

eigentümer, also zunächst dem Stadtherrn und später dem Besitzer zukam. Nun rückte immer stärker das Stadtganze ins Blickfeld, dem sich das Einzelhaus unterzuordnen hatte. Schließlich wäre eine weitere Phase der Entwicklung aufzuzeigen, in der der Rat nicht nur ordnend reagierte, sondern planend handelte. Gemeint ist jener bisher nicht thematisierte grundlegende Wandel, den die Zentren der meisten deutschen Städte um 1300 und im Verlauf des 14. Jh.s erfahren haben, als das Rathaus zu einem repräsentativen Regierungsgebäude und der Markt zu einem politischen Forum umgestaltet wurde. In diesem Stadium

kann man mit vollem Recht von *Stadt-baukunst* sprechen.

Die Quellen zur Erforschung der frühen Stadt liegen heute im Boden oder im Archiv, und es ist sicherlich kein Zufall, daß die Kunstgeschichte mit dem Aufkommen der Stadtarchäologie in den frühen 1970er Jahren dieses alte Forschungsgebiet weitgehend aufgegeben hat. Die Arbeit der Archäologen endet meistens über der Erde. Vor der Folie der archäologischen Erkenntnisse sollte sich die Kunstgeschichte nun wieder verstärkt dieses lohnenden, aber verwaisten Themas der Stadtbaukunst annehmen.

Stephan Albrecht

ROLAND KANZ

## Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock.

München/Berlin, Deutscher Kunstverlag 2002. 419 S., Abb. ISBN 3-422-06392-7, 65,50 €

Es liegt in der Natur des Capriccio, daß ihm mit Begriffen und Verallgemeinerungen nur schwer beizukommen ist. Es scheint, als sei über weite Strecken seine Bestimmung eben die, der Freiheit und dem Unbestimmten in der Kunst Lizenz zu geben. Ursprünglich steht das Wort, Festlegungen entzogen, nicht nur für das Ungewisse in der Kunst, sondern findet sich besonders dort, wo diese an die Grenzen ihrer Konventionen stieß und der Künstler sich gegen Einengungen sträubte. Entgrenzung als tätiges Prinzip im Hergebrachten der zur Norm gewordenen Kunst – ist dies parallel zur Natur die Heuristik schöpferischen Tuns schlechthin? Wie fassen, was sich entzieht, dem Regulären mit Irregulärem begegnet, und das dann auch noch mit »fragwürdigem« System? Ist das nicht Sinn im Widersinn und *vice versa*? Diesen Versuch macht nun Roland Kanz in seiner Habilitationsschrift. Um es vorweg zu sagen, ein gelegentlich komplexer, Kapitel für Kapitel gelungener Versuch, aus den Quellen heraus ebenso umfassend wie

minuziös belegt und gut geschrieben. Es ist eine dem Capriccio, diesem verunsichernden Wechselbalg der Kunstgeschichte, angemessene und anregende Lektüre. Ort der Handlung ist die bildende Kunst, auch wenn Musik und Literatur an wichtigen Schnittstellen herangezogen werden.

»Haarsträubend« – dies ist eine der etymologischen Deutungen über »capo riccio«, »capra« die andere: »Bocksprünge« der Kunst. Was sich im Laufe der Wort- und Gebrauchsgeschichte damit wiederkehrend mehr verbinden läßt, das enthüllt sich dann nach jeweiligem Kontext schnell als ein Wechselspiel von Sicht- und Bewertungsweisen künstlerischer Produktion und ihrer Ergebnisse: Laune, Einfall, kühne, schaudern bis staunen machende Erfindung, Extravaganz und Experiment. Und das dem Inhalt und den Mitteln nach. Es geht letztlich um das Neue und Ungewohnte in der Kunst als Prinzip und Phänomen, deren Herkunft und Legitimation im Geflecht von Vorstellung und Wirklichkeit,

Kunst und Natur, Theorie und Praxis zu suchen sind. Mit Recht spricht der Autor eingangs von »anarchischer Ubiquität« und Kreativität. Ihretwegen wird das Capriccio sich selbst schnell zur Gefahr: Alles Capriccio – oder was?

Da hilft einzig eine Beschreibung des historischen Gebrauchs. Bekanntlich ist die das Wort im Titel führende serielle Graphik von Castiglione und Callot bis Piranesi, Tiepolo und Goya, einschließlich der freien Architektur- und Ornamentdarstellungen, seit jeher Gegenstand kunsthistorischer, zumal monographischer Betrachtung. Lexikaartikel und begriffsverwandte Theorien zu Invention und Phantasie, zu den Grillen und Kapriolen des Grotesken und Komischen in Genre und Karikatur haben das morphologische Umfeld bestellt, vor allem im 16. und 18. Jh., bevorzugt seitens der Musikgeschichte. Langhin gab es nur einen einzigen, als Dissertation jedoch eng begrenzten Versuch, diese Fallstudien systematisch zu sichten und das Capriccio als Begriff und Genre zu bestimmen (L. Hartmann, Zürich, 1970, ersch. 1973). Erst die in Köln, Wien und Zürich 1996/97 gezeigte Ausstellung *Das Capriccio als Kunstprinzip* und die in deren Folge publizierten Fallbeispiele einer Tagung (*Kunstform Capriccio*, Köln 1998) rückten den Gegenstand aufs neue in eine prinzipielle Sicht mit Schwerpunkt im 18. Jh.

Gleichwohl, den Grund hat das 16. Jh. gelegt. Sein Sprachgebrauch und seine Bildprägungen wirkten bis um 1700 musterhaft; Kanz macht dies zum Greifen deutlich, selbst wenn man die zwangsläufige Verfestigung der »ungewissen Künste« (W. Hofmann) durch die ihrer selbst gewisse Wissenschaft warnend in Rechnung stellen muß. »Als wirkungsreichster Fürsprecher von ‚kapriziösen Einfällen‘« (S. 17) wird Vasari mit seinen Werken und seinen Viten exemplarisch und breit belesen vorgestellt. »Il capriccio dell'invenzione« praktizierte er unter Bezug auf Michelangelo, sein unerreichtes Vorbild auch als Inbegriff

einer schöpferischen Dämonie der Kunst, die durch Kraft und Kühnheit der Erfindung in Idee und Materialisierung alle Norm und Form sprengte. Im Vergleich von Vasaris »Alessandro de' Medici« in den Uffizien mit Michelangelos »Giuliano de' Medici« in S. Lorenzo, Florenz, findet Kanz einen ersten anschaulichen Diskurs im Wettstreit der Künstler um Nachahmung, »invenzione« und »concetto«, deren produzierendes Prinzip als »capriccio« ausgewiesen ist – nicht anders als bei Cellini, ihrem Rivalen um die Gunst der Medici. Hier, wie dann auch in Cosimo Bartolis und Benedetto Varchis Schriften, gilt das Capriccio vor allem als Nachweis besonderer geistiger Fähigkeiten, es steht in Analogie zu »idea«, »concetto«, selbst Phantasie und Imagination, und wird gelegentlich damit gleichgesetzt. Mangelnde Eindeutigkeit der Sprache gewiß, doch daß der besondere Einfall, die zugespitzte Idee »offen« bleibt, die die Kunst über die Natur, den einen über den anderen Künstler im Wettstreit siegen läßt und geistige Findigkeit zum Kriterium der »maniera moderna des Cinquecento« (S. 30) erhebt, ist zugleich Ausdruck einer Situation, in der die Kunst mit den »artes liberales« gleichziehen, gar an deren Spitze treten soll. Insofern wird das Capriccio zum Idiom einer agonalen Avantgarde.

Es folgt die Geschichte des Begriffs Capriccio in der Etymologie und damit die seiner metaphorischen Assoziationen – das »haarsträubende Grauen«, Bilder der Angst und Furcht in der *Divina commedia*, dann aber auch das Unberechenbare, Widerspenstige und Bedrohliche, das mit den Bocksprüngen der Gedanken verbunden sein kann: zunächst Ausdruck einer Funktionsbeschreibung. Das Capriccio als Metapher setzt also vor allem bei der Wirkung an – Anlaß zu einem Exkurs über Bild und Begriff.

Diese bildliche Doppelherkunft des Capriccio findet ihre Manifestationen mit der zweiten Spielart zunächst in der Literatur – etwa in den Bühnenintermezzi des Fra Mariano oder in

der burlesken Lyrik des Satirikers Francesco Berni. Beide liefern in der 1. Hälfte des 16. Jh.s mit den Mitteln der Parodie, Verblüffung, bizarrer Einfälle und launiger Improvisation Beschreibungsmuster dafür, was mit dem Capriccio an »Selbstkonstitution der schöpferischen Idee«, aber eben auch – etwa im Anti-Petrarkismus – an absichtsvoller Willkür und Zügellosigkeit verbunden ist. Die Musiktheorie der Zeit, wie an Antoniofrancesco Doni und der Madrigalsammlung des Jacquet de Berchem von 1561 (das früheste Vorkommen des Begriffs in einem Werktitel) dargestellt, verfährt hier nicht viel anders. Juan Huartes vielbeachteter Traktat über das menschliche Ingenium, die Imaginationsfähigkeiten und die psychischen Vermögen von 1575 bringt es auf den Punkt: Der »caprichoso« steht für das höchste Ingenium, für Genialität und ständige Suche nach Neuem. Ihm folgen dann andere wie Schafe der Ziege. Den nachfolgenden »Rekurs auf die Phantasie« hätte man sich im Argumentationsgang früher vorstellen können, da er zentral die von der Antike bis in die frühe Neuzeit hinein entwickelten Vorstellungen von Idee und Einbildungskraft anspricht, in die das Capriccio eingebettet und denen es nachgeordnet, oder deren spezielle Ausformung es ist. Die Zielrichtung ist hier zwar nicht die Panofskys und seiner *Idea*-Exegese im Klassiker von 1924, aber Cennini und Leonardo in ihren Schriften zur Kunst dienen auf vergleichbare Weise der grundsätzlichen Erörterung von Vorstellung, Wahrnehmung und Wirklichkeit und deren synergetischem Reflex im Werk. Mit dem »figurierenden Sehen« Leonardos wird zwar das dem Capriccio eigene Verhältnis von Einfall, Zufall, Invention angesprochen, aber es geht letztlich um die Produktion von Bildern im Inneren des Menschen und deren Verhältnis zur Außenwelt.

Eigenständig verhält sich das durch die Gattungen mäandernde Capriccio auch zur Grotteske. Letztere findet an mehreren Stellen breite Erörterung und war wohl ähnlich dem

im folgenden Kapitel erneut behandelten Vasari ein Ausgangspunkt der Studie. »Mit keiner anderen Gattung oder besser gesagt Spielart der Malerei ist das kontroverse Verständnis der künstlerischen Freiheit im Cinquecento so sehr verbunden wie mit der Grotteske« (S. 81). Das gilt in einem umfassenden Sinn. Spielerische Launen der Form und Evokationen des Zufalls, denen Anarchie mit System, Schönheit mit Schrecken, Bedeutung des Bedeutungslosen zu eigen ist, machen ihr »offenes Geheimnis« aus. Die Faszination der *domus aurea* und ihrer Folgen für die Dekorationssysteme der Renaissance ist oft beschrieben worden, und die frühen Handbücher der Ornamentik leben im Wechselspiel von kleiner und großer Form von der Lizenz und Lust zum Komischen, Witzigen, Monströsen und Widersinnigen, das sich gebändigst anstößig frei entfalten darf: »una specie di pittura licenziosa e ridicula molto«, heißt es bei Vasari, der als Zeuge zu Filippo Lippi, Luca Signorelli und vor allem Raffael und seinem Kreis aufgerufen wird. Das verlockend Abgründige der Phantasie, die sich in den versteckten Randfiguren der Grotteske gehen läßt, ist dekorativ gebunden und solcherart für Parerga geeignet. Eben das bestimmt aber auch das *pro* und *contra* dem Inhalt und der Gattungsfrage nach, jenseits der mittelalterlichen Drölerie und ihren »schönen Scheußlichkeiten«, wie der Autor, und vor ihm Werner Hofmann an Hand des Bernhard von Clairvaux, darlegt, und ganz im Zuge der erfindungsreichen Koppelung von Kontrasten, die Sinn im Widersinn und Phantastisches real erkennen lassen – das Capriccio als Oxy-moron und als Chimäre, wie Doni es im »Disegno«-Text von 1549 anlässlich des Wettstreits von Natur und Kunst, Skulptur und Malerei nennt. Die Grotteske als eine listenreiche »ars combinatoria«, als »Grottenwerk« mit dunklem Sinn – in der »querelle des grotesques« zwischen Horaz, Vitruv und Barbaro, Danti, Dolce und der tridentinischen Kritik eines Gilio und Paleotti geht die Tendenz dahin, daß die Träume der Künstler, »das

Neue, Außerordentliche und Kühne« (S. 104), zwar rechtens, aber nicht als Selbstzweck, sondern als »streuende Einfälle« zuzulassen sind. Gerade Gilio, wie ein späteres Kapitel dann belegt, geht in seiner Kunstkritik noch darüber hinaus, wenn er die »Mißbräuche« der Maler gegenüber dem »verosimile« des Dargestellten selbst auf die Capricci Michelangelos ausdehnt, vor allem in der Sixtinischen Kapelle. Maßlosigkeit ist danach Ketzerei, die Phantasie wegen ihrer Zügellosigkeit eine moralische Gefahr. Dieser Standpunkt freilich ist der einer theologischen Partei, behauptete sich aber bis zum Klassizismus eines Milizia überall dort, wo die Kunst einem normierten Regelwerk akademisch unterworfen wurde. Vasari hielt es da bekanntermaßen anders, und die von Kanz herangezogenen Stellen zu Michelangelo, Raffael und seiner Schule, so vor allem Giulio Romano, dessen Palazzo del Te Gombrich schon 1934 von »gestörter Form«, Werner Hofmann von »gestörter Norm« (1997) sprechen ließ, machen deutlich, daß er gerade das Stupende, Außerordentliche und Gewaltige an den Werken Michelangelos positiv deutet. Damit verband sich der Paradigmenwechsel von der objektiven Norm zur subjektiven Form, die an sich selbst Gefallen und vom Capriccioso zum Virtuoso und Artificio im Manierismus fand.

Wenn Ripa 1603 die Personifikation des Capriccio mit Federkappe, Blasebalg und Sporen zeigt und damit Eingebung und Sprunghaftigkeit vor Augen führen will – der Manierismus eines Lomazzo, Zuccaro und Arcimboldo spielt dieses Überraschungsspiel mit Norm und Form lustvoll, ja mit System. Ein schier endloses Feld täte sich – bezeichnenderweise – für das Capriccio im Manierismus auf, der für sich nach den zeitbedingt fruchtbaren 60er Jahren jüngst wieder vermehrt Gegenstand geworden ist (z. B. Arasse/Tönnemann 1997; Maurer 2001). Kanz engt es exemplarisch ein auf kunsttheoretische Erörterung, deren Anwendung und Allegorisierung.

Nachdem die kunsttheoretische Begriffsgrundlage im 16. Jh. geklärt ist, behandeln die letzten vier von vierzehn Kapiteln plus Appendix – immerhin noch gut zwei Fünftel des Gesamtumfangs – das 17. Jh. und hier das schon länger gesicherte und immer wieder gesichtete Terrain der Graphik und des Architekturcapriccio. Auch hier geht der Anstoß von einer Erörterung des »disegno«, der »prima idea« als Entwurfsgedanken aus, was *per se* Nähe zum Capriccio und seiner Produktionsästhetik bedeutet. Der »concetto della mente« (Lomazzo) wird mitsamt der Technik des schnellen, skizzenhaften Entwurfs und dem freien Spiel der Laune in Zeichnung und ungebändigem Pinselstrich unter Rekurs auf Vasari, Leonardo, Armenini u. a. dem Capriccio zugewiesen. Fremdartige Einfälle und »nove chimere« (B. Castiglione) finden ihre Entsprechung in einer subjektiven Handschrift jenseits jeder Regel. Dieselbe Lizenz zum subjektiven Wurf, zur fragmentarischen Skizze, zu anstößigem, wildem Denken komme auch der vom inventiven Formzufall beherrschten Deformationsästhetik des »caricare« zu – die Karikatur als »bellezza della deformità«. Der Autor ruft hier die Geschichte der Karikatur seit Annibale Carracci und den *Diverse figure* seines graphischen Propagandisten Giovanni Antonio Massani von 1646 in Erinnerung, was Anlaß gibt, die »Grylloi« der Antike über die Phantasmen und Grotesken eines Hieronymus Bosch bis zur »Kunst der komischen Anspielung« bei Bernini heranzuziehen – neuerlich ein gelehrter Exkurs zur Geschichte des Grotesken, Burlesken, Komischen und Anti-Normalen in der Kunst, verbunden mit den leonardesken Expressions- und Physiognomietraktaten seit Lomazzo, Armenini und della Porta. Dabei hätte man den Begriff des »carattere« seit der Antike noch stärker in Anschlag bringen können, geht es doch um ursprünglich extemporierte Muster des Gestaltens, die bis zu Zeichnungsbüchern und den »tronies« der Niederländer wirken.

Zusammenfassend, anschaulich, schlüssig und exemplarisch bietet sich das Kapitel »Callot und die Graphikfolgen« dar, das dem bereits anspruchsvollen Forschungsstand von Hahn und Hartmann bis Werner Busch Rechnung trägt, um es freilich offener und weiter jenseits einer bloßen Gattungsfrage anzugehen. Es führt das Suchen und Finden, Experimentieren und Variieren in seriellen Diskursen und Exkursen der Graphik über Bracelli, Filippo Napoletano bis Stefano della Bella und Schönfeld vor, Salvatore Rosa mittendrin. Dem hätte dies in dieser Form wohl kaum gepaßt – verstand er sich doch als Historienmaler und Artist, der seine gesuchte Modernität bei allen Traditionsbezügen im ausgefallenen Thema zu pointieren suchte. Wie früher schon Pontormo war auch er ein intellektueller Capriccioso, der sein stilisiertes Virtuositentum durch provokante Arroganz auch lebte. Von Wallace 1979 bis zum Ausstellungskatalog Leipzig 1999 ist auch hier das Feld sehr gut bestellt und entsprechend eingebracht.

Daß dem Capriccio um die Mitte des 17. Jh.s über die Graphik hinaus kunsttheoretische Selbständigkeit und Anerkennung zukam, machen Baldinucci und Passeri deutlich. Sie sind damit fortschrittlicher als der Klassizist Bellori. Passeri ist es, der das geistvoll »Visionäre« und Findige des Capriccio für die »*inventio*« zu legitimieren weiß, im allegorisch ausgeklügelten um die »*poesia muta*« zentrierten Deckenprogramm für den Versammlungsraum der römischen Accademia di S. Luca, in seinen Viten und im zum Abdruck gebrachten Diskurs *Il Silenzio*, den der Autor neu ausgewertet hat – wiederum eine eigene ausholende, innovative Studie.

Die gesprengte und ornamentierte Form, die phantasievolle Verwandlung und Verwendung architektonischer Elemente vom Kapitell über Altarentwürfe bis zum illusionistischen Raum-

dekor im 17. Jh. wird begrifflich zunächst vorgeführt mit den »ornamenti capricciosi« des Giovanni Battista Montani von 1625 und dann ausgedehnt wie auch exemplarisch beschränkt auf die Raum-Trompe-l'œils Andrea Pozzos – des wohl folgenreichsten Inventors virtueller Raumsysteme. Der erfinderische Illusionismus des Hochbarock mit seinen wahrlich phantastischen Auswüchsen im Gesamten wie im Detail der Kirchen- und Schloßausstattung, mit all seinen Einfällen, Capricen und seinem spielerischen Überschwang, der Malerei, Skulptur und Architektur theatralisch-festlich verschmelzen ließ und auch sonst die Gattungen entgrenzte, hätte den weiteren Verlauf der Studie ins Uferlose wachsen lassen. Aber gerade in dieser Epoche feiert das Capriccio – wenn denn noch als Begriff tauglich – kaum mehr zu übertreffende Triumphe und wird seiner selbst gewiß wie nie zuvor. Stand am Anfang die Grotteske, so erhebt am Ende die Rocaille auch technisch-materiell den Formeinfall zum höchsten Ziel. Das gemalte Architekturcapriccio Codazzis aus der Mitte des 17. Jh.s steht *pars pro toto* nur für weitere und spätere Entwicklungen, die dann erst im 18. Jh. zu ihrer eigentlichen Hochform finden – dem Jahrhundert des Vernunftdiktats und zwischen Traum und Wahn freigesetzter Phantasie mit Goya. Das Prinzip der unendlichen Poesie in der Romantik knüpft daran an. Das alles ist jedoch nicht mehr Thema des Buches. Innerhalb seines Rahmens bleibt eine Frage übrig: Wie hielt es die Skulptur? Wie ist dort der Legitimations- und Theoriegebrauch, jenseits von Cellini oder Michelangelo im Manierismus beispielsweise und danach? Von der jüngeren Moderne ganz zu schweigen. Das Capriccio ist eben eine unendliche Geschichte, auch *post mortem termini*.

Ekkehard Mai