

Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne; hrsg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees [Vorträge, gehalten anlässlich der Ausstellung: Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya, Köln, Zürich und Wien 1996/97], (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Bd. 6*). Köln: König 1997; 260 S., 91 SW-Abb.; ISBN 3-88375-291-6; DM 58,-

Zwölf Annäherungen an das Capriccio stellt der Band bereit und erweitert den Ausstellungskatalog *Das Capriccio als Kunstprinzip* (Köln, Wien, Zürich 1996/97) um weitere Aspekte. Beide Publikationen sind verdienstvolle Unterfangen, gab es doch seit der Dissertation von Lucrezia Hartmann von 1971 keine breiter angelegten Arbeiten zu diesem Thema. Was versteht man aber unter Capriccio? – eine Frage, auf die fast ebenso viele Antworten wie Beiträge gegeben werden und deren Heterogenität in thematischer wie in methodischer Hinsicht die Schwierigkeit spiegelt, das Phänomen in den Griff zu bekommen. Dies liegt aber vor allem in der 'Natur der Sache', da der Begriff des Capriccio in verschiedensten Kontexten verwendet wird. Vasari zum Beispiel benutzt ihn zur Beschreibung ungewöhnlicher Bilder, aber auch zur Beschreibung eines Charakterzuges bestimmter Künstler. Federigo Zuccari reiht ihn neben *bizzarerie*, *invenzioni*, *fantasie* unter dem *disegno fantastico* ein. Von Jaques Callot bis Goya fungiert er als Titel druckgraphischer Serien, und im 18. Jahrhundert erhält er eine weitere, erotische Konnotation, diejenige der *caprice*. Das Capriccio scheint zunächst einmal ein Lückenbüßer für das zu sein, was sich in regelgeleitete Kunsttheorie kaum einordnen läßt – und das kann vieles sein.

Anhand zahlreicher Beispiele zeigt Werner Hofmann in seinem Beitrag Grundmerkmale solcher Werke auf, die als Capricci bezeichnet wurden und werden könnten: Polyvalenz, Bizarres, Bruchstückhaftes, Zusammenhangloses, Asymmetrie – eine Liste, die anhand anderer Aufsätze noch ergänzbar wäre. Die Kunstgeschichte polarisierend schreibt Hofmann: Seit Albertis Schönheitskanon „stehen zwei Positionen gegenüber. Die eine ordnet empirische Daten zu einem Kunstganzen, ob es sich um eine Himmelfahrt Christi oder ein Küchenstilleben handelt [...]. Die andere Position verstößt gegen den positiven, bloß nachahmenden Umgang mit Sach- und Forminhalten und nimmt für sich in Anspruch, die Fakten zu verfremden, zu verätseln, zu verwirren und in ihnen die Merkmale der zwieträchtigen Eintracht und der einträchtigen Zwietracht aufzuspüren [...]“ (S. 168). Diese übergreifende Betrachtung läßt die unterschiedlichsten Medien – Literatur, Malerei, Architektur, Landschaftsgarten – vom 16. bis ins 18. Jahrhundert zueinander finden. Wörlitz und Jean Paul bilden dann den Fokus – eine Parallelisierung, die sich Jean Pauls Paradoxa, Überraschungen, „abgerissene[n] Einfälle[n]“ und „aberwitzige[n] Stelle[n]“ (Jean Paul) verdankt. Hierzu findet Hofmann in Einzelementen wie insgesamt in der Heterogenität von Wörlitz Entsprechungen. Beläßt es Hofmann bei der Beobachtung, so liefert Günter Oesterle den theoretischen Hintergrund. Jean Paul nimmt für sich die Kategorie „launig“ in Anspruch. Launig ist, laut Oesterle, ein im Zuge der Autonomiediskussion des auslaufenden 18. Jahrhunderts aufgewerteter Begriff, der

neben Sprung und Einfall zu ästhetischen Würden kommt. Diese drei Begriffe und ihre Korrespondenzen sind die Kernpunkte von Oesterles „Skizze einer Kulturpoetik des Capriccio“. Jean Paul steht hier in einem zeitlich begrenzten ästhetischen Diskurs. Am Beitrag von Werner Hofmann wird dagegen das allgemeine Problem des Capriccio deutlich, wenn man versucht, definitorisch und übergreifend heranzugehen. Die „Abweichung von der Norm“ würde so viel umfassen, daß man Capriccio als Passepartout für fast jegliche Kunstproduktion verwenden könnte. Also doch ein Kunstprinzip, wie es der Titel der oben genannten Ausstellungen vorschlägt? Auf die Frage wird zurückzukommen sein.

Orientierung bietet zunächst der Beitrag von Roland Kanz, der dem Auftauchen des Wortes nachspürt und es als Neologismus des beginnenden 16. Jahrhunderts lokalisieren kann. Kanz zeichnet den Streit um die randständige Grotteskenmalerei nach – eine mit der Ausgrabung der *domus aurea* wieder auferstandene Gattung. In dem von Mimesis suspendierten Formen- und Figurenspiel durfte sich das auch als Charaktermerkmal aufgefaßte Capriccio eines Künstlers in Loggien, Landhäusern oder weniger beachteten Stellen eines Gebäudes austoben. Die Grotteske als Dekorationssystem schrieb dem künstlerischen Spiel den Rahmen und damit auch die Grenze vor. Anderswo waren die launigen Einfälle weniger geduldet, vor allem nicht von den Regelhütern der neuen *ars liberalis* und Befürwortern des idealen zeuchischen Auswahlverfahrens. Vasari als Theoretiker heißt es dementsprechend nur an bestimmten Orten und in gewisser Dosierung gut. Aber auch ein anderer Künstler meldet sich zu Wort „Nui pittori hauemo la si pegiamo licentia, che si pigliano i poeti et i matte“ – „Wir Maler nehmen uns die Freiheit, die sich die Poeten und die Narren nehmen“ (hier zit. nach Kanz, S. 28). Mit diesem Topos berief sich Veronese in seinem berühmten Inquisitionsprozeß in zunehmend selbstbewußter Pose als Künstler auf sein Capriccio. Griff Veronese den Vergleich als Legitimation für die Abweichung von textgetreuer Darstellung auf, so spielt bei Cesare Ripa der Narr eher eine Negativrolle. Die in der Paduaner Ausgabe von 1603 aufgenommene Personifikation des Capriccio versieht er mit einem Hut, den Kanz als Narrenkappe deutet. Mit dem schon in der Erstausgabe vorhandenen moralisierenden Text gebietet Ripa als Vertreter posttridentinischen Bilddenkens dem 'narrischem' Treiben sprunghafter Gedanken Einhalt.

Die beiden von Kanz herausgearbeiteten Merkmale: zunächst die Dichotomie von „Hoch“ und „Nieder“, dann die Selbst- oder Fremddeklarierung als unernsthafte, ziehen sich durch die Kunstgeschichte bis hin zu Goya, wie aus dem Beitrag von Werner Busch deutlich wird. Er bespricht druckgraphische Capricci von Callot bis Goya – das Capriccio ist hier, in seiner Funktion als Titel für druckgraphische Serien, zum Gattungsbegriff geworden. Unter diesem Titel findet eine Erweiterung der Polarisierung statt: Hoch/Nieder im gattungshierarchischen Denken, Privat/Öffentlich bei Tiepolo im 18. Jahrhundert und, im Zeichen des Geniebegriffs hinzukommend, Rational/Irrational bei Goya. In Bildanalysen zeigt Busch das Auflösen von Darstellungskonventionen. Vor allem bei Tiepolo rufen der Verzicht auf ikonographische Eindeutigkeit, der Einsatz von mehrdeutigen Bildformen und die Auflösung der traditionellen Raum-

organisation Irritationen hervor. Andrea Gottdang gibt in ihrem Beitrag für Tiepolos Bruchstückhaftigkeit eine mögliche Begründung. Sie nähert sich Tiepolos druckgraphischen Blättern über das Leitmotiv der Eule, als Nacht- und Traumtier, wie über die Etymologie. Im 18. Jahrhundert wurden Träume als *scherzi di fantasia* bezeichnet, was dem Titel einer der Serien Tiepolos entspricht. Dieser Titel wurde der Serie allerdings erst später von seinem Sohn Giandomenico gegeben, was Gottdang erwähnt, in ihrer Argumentation aber nur insofern berücksichtigt, als der Titel „mit Bedacht“ gewählt worden sei. Sie stellt Passagen über den Traum aus Ludovico Antonio Muratoris Schrift *Della Forza della Fantasia Umana* (1745) der Bildwelt gegenüber und beobachtet Analogien. Die Deutung der Blätter jedoch als persönliche, subjektive Traumwelt Tiepolos fällt angesichts der manifesten Kalkuliertheit und des Spiels mit kunsthistorischen Versatzstücken hinter die vorgängige Beschreibung Gottdangs zurück.

Nicht nur hier, sondern allgemein das Capriccio betreffend, gibt es eine Tendenz, den kaum reflektierten Begriff von Subjektivität als Beweis der Progressivität der Künstler anzuführen. Dieser, gerade auch bei Piranesi virulenten Gefahr entgeht Hans Holländer, indem er das hohe Reflexionsniveau der künstlerischen Mittel Piranesis herausstellt. Unter dem Titel „Capriccio und Kalkül“ schreibt er gegen die Vorstellung an, bei Capricci würde es sich um unkontrollierte, launenhafte Einfälle handeln. Neben bereits bekannten Bildstrategien führt er eine interessante Beobachtung an, die Piranesis Quellen der *Carceri* betrifft: Architekturbücher, deren auf Gleichmaß gebrachte Abbildungen für das absurd wirkende Nebeneinander von kleinen Monumenten und riesigen Details bei Piranesi ausschlaggebend hätten sein können. Die Standardisierung wird in ihr Gegenteil verkehrt, wird zum scheinbar chaotischen Vexierspiel.

In den letzten Beiträgen hatte sich gezeigt, daß unter dem Titel Capriccio druckgraphische Blätter oder Grottesken zum Spielfeld künstlerischer Mittel werden konnten, denen sich die hohe Malerei versagte. Aber auch in diesem Bereich konnte das Capriccio zunächst in Ausnahmefällen geschätzt werden. Thomas DaCosta Kaufmann konzentriert sich auf Arcimboldo. Seine These und Durchführung: die Untrennbarkeit von Capriccio und Naturgeschichte. DaCosta Kaufmann geht aus vom Begriff des *monstro*. Jene Mißbildungen bei Pflanze, Tier und Mensch wurden auch als Naturcapricci bezeichnet – Launen und Einfälle der Natur – und waren beliebte Studienobjekte der Naturhistoriker. Aber ebenfalls ein Bild, Arcimboldos *Vertumnus*, wurde von Gregorio Comanini als *monstro* bezeichnet – für DaCosta Kaufmann Grund genug, mehr Augenmerk auf Arcimboldos Tierstudien zu legen. Einige der für den Naturhistoriker Aldrobandi angefertigten Tierzeichnungen aus einem Kompendium in Wien, dem sogenannten „Museum Rudolfs II.“, fanden dementsprechend auch in die *teste composite* Eingang und zwar an bestimmten Stellen. Der „schamhafte“ Elefant nimmt beispielsweise die Stelle der schnell sich rötenden Wange ein. Hinsichtlich solcher aufschlußreicher Parallelen im Analogiedenken des 16. Jahrhunderts fordert der Beitrag geradezu auf, vor allem dort interdisziplinär zu arbeiten, wo Disziplinen ohnehin noch nicht fest etabliert waren.

Auf breiterer Ebene kam das Capriccio in der Malerei allerdings erst im 18. Jahrhundert zur Geltung. Die nun als Capricci bezeichneten Gemälde eines Giovanni Paolo Pannini sind der Ausgangspunkt von Peter Geimers Beitrag. Er parallelisiert die Ruinencapricci Panninis und Hubert Roberts mit zeitgleichen Antikensammlungen und zeigt, daß in beiden Fällen eine Ordnung am Werk war, die dem Prinzip von Fragmentierung, Isolierung und Rekombinierung von zeitlich und örtlich Unvereinbarem gehorchte. Die aus dem Kontext gerissenen Werke, die heterogenen Bruchstücke aus der Vergangenheit fanden unter dem Dach einer Sammlung oder im Rahmen eines Bildes zu einer neuen Synthese. Sie waren hier noch nicht der ordnenden Hand eines Winckelmann unterworfen – der Geschichte und der historischen Rekonstruktion.

Mit dem Aufstieg „capricciohafter Bildmuster“ im 18. Jahrhundert beschäftigt sich Joachim Rees. Historische Kontexte rekonstruierend, die durch die egalisierende Hängung in Museen unsichtbar geworden sind, zeigt Rees, wie Ornamentales von Landhäusern in Pariser Stadtpaläste wanderte, 'belanglose' Szenen von Paravents auf Wände und wie Supraporten sich zum zunehmend selbständigen Wandbild emanzipierten. Damit eroberten sich Capricci Räume, die zuvor nur gattungsmäßig würdiger Malerei zugestanden waren. Die unterschiedlichen Entwicklungen in England und Frankreich nachzeichnend, macht Rees aber auf das zunehmend problematisch werdende Verhältnis von Künstler und Auftraggeber aufmerksam. Mit der Aufwertung von Capricci innerhalb der „aristokratischen Geschmackskultur“ werden dem zunehmend 'selbstbewußten' Künstler Auftragsbindungen unerträglich. Es kommt zum Konflikt zwischen dem Mitsprache einfordernden Besteller und, so das Selbstverständnis, dem nur seiner eigenen Phantasie verpflichteten Künstler. Goya, der diese Unvereinbarkeit und Unfreiheit beklagte, zog sich schließlich zurück in sein Künstlerhaus: nur dort konnte er malen, was seinen Vorstellungen entsprach.

Goya war nun auch der letzte, der den Begriff zur Betitelung seiner druckgraphischen Serien verwendet hatte. Inwieweit man auch noch im 19. und 20. Jahrhundert von Capricci sprechen kann, erörtern drei weitere Beiträge. Max Klingers „schweifende Phantasie“ unter anderem in der *Suche nach einem verlorenen Handschuh* ist Thema von Ekkehard Mai. Die Rolle des rationale Vorstellungen zersetzenden Traums im Surrealismus bespricht Wieland Schmied. Marion Hohlfeld zerlegt das semantisch vieldeutige und offene Sprachspiel bei Marcel Duchamp und Bruce Nauman. Die Schwierigkeit, das Capriccio als produktionsästhetisches Prinzip und damit als durchgängig bei künstlerischer Gestaltung zu begreifen, zeigt sich vor allem wegen (!) der formalen Übereinstimmungen mit früheren Capricci im Beitrag über Max Klinger. Nicht anders als Hans Holländer oder Werner Busch beobachtet Ekkehard Mai ungewöhnliche Formfindungen, heterogene Zusammenstellungen von Bildelementen, das Aufgreifen von Traumelementen, ähnliche Verfahrensweisen wie bei Goya, zudem im 'inoffiziellen' Bereich der Druckgraphik und Zeichnung. Der Fall scheint eindeutig: alle Bildkomponenten weisen auf das Capriccio hin. Warum hier dennoch mit Busch die Meinung vertreten wird, daß man nicht weiter gehen sollte als bis um 1800, ergibt sich aus dem scheinbar lapidaren Faktum, daß Klinger, obwohl

ihm der Begriff durch Goyas Blätter geläufig war, ihn nicht bemühte. Insgesamt im 19. Jahrhundert kaum noch nachweisbar, ist er virulent innerhalb eines von Normen- und Gattungsvorstellungen bestimmten Kunstsystems, dessen Auflösung – so Busch – die Verwendung des Begriffs unnötig macht. Als künstlerisches Prinzip, das sich in phantasievollen Gestaltungen (Klinger) äußert, in der Produktivkraft des Unbewußten (Surrealismus) oder im freien Zeichenspiel (Marcel Duchamp und Bruce Nauman) sein Analogon hat, würde einen durch alle Zeiten hindurch unwandelbaren Referenten voraussetzen. Nicht nur Begriffsgeschichte, sondern auch (Post-)Strukturalismus und Diskursanalyse haben diese Vorstellung obsolet gemacht.

Der Sammelband wirft aber noch allgemeinere Fragen auf. Weder sind formale Parallelen hinreichend für eine Bestimmung des Capriccio noch abstrakte Definitionen oder ikonographische Gemeinsamkeiten. Ein „Kunstprinzip“? – so der Ausstellungstitel, eine „Kunstform“? – so der Buchtitel. Die Beiträge überschauend, scheint es das Capriccio allerdings ebensowenig zu geben wie die eine Wahrheit. Angesichts eines Begriffs, der mit der beginnenden Selbstreflexion der Kunst als Kunst im 16. Jahrhundert für etwas Unerklärbares einsteht, ist zu überlegen, was einer begrifflich geleiteten Kunstgeschichte überhaupt zugänglich ist. Wenn man von den den Begriff voraussetzenden Bildanalysen absieht und aufs ‘Ganze’ geht, ist weniger die Frage interessant, was das Capriccio ist, als die Frage, warum dieser Begriff nötig geworden ist und welchen Stellenwert er jeweils im Kunstsystem erhält. Mögliche Antworten kommen in verschiedenen Beiträgen zur Sprache. Der Band ist somit nicht nur empfehlenswert in thematischer, sondern auch im positiven Sinne bedenkenswert in methodischer Hinsicht.

SUSANNE LEEB

Köln