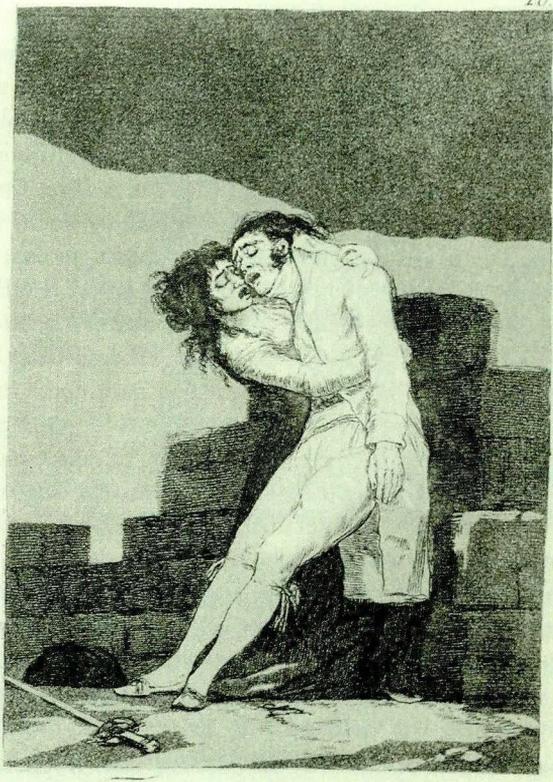
Thema verändern. Das transformierte Thema ließe sich hier etwa bestimmen als: „Besinnungsloses Widerstreben“. Damit ist das vorgegebene Thema keineswegs verzichtbar, erst die Transformation des Konventionellen legt die Dimension des Psychischen frei. Nur so werden die von Goya im Geiste gesehnen Formen 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.³⁰

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 Formkommstellationen irritierend neue psychologische Aspekte ab, die der Betrachter aufgrund 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 Motivik bewirken.

Capricho 9 (Abb. 9) 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 zwiespältige 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.³¹

Doch damit nicht genug: zumal der in kirchlichen Traditionen aufgewachsene Spanier des 18. Jahrhunderts wird die zusätzliche Konnotation ‚Pietà‘ nicht abweisen können.³² Insonderheit spätgotische spanisch-französische



Amor y la muerte.

Abb. 10
Francisco de Goya,
Liebe und Tod,
Capricho 10, 1799

Pietà-Bildtafeln weisen sowohl für Christus den steifen Leib mit dem stark abgeknickten Kopf und den starr herabhängenden Armen auf, als auch den Martientypus mit gerungenen Händen – es sei nur an die berühmte *Pietà* von Avignon im Louvre oder an Louis Bréas Altar in Nizza von 1475 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 für's Vaterland in Parallele zu setzen 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 Waagerechte, 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. 10) 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.³³ 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 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



Abb. 11
Capriccio,
aus: Cesare Ripa, *Iconologia*,
Rom 1603

Paradigma Anwendung auf profanes, zeitgenössisches und vor allem individuelles Schicksal.³⁴ 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.

Goya, der, wie auch seine Zeitungsannonce 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 irreel 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 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. 11) entwarf, stellte er sie im Narrenkleid mit Federkrone dar; um auf das Wildspießende 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.³⁵ 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. Wenn das Capriccio nicht mehr ein im niederen Genre erlaubter Phantasieausbruch ist, sondern als Teil der Realität und damit als wahr anerkannt ist, dann ist das Capriccio als Gattung an ihr Ende gelangt.

Anmerkungen

- 1 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst*, Rotterdam 1678, S. 137.
- 2 Ebd., S. 183.
- 3 Lieure 245.
- 4 Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957; ders., *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg 1959.
- 5 Johann Wolfgang von Goethe, Maximen und Reflexionen 863, in: ders., *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 12 Kunst und Literatur, München 101982, S. 487; zu Goethes Auseinandersetzung mit der Romantik zuletzt: Frank Büttner, *Abwehr der Romantik*, in: Kat. Ausst. *Goethe und die Kunst*, hrsg. von Sabine Schulze, Schirn-Kunsthalle Frankfurt a. M., Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik 1994, S. 456–467.
- 6 Ausführlich zur Tradition: Murray Wright Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought* (= University of Illinois Studies in Language and Literature, Bd. 12, Nr. 2–3), The University of Illinois 1927; Bernhard Schweitzer, *Mimesis und Phantasia*, in: *Philologus* 89 (N.F. 43), 1934, S. 286–300; kurz: Hans Peter Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670–1740* (= *Ars Poetica*, Studien Bd. 8), Bad Homburg v.d.H. – Berlin – Zürich 1970, bes. S. 190 ff.; zum Kampf zwischen Rationalität und Phantasie in der Aufklärung: Wolfgang Promies, *Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Studien über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus* (= *Literatur als Kunst, Eine Schriftenreihe*), München 1966.
- 7 Zum Folgenden s. Herrmann, a.a.O. (wie Anm. 6), S. 81–83; Hocke, *Manierismus*, a.a.O. (wie Anm. 4), S. 13–17, 138 f.; Quintilian, *Institutio oratoria*, VI, 2, 29 ff.
- 8 Neben den in der vorigen Anmerkung zitierten Bemerkungen von Herrmann und Hocke s. zur Erregung der rhetorischen Affekte vor allem: Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 31990, S. 399–423.
- 9 Immanuel Kant, *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Hartenstein, Bd. 7, Leipzig 1868, S. 429 ff.
- 10 Zu den kunsttheoretischen Quellen zum Capricciobegriff: Lucrezia Hartmann, „*Capriccio*“ – *Bild und Begriff*, phil. Diss. Zürich, Nürnberg 1973, S. 7–48; Werner Busch, *Piranesis „Carceri“ und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 39, 1977, S. 209–224; ders., *Goya und die Tradition des „capriccio“*, in: Max Imdahl (Hrsg.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln 1986, bes. S. 49–53; wichtig zum Capricciobegriff im 18. Jahrhundert und zum Architekturcapriccio die Abhandlung von Dario Succi, *L'arte dell'arte: I capricci veneziani del settecento*, in: Kat. Ausst. *Capricci veneziani del settecento*, hrsg. von Dario Succi, Castello di Gorizia 1988, S. 13–38; Francesco Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bassano 1787, Stichwort „*Capriccio*“, vollständig abgedruckt bei Hartmann, S. 125–129.
- 11 Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo* (1564), in: *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, hrsg. von Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 89 zu Gilios Capricciobegriff: Hartmann, a.a.O. (wie Anm. 10), S. 37 f.
- 12 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti Architetti Pittori e Scultori ...*, hrsg. von G. Milanesi, Bd. 2, Florenz 1878, S. 446; zu Vasaris Capricciobegriff: Hartmann, a.a.O. (wie Anm. 10), S. 26 f.
- 13 Trotz neuerer Forschung beste Zusammenfassung zum „*Decorum*“ immer noch: Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967 (zuerst 1940), S. 34–41.
- 14 Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Mailand 1590, ed. 1785, S. 25, 72; s.

- Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, edizione commentata et traduzione di Robert Klein, 2 Bde., Florenz 1975, Bd. 1, S. 381, Bd. 2, S. 640.
- 15 s. Hocke, Manierismus, a.a.O. (wie Anm. 4), S. 138 f.
- 16 Ebd., S. 16; Bernhard Schweitzer, Der bildende Künstler und der Begriff des Schöpferischen in der Antike, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher* 1925, S. 110.
- 17 Die Literatur zu Longinus und dem Erhabenen/Sublimen ist Legende. Knappe Einführung und Literaturhinweise in: Longinus, Vom Erhabenen, Griechisch/Deutsch, hrsg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1988. Seltsamerweise ist dort der absolute Klassiker: Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, New York 1935, nicht zitiert.
- 18 Darauf hat nachdrücklich Hocke, Manierismus, a.a.O. (wie Anm. 4), S. 140 hingewiesen; s. auch ders., *Die Welt als Labyrinth* (wie Anm. 4), passim; ferner vor allem: Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München 1969 (zuerst 1948), S. 297–305.
- 19 Filippo Baldinucci, *Delle Notizie de' Professori del Disegno*, Florenz 1681, ed. Florenz 1773, Bd. 6 (19. Teil), S. 101 f.; zu Baldinuccis Capricciobegriff: Hartmann, a.a.O. (wie Anm. 10), S. 17, 35–37.
- 20 Zur Einordnung der Schlachtendarstellungen Courtois' zuletzt: Kat. Ausst. *I Bamboccianti, Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, hrsg. von David A. Levine und Ekkehard Mai, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Centrala Museum der Stadt Utrecht 1991/92, Kat. Nr. 10, s. auch Elizabeth Holt, The Jesuit Battle Painter J. Courtois, in: *Apollo* 89, 1969, S. 212–223.
- 21 s. Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Westport 1971 (zuerst 1946), S. 259.
- 22 Mancini zitiert ebd., S. 259, Anm. 43.
- 23 Zum musikalischen Capriccio: Peter Schleuning, *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik* (= Göppinger Akademische Beiträge, Nr. 76), Göppingen 1973.
- 24 Die wichtigsten Bemerkungen zu Tiepolos Karikaturen, die dringend umfassender Bearbeitung harren, immer noch bei: M. Kozloff, The Caricatures of Giambattista Tiepolo, in: *Maryas* 10, 1961, S. 13 ff. Das Folgende ist eine Zusammenfassung eines Teiles aus: Busch, Goya, a.a.O. (wie Anm. 10).
- 25 Die Ergebnisse der neueren Goya-Forschung sind eingegangen in die vorzüglichen Kataloge der Hamburger und Frankfurter Ausstellungen von 1980/81 respektive 1981 und vor allem den Madrider-Bostoner-New Yorker Katalog *Goya and the Spirit of Enlightenment*, Boston – Toronto – London 1989. 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 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 Figuresprache. Vgl. auch B. Growes eher unhistorisch angelegte strukturelle Analyse von Goyas Porträts: „Ydioma 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.
- 26 Übersetzung nach Held, a.a.O. (wie Anm. 36), S. 43.
- 27 Übersetzung in Anlehnung an den Katalog Frankfurt, a.a.O. (wie Anm. 36), S. 35, auf S. 34 dort der Originaltext der ganzen Anzeige.
- 28 Die sämtlichen technischen Angaben und Kommentare zu Goyas Caprichos bei T. Harris,

Goyas Engravings and Lithographs, 2 Bde., Oxford 1964.

- 29 Zur Bedeutung dieses Motivs und seiner Tradition s. Warnke, a.a.O. (wie Anm. 15), S. 136 f.
- 30 Zur Doppelfunktion der Linie am Ende des 18. Jahrhunderts s. W. Busch, Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie, in: Kat. der Ausst. *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche*, Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 81–92; 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.
- 31 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, a.a.O. (wie Anm. 36), S. 78 f. Zweifellos aber ist die im folgenden vorgeschlagene Ableitung für Goya wichtiger.
- 32 Das ist nicht unbeobachtet geblieben, vgl. etwa den Katalog zu den Ausstellungen in Karlsruhe und Ludwigshafen, a.a.O. (wie Anm. 36), S. 41, oder Warnke (wie Anm. 36), S. 135.
- 33 Daraus wirklich eine Form werden zu lassen, wird sich erst 100 Jahre später Munch getrauen.
- 34 Ähnlich zu Capriccio 9 auch Warnke, a.a.O. (wie Anm. 36), S. 135.
- 35 Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603, S. 49.