



Giovanni Battista Tiepolo hat, so könnte man glauben, seinen graphischen Hauptwerken, den Zyklen der *Vari Capricci* und der *Scherzi di fantasia*, wenig Gewicht beigemessen, denn er hat so gut wie nichts für deren Verbreitung getan.¹ Die *Capricci*, eine Folge von zehn Radierungen im Format von etwa 14 x 18 cm, erschienen erstmals wohl 1743 als Anhang einer Sammlung von Chiaroscuro-Schnitten Antonio Maria Zanettis.² Tiepolo hatte die Druckplatten aus der Hand gegeben, so daß diese Serie nicht in dem Verkaufskatalog seiner Radierungen enthalten ist, den Domenico Tiepolo nach dem Tode des Vaters herausgab.³ Eine eigenständige Publikation, in der diese Folge überhaupt erst ihren Titel erhielt, erschien 1785.⁴

Nicht viel anders ging Tiepolo mit der zweiten Folge, den *Scherzi di fantasia* um.⁵ Der größte Teil der 23 zumeist hochformatigen Blätter, die etwa 22 x 18 cm messen, entstand in den 1740er Jahren vor der Abreise nach Würzburg. Lediglich das Titelblatt und drei weitere Blätter sind nach der Rückkehr aus Deutschland geschaffen worden. Durch mehrere Quellen ist belegt, daß Blätter der Folge schon in den 1750er Jahren in verschiedene Sammlungen gelangten und zwar unter dem Titel *Capricci*. Als abgeschlossener Zyklus wurden diese Radierungen von Domenico Tiepolo um 1773 ediert.⁶ Er gab ihnen bei dieser Gelegenheit auch erst ihren seither geläufigen Titel. Das Faktum, daß beide Zyklen ohne Auftrag entstanden, und die irritierende Tatsache, daß Tiepolo offensichtlich keinen Wert auf ihre Publikation und Verbreitung legte, haben zu der Vermutung Anlaß gegeben, daß er die Radierungen zu seinem eigenen Vergnügen geschaffen habe, in Mußestunden, in denen er sich von der anstrengenden Arbeit der Freskomalerei erholte. Daraus wiederum wurde gefolgert, daß es sich bei den Darstellungen um 'authentische Spiele' handle, die in der Gestaltung eines ganz persönlichen Themenrepertoires nur den Notwendigkeiten des Ausdruckes folgten.⁷ Jeder Versuch einer Deutung, so sah es jedenfalls Aldo Rizzi, sei daher müßig.

Damit freilich werden diese Radierungen in ihrem

Gewicht und ihrer Bedeutung gewaltig unterschätzt. Schon der Umfang der Serien wie auch die Systematik, mit der hier Themen variiert werden, weisen unserer Auffassung eine andere Richtung. Desgleichen die Sorgfalt, mit der Tiepolo diese Blätter geplant hat. Es sind keine zeichnerischen Improvisationen. Für das Blatt *Der Tod gibt Audienz* (vgl. Kat. Nr. G 13) sind allein vier Vorzeichnungen erhalten (Abb.1 und 2), die belegen können, wie sorgfältig Tiepolo sich die Komposition überlegte.⁸ Zeichnungen wiederum, die ihrem Charakter nach den Radierungen nahestehen und als Capriccio zu bezeichnen sind, wie beispielsweise das Blatt *Die Menschenmenge und die Schlange*, sind ausgesprochen sorgfältig ausgeführt (vgl. Kat. Nr. Z 27).

Die Bereitwilligkeit, Tiepolos Radierungen als bedeutungslose private Übungen zu verstehen, mag auch deswegen so groß sein, weil schon ihre einfache Lektüre und erst recht ihre Interpretation auf anscheinend unüberwindliche Hindernisse stößt. Keiner der bisher vorgelegten Deutungsversuche hat überzeugen können. Aber vielleicht gehört es ja gerade zum Wesen dieser Blätter, daß sich ihre Bedeutung nicht in einer rationalen Aussage fassen läßt.

Beide Zyklen sind von den Zeitgenossen als *Capricci* bezeichnet worden. Sie stehen also in der Tradition, die, nachdem Callot diesen Begriff 1617 erstmals zum Titel einer Radierfolge gewählt hatte, sich schnell und erfolgreich etablierte. Schon vor Callot hatte man mit dem Begriff Capriccio spielerische Willkür und Erfindung aus freier Phantasie assoziiert und ihn dem akademischen Ziel der Nachahmung des Wahren entgegengesetzt.⁹ Die *Capricci* waren für Callot jedoch nicht nur launisches Spiel, sondern die Entwicklung eines Repertoires von Figuren und Themen, ein Ausloten seiner künstlerischen Möglichkeiten. Das Prinzip der Variation spielt dabei eine wesentliche Rolle. Die künstlerische Praxis, die Graphiken von Callot, Della Bella und ihren Nachfolgern führte noch im 17. Jahrhundert zu einer Modifikation des Capriccio-Begriffes. Baldinucci verstand unter Capriccio nicht nur das Arbeiten nach freier Phantasie, sondern auch die Nachah-



mung von Wirklichkeit, allerdings nur der niederen Wirklichkeit.¹⁰ Dieser Naturnachahmung, wie sie auch die Genremalerei praktizierte, wurde von ihm die 'imitazione del vero' der großen Historienmalerei gegenübergestellt.

Diese Tradition wirkt auch bei Tiepolo nach, wie zwei Blätter der *Capricci* belegen, der *Reiter bei seinem Pferd* (vgl. Kat. Nr. G 14), der möglicherweise auf eine Vorlage von Dycks zurückgeht, und *Drei Krieger und ein liegender Junge* (De Vesme 1906, Nr. 4). Von den *Scherzi* wäre hier *Die Mutter mit zwei Kindern bei einem Esel* (De Vesme 1906, Nr. 33) oder *Der orientalische Bauer mit seiner Familie* (vgl. Kat. Nr. G 20) zu nennen. Doch diese Darstellungen, in denen alltägliche Wirklichkeit spielerisch leicht und fast idyllisch abgebildet wird, sind die Ausnahme. Die meisten Darstellungen weisen in eine Welt, die jenseits unserer alltäglichen Erfahrung liegt. Wie Callot oder Della Bella arbeitet Tiepolo mit dem Prinzip der Variation, doch er handhabt es anders. Es sind nicht formale Themen wie die Einzelfigur in Bewegung oder Figur und Tier in oder vor der Landschaft, die er durchspielt, sondern der

Betrachter findet in seinen Radierungen ein bestimmtes Repertoire von Figuren und gegenständlichen Motiven, die in immer neuer Form zusammengestellt werden. Durch die Übereinstimmung in den Motiven, das Auftreten von bestimmten Leitmotiven ergibt sich ein Zusammenhalt innerhalb der beiden Zyklen, der enger ist als beispielsweise in den *Capricci* Callots. Die Sichtung und Charakterisierung dieser Motive bietet sich an als ein Zugang zu dieser auf den ersten Blick hermetischen Bildwelt.

In beiden Zyklen zeigt Tiepolo uns eine arkadische Welt, die von hellem Licht erfüllt ist. Es sind jedoch keine Landschaftsräume, die er abbildet, sondern Orte, an denen er Figuren und Gegenstände sammelt. Er gibt allenfalls die Andeutung eines Ausblicks in die Ferne. Diese Orte sind geographisch nicht genauer lokalisierbar und auch die Zeit ist nicht bestimmbar. Die vier Radierungen mit Satyrn und Nymphen könnten an eine mythische Vergangenheit denken lassen, fern von aller Zivilisation, doch es ist irritierend, daß wir hier wie in den meisten anderen Blättern Grabdenkmäler, Altäre und



Ruinen finden, Zeugnisse einer fortgeschrittenen menschlichen Kultur, die freilich hier schon wieder im Zerfall gezeigt wird, von der Natur „zurückerober“t. Die arkadische Welt wird auch durchbrochen, wenn wir unter den Bewohnern dieser Welt Pulcinella begegnen (De Vesme 1906, Nr. 21), die Kunstfigur von zwiespältigem Charakter, die in der Gegenwelt des Theaters ihren Platz hatte. Die arkadische Idylle ist gestört.

Dies verweist bereits auf den zweiten Motivkreis, der die Zyklen durchzieht: Es ist der Vanitas-Gedanke. Wie in Poussins klassischer Formulierung des *Et in Arcadia ego* finden wir in verschiedenen Blättern Sarkophage. Als Sepulkralmotive können auch Pyramiden und Urnen gedeutet werden und auch die wunderliche Grabplatte Pulcinellas (De Vesme 1906, Nr. 29), wenn es denn eine Grabplatte und nicht eine Skulptur ist. Auf die Vergänglichkeit des Lebens verweisen natürlich auch, zuweilen ganz drastisch, die Schädel von Menschen und Tieren, die in vielen Blättern zu finden sind. Doch auch hier gibt es wieder Störungen, denn diese Motive verbinden sich mit anderen wie Waffen oder Musikinstrumenten, die in ihrer Aussage nicht so eindeutig sind, zumal sie Tiepolo in Kontexten wiederholt, die nicht mit dem Vanitasgedanken zu verbinden sind. Eindeutigkeit scheint es nicht zu geben. Es bleiben viele Fragen, auch für jene, die diese Bildwelt bevölkern.

In einer lavierten Federzeichnung der Civici Musei

inTriest (vgl. Kat. Nr. Z 27), die etwa zehn Jahre vor den ersten Radierungen entstanden sein mag, sehen wir auf dem hellen Bodenstreifen im Vordergrund diese sonderbaren Gegenstände angehäuft: Vasen, Rüstungsteile, Schwert und Köcher, Totenschädel und sich windende Schlangen. Eine unübersehbare Menschenmenge drängt sich nach vorne, um auf die Gegenstände zu schauen. Das fragende Schauen ist das eigentliche Thema dieses Bildes. Es wird durch die große Zahl der Gestalten dem Betrachter so intensiv vor Augen geführt, daß er geradezu gezwungen wird, auch zu schauen und zu fragen.

Dieses intensive fragende Schauen ist Thema einer ganzen Reihe von Radierungen aus den beiden Serien. Am direktesten ist es sicherlich in dem Blatt *Der Tod gibt Audienz* (vgl. Kat. Nr. G 13) aus den *Capricci* dargestellt, wo die dicht gedrängte Gruppe angespannt und staunend auf das am Boden sitzende Gerippe blickt, das ein Buch hält, aus dem es vorzulesen scheint. Selbst der Hund hat teil an diesem angespannten Blicken. In den *Scherzi* begegnet uns das Thema des Schauens in verschiedenen Graden der Intensität. Auch hier gibt es dichte Menschengruppen, die angespannt schauen, etwa in *Ein Krieger, ein Weiser und eine Bacchantin, die einen brennenden Schädel betrachten* (vgl. Kat. Nr. G 19) oder einzelne Figuren, deren Blicke den Betrachter auf eine Ansammlung merkwürdiger Gegenstände len-

ken, wie in *Junger Mann und sitzender Weiser, Schädel betrachtend* (vgl. Kat. Nr. G 18). Die entschiedene Betonung des Schauens als Bildthema steigert für den Betrachter das Gewicht der Frage nach der Identität derer, die als Schauende dargestellt werden, wie nach der Bedeutung der Gegenstände, die Objekte dieses Schauens sind.

Diese Frage, die natürlich für die Interpretation der Radierungen entscheidend ist, wird seit Focillon sehr gerne mit dem pauschalen Hinweis auf Magie und Aberglauben beantwortet.¹¹ Der Figurentypus, der sich wie ein Leitmotiv durch beide Zyklen zieht, Greise mit langen Bärten und Turban, die meist in prächtige Gewänder gehüllt sind, wird im Italienischen traditionell als *mago* bezeichnet, was sowohl 'Magier' wie 'Philosoph' oder 'Weiser' bedeuten kann. Diese Gestalten und ihr Tun lassen eine Assoziation mit der Magie verständlich erscheinen. Altäre und Opferzeremonien, wie sie auf zahlreichen Blättern zu sehen sind, verweisen auf den Bereich heidnischer Religionen, ohne daß sie als Bräuche eines bestimmten Kultes identifiziert werden könnten. Das wiederum hat dazu geführt, ganz generell auf die Magie und ihr unbestreitbares Fortleben selbst im Jahrhundert der Aufklärung hinzuweisen. Ein Vergleich mit älteren Bildwerken, deren Aussage eindeutig in den dunklen Bereich der Zauberei gehört, kann jedoch zu Zweifeln Anlaß geben, ob Tiepolos Blätter wirklich so zu verstehen sind.

Ein Kompendium des Hexenglaubens und der Zauberei im Barock ist beispielsweise das um 1646 geschaffene Gemälde Salvator Rosas *Hexen und ihre Beschwörungen* (Abb. 3, London, National Gallery, vgl. auch Kat. Nr. 140). Mit aller nur denkbaren Deutlichkeit werden hier verschiedene magische Praktiken vorgeführt. Einem Gerippe wird beim Unterzeichnen eines Schriftstückes die Hand geführt. Mit einer Fetischpuppe und einem Spiegel wird der Bannfluch über einen Menschen bekräftigt. Rechts davon wird ein Herz mit dem Schwert durchstochen. Vorne bereitet eine Hexe mit allerlei schauderhaften Zutaten einen Trank. Hinter ihr wird ein in einem magischen Kreis liegendes Schriftstück verbrannt.

Magische Handlungen, wie Rosa sie darstellt, finden wir in Tiepolos Radierungen nicht, genausowenig Gestalten, die mit dem Hexenglauben zusammengebracht werden können. Wenn einmal wie auf dem Blatt *Weiser, auf einen brennenden Schädel zeigend* (vgl. Kat. Nr. G 18) ein Motiv erscheint, das aus dem Bereich der Magie stammen könnte, so fehlen

alle weiteren Indizien wie magische Zeichen oder Instrumente, die diese Deutung unterstützen würden. Tiepolo schildert uns in seinen Radierungen keine Praktiken der Magie.¹²

Der in fast allen Blättern der beiden Zyklen dominante Figurentypus des orientalisches anmutenden Greises ist in der oben angeführten zweiten Bedeutung des italienischen Wortes *mago* zu verstehen, als Philosoph oder Weiser. Dafür spricht nicht zuletzt, daß er bei Tiepolo auch in ganz anderen Kontexten auftreten kann, wie in den historischen Szenen des Würzburger Kaisersaales oder bei mythologischen Themen wie dem *Tod des Hyazinth*.¹³ Auf den Bedeutungsbereich Weisheit oder Philosophie verweisen eindeutig verschiedene Blätter aus den *Scherzi*, beispielsweise *Zwei sitzende Weise und zwei Jungen* (vgl. Kat. Nr. G. 17) oder *Der einsame Philosoph* (De Vesme 1906, Nr. 32). Im ersten Blatt mißt die Hauptfigur eine Strecke auf einer mächtigen Kugel ab, im anderen liest der *mago* einen Folianten und greift mit dem Zirkel auf einer Tafel, die er gegen eine Kugel gelehnt hat, eine Strecke ab: In beiden Fällen ist Wissenschaft von der Natur gemeint. Rembrandt, auf den dieser Figurentypus letztlich zurückgeht, setzte ihn mit Vorliebe dann ein, wenn er biblische Patriarchen oder jüdische Schriftgelehrte darstellen wollte. Wir finden ihn auch in der italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts, beispielsweise in den Graphiken Salvator Rosas und Giovanni Benedetto Castigliones, mit denen sich Tiepolo intensiv auseinandergesetzt hat.

Rosas Radierung *Demokrit* (Abb. 4, vgl. auch Kat. Nr. G 81)¹⁴ von 1662 läßt sich gut mit Tiepolos *Junger Mann und sitzender Weiser, Schädel betrachtend* (vgl. Kat. Nr. G 18) vergleichen. Bei Rosa ist Demokrit, der stets als lachender Philosoph charakterisiert wurde, versunken in melancholische Betrachtung der vor ihm ausgebreiteten Dinge, die allesamt als Symbole der Vergänglichkeit des Lebens und alles menschlichen Tuns anzusehen sind. Tiepolo könnte hier angeknüpft haben, zumal er seinen Magier oder Philosophen lächelnd darstellt. Die Gegenstände, auf die er blickt, sind jedoch weniger eindeutig. Während man die Trompete vielleicht noch auf die Vergänglichkeit des Ruhmes beziehen kann, muß die Eule, die zwischen diesen Gegenständen auftaucht, irritieren und ebenso die Schlange, die im Krug verschwindet. Auch die Schafferde, die sich von rechts herandrängt, paßt in das Bedeutungsfeld 'Vanitas' schlecht. Die Auflösung der Bedeutung der einzelnen Bildgegenstände in einen in sich schlüssigen Bildsinn ist bei Tiepolo offen-



3. Salvator Rosa, *Hexen und ihre Beschwörungen*, London, National Gallery



4. Salvator Rosa, *Demokrit in Meditation*, Radierung

sichtlich nicht so möglich, wie dies bei Rosa der Fall ist.

Die Unterschiede im Umgang mit symbolischen Motiven zeigen sich auch im Vergleich mit Radierungen des Giovanni Benedetto Castiglione, mit denen sich Tiepolo ganz zweifellos intensiv beschäftigt hat. Das Blatt *Diogenes sucht einen tugendhaften Menschen* (Abb. 5, vgl. auch Kat. Nr. G 79),¹⁵ das um 1646 zu datieren ist, trägt seinen Titel eigentlich nicht zu recht, denn der antike Philosoph, der hier übrigens ähnlich wie Tiepolos *maghi* mit einem Turban dargestellt wird, geht nicht über den von Menschen bevölkerten Marktplatz, sondern er nähert sich einem ungeordneten Haufen von Knochen, Tierschädeln und zerbrochenen Kunstgegenständen, hinter denen drei Tiere, nämlich Schildkröte, Affe und Eule sitzen. Der Philosoph erkennt in dem, was vor ihm liegt, die Vergänglichkeit des Lebens und Vergeblichkeit aller menschlichen Bemühungen. Affe und Schildkröte sind als Symbole menschlicher Lasterhaftigkeit zu verstehen und die Eule kann in diesem Kontext als Zeichen der Sünde oder Völlerei, aber auch als Symbol des Todes zu verstehen sein.¹⁶ Daß der Schein der Lampe des Diogenes nicht auf diese Gegenstände, sondern auf ihn selbst zurückfällt, hat seine tiefere Bedeutung: Das „Erkenne dich selbst“ ist angesichts der Vanitas der Welt die erste und einzige Aufgabe des Philosophen.

Die moralphilosophische Aussage erschließt der Betrachter aufgrund der 'Leseanweisungen', die in den beiden Radierungen von Rosa und Castiglione enthalten sind. Bei mimetischen Bildern, also Bildern, die Wirklichkeit welcher Art auch immer abbilden, geht der Betrachter von dem Axiom aus, daß der im Bild gegebene Zusammenhang in jedem Fall sinnvoll und in sich schlüssig ist. Durch die Entwicklung der Malerei von der Frührenaissance bis zum Beginn der Moderne, in der das Prinzip der Naturnachahmung stets der oberste Grundsatz war, sind die Betrachter dazu erzogen worden, ein Bild zunächst einmal unter der Grundannahme zu betrachten, daß es Wirklichkeit abbildet. Dabei ist es gleich, ob es sich um reale oder ideale Wirklichkeit handelt, um Natur, wie sie tatsächlich ist, oder wie sie sein kann und soll. Diesen Typus, der als 'imitatives Bild' zu bezeichnen ist, nimmt der Betrachter als unmittelbare Wiedergabe von Wirklichkeit wahr und ist von der tatsächlichen oder möglichen Existenz des Abgebildeten überzeugt.

Die Zusammenstellung von Figuren, die offensichtlich durch ihr Handeln miteinander verbunden sind, weckt in dem Betrachter die Vermutung,

daß nicht nur ein zufälliges Nebeneinander von Figuren abgebildet wird, sondern daß das Bild eine *historia* im Sinne des von Leon Battista Alberti geprägten Begriffes ist, ein „narratives Bild“. ¹⁷ Ein narratives Bild signalisiert dem Betrachter, das Gezeigte als Ausschnitt aus einem Geschehen, einer Handlung zu verstehen. Es legt ihm nahe, nach dem Vorher und Nachher zu fragen. Das Besondere der Darstellung läßt den Betrachter die Figuren im Bild als Individuen verstehen, so daß er nach ihrer tatsächlichen oder fiktiven Identität zu fragen geneigt ist.

In den Radierungen von Rosa und Castiglione jedoch finden wir zahlreiche verschiedene und ganz disparate Motive nebeneinander, die die Annahme ausschließen, daß wir es mit einfacher Nachahmung von Wirklichkeit zu tun haben, und es auch nicht zulassen, die Darstellungen als Erzählung aufzufassen. Es sind weder imitative Bilder, noch sind es narrative Bilder, die sich 'lesen' lassen, denn selbst wenn man die Hauptfigur als handelnd auffassen kann, bleibt in den disparaten Gegenständen ringsum ein nicht in eine Erzählung auflösbarer Rest. Da aber auch hier das Axiom als gültig vorausgesetzt wird, daß der im Bild geschaffene Zusammenhang in sich schlüssig ist, wird jeder, der mit der neuzeitlichen Bildsprache vertraut ist, die Verständnisebene wechseln und prüfen, ob sich auf der Ebene einer uneigentlichen, übertragenen Bedeutung ein schlüssiger Bildsinn ergibt.

In Rosas *Demokrit* (Abb. 4) erkennt man beispielsweise am linken Rand einen Wildschweinkopf und einen toten Adler. Beide sind in der bis in die Antike zurückzuverfolgenden ikonographischen Tradition, die im 16. Jahrhundert von Autoren wie Valeriano oder Ripa kodifiziert wurde, ¹⁸ als Bilder von Stärke und Macht zu verstehen. Da sie tot dargestellt sind, verweisen sie auf den Zerfall menschlicher Macht. Entsprechend stehen die Knochen und Schädel rechts für die Endlichkeit des Lebens und die darunter begrabenen Bücher und Schreibutensilien für die Vergänglichkeit menschlicher Kultur. Die Bedeutung der einzelnen Gegenstände, die durch den Kontext der gesamten Darstellung eindeutig gemacht und bekräftigt wird, muß vom Betrachter auf die Hauptfigur bezogen werden, die in der als typisch tradierten Haltung des Melancholikers wiedergegeben wird. Daraus ergibt sich für den Betrachter die Aussage: Demokrit, der eigentlich als der lachende Philosoph bekannt ist, erkennt, daß alles vergänglich ist, und verfällt deswegen in tiefe Melancholie. ¹⁹ In diesem Verstehensprozeß werden die

einzelnen Bildmotive als Argumente aufgefaßt, die vom Betrachter zu einer Argumentationskette zusammengefügt werden. Die Struktur des Bildes ist nicht narrativ, sondern argumentativ. ²⁰

Auch die *Capricci* und *Scherzi* Tiepolos sind, von wenigen Ausnahmen wie etwa *Der Reiter bei seinem Pferd* (vgl. Kat. Nr. G. 14) abgesehen, ihrer Struktur nach argumentative Bilder. Das Nebeneinander disparater Motive hindert den Betrachter, die Darstellung als imitativ anzusehen. Auch ein Versuch, die Bilder als narrativ aufzufassen und zu 'lesen', kommt nicht zu einem befriedigenden Ziele. Es ergibt sich keine schlüssige Handlung. Die Aktionen der Figuren, vor allem ihr Schauen und Zeigen, verweisen den Betrachter immer wieder gerade auf diejenigen Bildmotive, die in ihrer Merkwürdigkeit den Rahmen des Wahrscheinlichen sprengen und so daran hindern, die Darstellungen als einfache und unmittelbare Wiedergabe von Wirklichkeit zu verstehen. Die Brüche und Störungen, das Zusammentreffen von Disparatem, das im imitativen Bild keinen Sinn ergibt, legen dem Betrachter nahe, die Darstellung als argumentatives Bild aufzufassen. Das Bild aktiviert so seine beispielsweise an traditionellen allegorischen Darstellungen geschulten Lesegewohnheiten, das heißt, der Betrachter wird veranlaßt, nach einer übertragenen Bedeutung zu suchen, die er konstituiert, indem er die auf den ersten Blick unvereinbaren Motive zu einer Argumentationskette zusammenzufügt.

Gerade dies aber, und da liegt der Unterschied zu den Radierungen Rosas und Castigliones, ist in Tiepolos *Capricci* und *Scherzi* nicht möglich. Wichtige Motive bleiben mehrdeutig. Die wie ein Leitmotiv wiederkehrende sich ringelnde Schlange beispielsweise kann in biblischer Tradition als Symbol des Bösen gelten, andererseits in der ikonographischen Tradition auch positive Bedeutung haben und zum Beispiel der Personifikation der 'Klugheit' wie der 'Gesundheit' zugeordnet werden. Wir finden sie im Zusammenhang mit den Greisen, die als Philosophen bezeichnet worden sind, und bei antiken Opferaltären und werden unsicher, ob wir sie als Symbol der Klugheit auffassen dürfen, oder als Hinweis auf chthonische oder dämonische Mächte. Wir finden sie aber auch auf dem Blatt *Die Familie des Satyrn bei der Pyramide* (De Vesme 1906, Nr. 23), das doch einen eher idyllischen Charakter hat, oder bei der *Sitzenden Frau, mit einem Alten sprechend* (De Vesme 1906, Nr.15). Noch vielschichtiger in seiner Bedeutung ist das Motiv der Eule, die auf 16 Blättern der *Scherzi* erscheint und die das bestimm-



5. Giovanni Benedetto Castiglione, *Diogenes sucht einen tugendhaften Menschen*, Radierung



6. Giovanni Battista Tiepolo, *Amerika*,
Detail aus dem Fresko
im Treppenhaus der Würzburger
Residenz

mende Motiv des Titelblattes der ganzen Serie ist (vgl. Kat. Nr. G 59). Sie kann als ein der Athene heiliger Vogel aufgefaßt werden und ist dann als Symbol der Weisheit und Gelehrsamkeit zu verstehen. Sie kann aber auch als lichtscheues dämonisches Tier betrachtet werden und ist dann Unheilsverkünderin und Todesvogel, der mit Hexenwesen assoziiert werden kann oder Symbol der Sündhaftigkeit, speziell der Völlerei sein kann.²¹ Andere Motive wie die Waffen, der Krug oder die Trompete begegnen in ähnlich unterschiedlichen Zusammenhängen. Oft sind schon die Motivkombinationen in einem Blatt widersprüchlich, etwa die Schafherden, die sich zu den Weisen herandrängen. Tiepolo vermeidet es geradezu, die potentielle Vieldeutigkeit der Gegenstände durch die Eindeutigkeit des Kontextes zu klären. Wenn ein einzelnes Blatt wie etwa *Junger Mann und sitzender Weiser, Schädel betrachtend* (vgl. Kat. Nr. G 18) für sich genommen als Philosophendarstellung verstanden und neben Rosas *Demokrit* gestellt werden könnte, so wirken die Motive und ihre Kontexte in den übrigen Blättern des Zyklus wieder irritierend herein.

Das Beisammensein der ungewöhnlichen und widersprüchlichen Motive provoziert den Betrachter, nach einem übergreifenden Sinnzusammenhang zu fragen, doch er findet keine Antwort. Die Widersprüche der Bildmotive lassen sich nicht zu einer in sich schlüssigen Argumentation auflösen. Das scheinbar tief Bedeutsame gibt seinen Sinn nicht preis. Die Sinnkonstitution, die der Betrachter sonst im Nachvollziehen einer Bildargumentation leistet, will nicht gelingen. Die Radierungen Tiepolos halten den Betrachter in einem Schwebzustand, aus dem er sich befreien kann, indem er zur imitativen Ebene zurückkehrt und sich damit begnügt, das 'Wie' der Darstellung zu bewundern. Dies hat in der Gattung des *Capriccio* durchaus Tradition, die mit dem, was bei Tiepolo festzustellen ist, allerdings nur teilweise vergleichbar ist. Die 'klassischen' *Capricci* Callots und Della Bellas sind ihrer Struktur nach eigentlich imitative Bilder. Die besondere Art der Gestaltung, die Brüche in der Perspektive, die Hervorhebung einzelner Gestalten, die ganz an den vorderen Rand herangerückt werden, auch die Wiederholung einzelner Figuren in unterschiedlicher Zeichenweise bei Callot, lenken die Aufmerksamkeit weg vom Darstellungsgegenstand und hin zur Darstellungsweise. Es ist in der Tiepolo-Literatur üblich geworden, die peinigende Frage nach der Aussage der *Capricci* und *Scherzi* zu umgehen und sich damit zu begnügen, diese Werke als ein freies, virtuoses Spiel mit kunst-



7. Giovanni Battista Tiepolo, *Europa*,
Detail aus dem Fresko im
Treppenhaus der Würzburger
Residenz

vollen Formen anzusehen, deren Inhalt gleichgültig ist. Diese Sicht ist verständlich, denn die Radierungen faszinieren natürlich durch die Leichtigkeit und Sicherheit des Striches, mit dem der Künstler eine fremdartige Welt hervortreten läßt, die von den Zeitgenossen mit dem Begriff des „Pittoresken“ charakterisiert zu werden pflegte.²² Wenn Domenico Tiepolo seine Würzburger Radierungsfolge *Idee pittoresche sopra la fuga in Egitto* betitelte, so wollte er damit natürlich die Wahrnehmung der Betrachter auf das ‘Wie’ der Radierungen lenken, die zwar auch als narrative Folge gelesen werden können, primär aber nach dem Prinzip *tema con variazioni* geschaffen sind.

Doch wenn man Tiepolos *Capricci* nur als pittoreske Etüden auffassen wollte, würde man an Wesentlichem vorbeigehen. Ihre Nichtverstehbarkeit ist Programm. Dieses Programm stand nicht von Anfang an fest, denn in den frühen *Capricci* finden wir eine Reihe von Blättern, die keine oder nur wenige Elemente zeigen, die über die Ebene des Imitativen hinausweisen. In anderen Blättern freilich, dem *Der Weise und der junge Krieger* (De Vesme 1906, Nr. 11) oder dem unvergleichlichen Blatt *Der Tod gibt Audienz* (vgl. Kat. Nr. G 13), vermehrt Tiepolo die widersprüchlichen Motive. In den *Scherzi* wird dann die Akkumulation von Widersprüchlichem zu einem durchgehenden Merkmal.

Tiepolo hat in seinen Radierungen ganz bewußt mit der bis dahin allgemein gültigen Regel gebrochen, daß ein Bild Wirklichkeit abbildet, eine Geschichte erzählt oder eine vom Betrachter zu erschließende Argumentation darbietet. Zwar gab es auch vorher schon eine Gattung, die in diesem Sinne ‘regellos’ war, nämlich die Grotteske, doch diese war Ornamentform und nicht Bild. In dem Verstoß gegen die Regeln des Bildes aber liegt eine wesentliche Aussage des Künstlers. Durch die in den meisten Blättern wiederkehrende Figur des *mago* werden wir auf den Bedeutungskreis der Weisheit verwiesen, ebenso durch das fragende Schauen, das ein Leitmotiv der beiden Zyklen ist. Wenn nun im Hinblick auf die Bildstruktur festgestellt werden kann, daß sie argumentativ ist und somit nach Auflösung in einen Bildsinn verlangt, eine solche Sinnkonstitution jedoch unmöglich ist, so werden wir damit auf die Grenzen der Weisheit verwiesen. Der Tod gibt sein Geheimnis nicht preis. Der Sinn der Welt ist mit dem Zirkel, das heißt rational, nicht zu erfassen. Im Zeitalter der Aufklärung konnten die Zyklen Tiepolos verstanden werden als eine subtile und ironische Kritik an der weit verbreiteten Euphorie, daß sich mit Hilfe der Ratio alle Probleme und Rätsel der Welt lösen lassen würden.

Darüber hinaus liegt eine sicher nicht zufällige Iro-

8. Giovanni Battista Tiepolo, *Gruppe bei der Pyramide*, Detail aus dem Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz



nie und subtile Kritik an herrschenden akademischen Kunstanschauungen darin, daß Tiepolo gerade die Gattung des Capriccio, dessen Gegenstand nach gängiger Ansicht dem 'Wahren', das die hohe Kunst zu imitieren habe, geradezu entgegengesetzt ist, nutzt, um die Grenzen der Weisheit zu zeigen, deren Ziel doch stets die Wahrheit sein muß. Ob dies den Zeitgenossen in seiner ganzen Tragweite bewußt geworden ist, mag man vielleicht bezweifeln. Die klassizistische Kunstkritik lehnte das Capriccio vor allem deswegen geradezu empört ab, weil es die Kunstregeln mißachtete und damit das Fundament ihrer Kunstanschauungen untergrub. Doch es dürfte nicht weniger gravierend für sie gewesen sein, daß Tiepolo mit seinen Radierungen auch das Postulat in Frage stellte, daß ein Bild einen rational faßbaren Sinn haben müsse. Wenn Giorgio Spalletti in seinem *Saggio sopra la bellezza* von 1765 das Capriccio als eine Art von Wahnsinn bezeichnet,²³ so hat er vermutlich auch an Tiepolos Verstoß gegen die Bildkonventionen gedacht.

Die programmatische Nichtverstehbarkeit der Radierungen Tiepolos hat noch weitere Folgen, die zu bedenken sind. Die argumentative Struktur ist in diesen Darstellungen nur simuliert. Damit durchbrach Tiepolo nicht nur den Erwartungshorizont der jeweiligen Betrachter, sondern störte nachhaltig die den Zeitgenossen in der Kunst vertrauten sinnkonstituierenden Systeme.²⁴ Die simulierte Bedeut-

samkeit, hinter der keine in einen rationalen Satz faßbare Bedeutung mehr steht, war geeignet, die Willkür der konventionellen allegorischen und damals omnipräsenten Bildsprache bewußt zu machen.

Tiepolos Konzept des Capriccio zielt auf ganz grundsätzliche Aspekte der Bildauffassung. Da kann es nicht erstaunen, daß dieses Prinzip auch in Tiepolos Gemälden und monumentale Freskenzyklen eindrang und dort seine irritierenden Wirkungen entfaltete.²⁵ Das beste Beispiel dafür bieten die Fresken der Würzburger Residenz.²⁶ Das Treppenhausfresko (Abb. 6) ist seinem – nicht überlieferten – Programm nach eine Huldigung an den Landesherrn, die uns in einem monumentalen Gleichnis vor Augen geführt wird. Die Sonne, die über der Welt aufgeht, ist Bild der *Clementia principis* und Tiepolos Auftraggeber Fürstbischof Karl Philipp von Greifenklau, dessen Bild über der Darstellung Europas emporgetragen wird (Abb. 7), ist ihr zu vergleichen. Ein wesentlicher Reiz dieses Freskos besteht darin, daß Tiepolo die tradierte Form der Personifikation von Erdteilen, wie wir sie bei Ripa finden, zu einem bunten Panorama der Welt ausgeweitet hat. An verschiedenen Stellen begegnen uns Bildelemente, die aus seinen beiden Graphikserien entlehnt zu sein scheinen. Besonders eklatant ist dies in der Gruppe vor der Pyramide am rechten Ende der Asiendarstellung (Abb. 8). Anscheinend bedeutungsschwere

Motive werden hier miteinander verbunden: die Pyramide, der Steinblock mit den rätselhaften Schriftzeichen, das Relief, der *mago* mit einer Fackel in der Hand, die Schlange, die sich um den Stab windet. Die Konstellation ist wieder derart, daß der Betrachter sich gedrängt sieht, nach dem Sinn dieser Gruppe zu fragen, doch er kann genausowenig wie in den *Capricci* und *Scherzi* einen schlüssigen Sinn finden.²⁷ So ergibt sich ein überaus irritierender Widerspruch zwischen dem Ganzen und einzelnen seiner Teile. Das Fresko als Ganzes hat eine klar zu erfassende argumentative Struktur, die sich in der erläuterten Weise als ein monumentales Gleichnis nachvollziehen und auflösen läßt. Einzelne Motive und Gruppen jedoch, wie beispielsweise die Gruppe mit der Pyramide, sperren sich gegen die Sinnbedeutung. Sie fügen sich nicht ein in die glatte Aussage des Ganzen, sondern säen vielmehr Zweifel an der Bedeutung des Programmes. Zugleich aber ziehen gerade diese capricciohaften Partien durch ihre rätselhafte Erscheinung die Aufmerksamkeit des Betrachters in besonderem Maße auf sich. Sie wirken als Störfaktor und legen nahe, wie dies schon bei den Radierungen festzustellen war, das 'Wie' für wichtiger zu nehmen als das 'Was' der Darstellung.

Das Eindringen des Capriccio in die Welt der großen Dekoration hat etwas Subversives. Indem für den Betrachter durch die Capriccio-Elemente die Darstellungsweise reizvoller oder interessanter zu werden beginnt, als die im Programm vorgegebene Aussage, indem aus der ikonographischen Tradition bekannte Motive und Metaphern an einzelnen Stellen zum Selbstzweck werden, wird die höfische Rhetorik, auf deren Grundlagen das Gesamtprogramm der Dekoration aufgebaut wurde, unterlaufen. Das Regelwerk der barocken Rhetorik, dem auch die höfische Malerei zu folgen hatte, war zwar noch intakt, doch es zeigte Abnutzungserscheinungen und bedenkliche Risse. Die unvergleichliche Leichtigkeit, mit der Tiepolo sein Handwerk beherrschte, ermöglichte es ihm, mit dem gesamten Repertoire dieser Bildrhetorik zu spielen und gerade dadurch die Brüchigkeit dieses Gebäudes anzudeuten.

Es ist falsch, die *Capricci* und *Scherzi* Tiepolos als ein Produkt seiner Mußestunden, als subjektives Spiel hinzustellen. Sie sind wesentlicher Teil seiner Kunst,

sozusagen die Rückseite der Medaille seines Schaffens. Diese Seiten sind mit den sozialen Kategorien von öffentlich und privat zu verbinden, die im Prozeß des gesellschaftlichen Strukturwandels im 18. Jahrhundert neue Bedeutung und immer größeres Gewicht bekamen.²⁸ Die öffentliche Kunst, die Malerei für Kirche und Hof, für die Repräsentation des venezianischen Staates wie der Adelligen, war das Tätigkeitsfeld, in das Tiepolo wie selbstverständlich hineingewachsen war. Der Bereich der privaten Produktion spielt daneben für ihn wie für seine Konkurrenten zunächst keine Rolle. Was in den eigenen Wänden entstand, war Studienmaterial im Hinblick auf die großen Werke. In dem Maße jedoch, in dem die Skizze, ob als Zeichnung oder Ölbild, zum autonomem Wert aufstieg, gewann auch das Private an Bedeutung, das freilich von vornherein sein Publikum hatte, vor allem im Kreise der Kenner, die diese Werke sammelten. Die beiden Radierungsfolgen aber sind in einem spezifischeren und moderneren Sinne als privat zu bezeichnen. In ihnen hat Tiepolo ein eigenes und neues künstlerisches Konzept entwickelt, das in der gleichzeitigen öffentlichen Kunst keinen Ort hatte, auch wenn es dialektisch mit dieser Kunst verbunden blieb, nämlich als Negation der allgemein akzeptierten und praktizierten Bildersprache, die auf der Basis eines rhetorischen System entwickelt und im Barock zu höchster Komplexität gebracht worden war.

Daß Tiepolo nicht für die Verbreitung seiner Blätter sorgte, mag vielleicht damit zu erklären sein, daß er sich sehr wohl dessen bewußt war, daß in seinen Radierungen ein Element der Negation steckte, das sich im Grunde gerade gegen sein wichtigstes Tätigkeitsgebiet, die Monumentaldekoration, richtete. Vielleicht aber waren die Blätter einfach nur erfolglos, weil ihr künstlerisches Prinzip nicht begriffen oder nicht akzeptiert wurde. Gerade in diesem Prinzip, der programmatischen Nichtverstehbarkeit, liegt ein zukunftsweisender Zug von größter Bedeutung. Die Simulation argumentativer Bildstrukturen, die eine Auflösung auf einer übergeordneten Sinnenebene zugleich fordern und unmöglich machen, ist zu einem Gestaltungsprinzip geworden, das über Goya bis in die Moderne, etwa zu Magritte oder anderen Surrealisten, verfolgt werden kann.

Anmerkungen

¹ De Vesme 1906, S. 377 ff. (nach diesem Werkverzeichnis werden die Blätter im Folgenden zitiert). Neuere Werkverzeichnisse: Rizzi 1970, Succi 1985. Die im Text gegebene deutsche Fassung der Titel der einzelnen Blätter orientiert sich an den Titeln im Werkverzeichnis von Succi, die die von de Vesme festgelegten Titel geringfügig modifizieren und verbessern.

² In der Literatur war das Datum der Erstpublikation der *Capricci* lange sehr umstritten, da nur eine 1749 datierte Ausgabe von A. M. Zanettis *Raccolta di varie stampe e chiaroscuro* bekannt war. Im Kupferstichkabinett Dresden existiert jedoch eine Edition der Sammlung Zanettis, deren erster Band 1743 datiert ist (vgl. Santifaller, in: *Arte veneta*, 26, 1972, S. 145 ff.). Der zweite Band, der die Radierungen Tiepolos enthält, ist nicht datiert, so daß er auch später herausgegeben sein könnte, in jedem Fall jedoch vor der Ausgabe von 1749. Während das Titelblatt des ersten Bandes einen Chiaroscurorahmen zeigt, in den der Titel *Diversarum iconum...* mit der Feder gesetzt ist, ist das Titelblatt des zweiten Bandes gestochen, stimmt jedoch im Wortlaut mit dem ersten Titel weitgehend überein. Während diese Ausgabe einen lateinischen Titel trägt, ist der Titel der Ausgabe von 1749 italienisch.

³ Succi 1985, S. 58. Der *Catalogo di varie opere inventate dal Celebre Gio. Battista Tiepolo* war zugleich eine Edition der Graphik Giambattistas und der Reproduktionsgraphik Domenicos. Er erschien, wie Succi darlegt, in drei Ausgaben um 1773/74, 1775 und um 1778.

⁴ *Varj Capriccj Inventati, ed Incisi dal celebre Gio. Battista Tiepolo nuovamente pubblicati... 1785*, vgl. De Vesme 1906, S. 382.

⁵ Vgl. Succi 1985, S. 26.

⁶ De Vesme 1906, S. 385, Nr. 13-35; zur Editions-geschichte zuletzt Succi 1985, S. 25 ff. und 58 ff.

⁷ „Voler trovare stimoli letterari e motivazioni filosofiche per questa serie mi sembra ozioso e gratuito, non solo perché si tratta di autentici giochi, che riflettono gli umori fragili e stravaganti della Venezia del tempo, ma anche per l'assenza di un filo conduttore sul piano intellettuale... Si tratta quindi di un repertorio disincantato e personale, che obbedisce solo alla necessità espressiva, senza sottintesi e senza allusioni enigmatiche.“ Rizzi 1970, S. 11. Zur Problematik der Ikonographie der beiden Serien vgl. Russel 1972, S. 24 ff.

⁸ Vgl. Knox 1960, S. 61 ff. (Nr. 106 v., 107 r. und v., 108 r.).

⁹ Vgl. Hartmann 1973, S. 37 f. sowie Busch 1986, S. 50 ff.

¹⁰ Vgl. Hartmann 1973, S. 35 ff.

¹¹ H. Focillon, *Les eaux-fortes de Tiepolo*, *Revue de l'art*, 1912, S. 411 ff., bes. S. 420; R. Pallucchini, *Per una lettura iconologica delle acqueforti di Giambattista Tiepolo e per la loro cronologia*, in: *Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti*, 1972/73, Bd. 131, Venedig 1973, S. 499 ff.

¹² Ch. Dempsey, *Tiepolo Etchings in Washington*, *Burlington Magazine*, 1972, S. 503 ff. möchte die Thematik der Radierungen Tiepolos im Kontext der Tradition der Gnostik sehen. Die Motive freilich, die er als gnostische Elemente hervorhebt, die Ähnlichkeit der Satyrmasken mit Teufelsbildern oder die Amulette, die die *maghi* tragen, sind so allgemein, daß sie nicht beweiskräftig sind.

¹³ Lugano, *Sammlung Thyssen*, vgl. Gemin/Pedrocco 1995,

249 f., Nr. 423. In diesem Zusammenhang ist auch an die zahlreichen von Tiepolo gemalten Phantasieporträts zu erinnern und an die von seinem Sohn radierte *Raccolta di teste*, vgl. Rizzi 1970, Nr. 155 ff.).

¹⁴ Vgl. Bartsch 7; Wallace 1979, S. 261, Nr. 104; Ausst. Kat. Kiel/Leipzig/Trier 1994/95/96, S. 74, Kat. Nr. 40.

¹⁵ Vgl. Bartsch 21; Bellini 1982, S. 89, Nr. 16; Ausst. Kat. Kiel/Leipzig/Trier 1994/95/96, S. 87, Kat. Nr. 49.

¹⁶ Vgl. RDK, Bd. 6, München 1973, Sp. 284 ff. und 304 ff.

¹⁷ Leon Battista Alberti, *De pictura* II, 35, vgl. Alberti/Grayson 1973, S. 61 f.

¹⁸ Pietro Valeriano, *Hieroglyphica, sive des sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII*, Basel 1556; Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichità e da altri luoghi*, Rom 1593; zusammenfassend über die für die Traditionsbildung entscheidende Literatur des 16. Jahrhunderts: G. Savarese und A. Gareffi, *La letteratura delle immagini nel cinquecento*, Rom 1980, S. 5 ff.

¹⁹ Diese Aussage wird durch die Inschrift des Blattes bekräftigt: „Democritus omnium derisor, in omnium fine defigitur“ (Demokrit, der Spötter aller Dinge, erstarrt [angesichts] des Endes aller Dinge).

²⁰ Zum Begriff der 'argumentativen Struktur' vgl. Büttner, 1994, S. 23 ff.

²¹ RDK, Bd. 6, Sp. 267 ff. Bezogen auf die *Scherzi* Tiepolos heißt es (Sp. 317): „Würde es auch bei einzelnen Radierungen, wenn man jede für sich betrachten dürfte, vielleicht nahe-liegen, dem verwendeten Eulen-Motiv eine der schon genannten Deutungen zu geben, so spricht hier doch der Umstand, daß es sich in der Mehrzahl dieser 'Phantasiespiele' der Erklärung entzieht, gegen solche Deutungsversuche.“

²² Das 'Pittoreske' in den *Capricci* Tiepolos hob Hermann Bauer hervor, vgl. Bauer 1990, S. 171 ff.

²³ Vgl. Hartmann 1973, S. 43.

²⁴ Vgl. W. Iser, *Die Wirklichkeit der Fiktion - Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells*, in: R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975, S. 301 ff.

²⁵ Auf diesen Zusammenhang wies auch H. Bauer (Bauer 1990) hin, der jedoch den Akzent auf formale Zusammenhänge und die Idee des Pittoresken legte.

²⁶ Vgl. Büttner, 1996, S. 54 ff.

²⁷ Vgl. Santifaller 1971 S. 205 ff.; Dies., *Die Gruppe mit der Pyramide in Giambattista Tiepolos Treppenhausfresko der Residenz zu Würzburg. Versuch einer neuen Deutung*, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 26, 1975, S. 193 ff. Die Verfasserin hat vor allem im zweitgenannten Aufsatz versucht, die Gruppe aus den Anklängen an Ripas *Gloria de' Principi* als Allegorie des Fürstenruhmes zu deuten und in einen konkreten Zusammenhang mit dem Gesamtprogramm zu bringen. Dieser Versuch kann als gescheitert gelten, denn weder entspricht die im Fresko dargestellte weibliche Gestalt der bei Ripa geforderten, noch kann die Verfasserin die übrigen Figuren dieser Gruppe in einen eindeutigen Sinnzusammenhang mit der Allegorie des Fürstenruhmes bringen.

²⁸ J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied/Berlin 1962. Zu den Kategorien privat und öffentlich in der Kunstgeschichte vgl. z.B. Busch 1985, S. 235 ff.; ferner: M. Warnke, *Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte*, in: H. Belting u.a. (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1986, S. 29 ff.