

**Die frühneuzeitliche italienische
Porträtkarikatur
Funktion und Verwendung**

Inaugural-Dissertation
in der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von
Lea Gerhardt
aus
Kassel

Bamberg, 2022

Tag der mündlichen Prüfung: 19.11.2021

Dekan: Universitätsprofessor Dr. Markus Behmer

Betreuer: Universitätsprofessor Dr. Wolfgang Brassat

Weiterer Gutachter: Universitätsprofessor Dr. Stephan Albrecht

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk steht unter der CC-Lizenz CC-BY.

Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.



URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-562725

DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-56272>

Zusammenfassung

Die Entwicklungslinie der frühneuzeitlichen italienischen Porträtkarikaturen wird ausgehend von Leonardos *grotesken Köpfen* aufgezeigt, der Untersuchungszeitraum endet mit den Karikaturen Giambattista Tiepolos in der Mitte des 18. Jahrhunderts. In künstlerbasierten Einzelkapiteln werden die unterschiedlichen Erscheinungsformen karikaturistischer Darstellungen umfassend analysiert und zueinander in Relation gesetzt. Bezüge und Motivübernahmen unter den Karikaturisten sowie externe Einflüsse anderer Zeitphänomene auf die Bildproduktion konnten so zum Teil erstmals offengelegt werden. Der Schwerpunkt der vorliegenden Studie liegt auf der Untersuchung von Funktions- und Verwendungszusammenhängen der untersuchten Werke. Diese betreffen sowohl die Motivation und Intention der Künstler als auch die zeitgenössische Rezeption. Bei der Untersuchung werden darüber hinaus orts- und anlassspezifische Rahmenbedingungen beleuchtet, welche die Gestaltung und Wirkung der Zeichnungen prägten.

In der Arbeit verwendete Abkürzungen sind BAV (= Biblioteca Apostolica Vaticana) und BM (= British Museum). Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird bei Personenbezeichnungen und personenbezogenen Hauptwörtern in der vorliegenden Arbeit die männliche Form verwendet. Die verkürzte Sprachform hat ausschließlich redaktionelle Gründe und beinhaltet keine Wertung.

Danksagung

Ich danke Prof. Dr. Wolfgang Brassat herzlich für die Betreuung der vorliegenden Arbeit, die konstruktiven Anregungen und Diskussionen zum Forschungsgegenstand, für den wir die Begeisterung teilen. Er hat mich als seine Magistrandin und Doktorandin stets mit großem Engagement unterstützt. Ausgesprochen wertvoll für die Recherchen, die Quellenarbeit und den Entstehungsprozess der vorliegenden Studie waren zwei Forschungsaufenthalte am Deutschen Studienzentrum in Venedig 2019 und 2020. Der Austausch mit den anderen Stipendiaten war sehr anregend und wichtiger Bestandteil des Arbeitsprozesses. Für die zahlreichen Gespräche und Ratschläge bedanke ich mich bei allen Kolleginnen und Kollegen, die ich am Centro während dieser Zeit treffen durfte. Für die Ermöglichung und Begleitung der Forschungsaufenthalte danke ich Dr. Michael Matheus und Dr. Marita Liebermann sowie allen Mitarbeitern des Instituts. Für die Ermöglichung zur Recherche an Originalen sowie der freundlichen Auskunft und Korrespondenz möchte ich mich außerdem bedanken bei: Jan Bielau (Städel Museum Frankfurt, Graphische Sammlung), Dr. Martin Sonnabend (Städel Museum Frankfurt, Graphische Sammlung), Dr. Kurt Zeitler (Staatliche Graphische Sammlung, München), Christian Jäger (Kupferstichkabinett, Berlin), Dr. Corinna Höper (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung), Alessandro Martoni (Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Venedig), Rossella Granziero (Museo Correr, Venedig, Gabinetto dei disegni e delle stampe), Lena Ånimmer (Riksarkivet, Marieberg, Stockholm) und Mechthild Haas (Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Graphische Sammlung). Ich danke meiner Familie für die beständige Unterstützung und den ungeteilten Rückhalt sowie Natalie Beer, Dr. Andrea Gerhardt, Tabea Hartig, Leonie Matt, Katharina Pieper, Anja Schäfer, Dr. Rostislav Tumanov und Lena Ullrich für das Lektorat der Texte.

Inhalt

Einleitung	5
1. Leonardo da Vinci.....	21
1.1. Bildanalysen	26
1.1.1. Ein Mann wird von Zigeunern ausgetrickst	26
1.1.2. Karikatur von Dante (und Beatrice)	27
1.1.3. Scaramuccia und die hässliche Herzogin	29
1.1.4. Porträtkarikaturen von Zeitgenossen	30
1.2. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen am Mailänder Hof.....	31
1.3. Kopien und Nachfolger	34
2. Agostino und Annibale Carracci	37
2.1. Die Carracci-Akademie	38
2.2. Einführung in das karikaturistische Œuvre	41
2.3. Bildanalysen	42
2.3.1. Agostino Carracci: Studienblatt mit Profilköpfen	42
2.3.2. Annibale Carracci: Blatt mit karikierten Köpfen	44
2.3.3. Annibale Carracci: Due Filosofi.....	45
2.3.4. Blätter mit unklarer Zuschreibung (Graphische Sammlung, München)	46
2.4. Auslegung der Zeichnungen im 17. Jahrhundert.....	50
2.5. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen in der Akademie	56
3. Domenichino und Guercino	59
3.1. Bildanalyse einer Karikatur Domenichinos.....	62
3.2. Die Funktion und Verwendung der Karikatur bei Domenichino	64
3.3. Bildanalysen von Karikaturen Guercinos.....	66
3.3.1. Eine humoristische Zeichnung von Fra Bonaventura Bisi	66
3.3.2. Ein Album mit „ <i>Diverse Caricature</i> “	69
3.4. Die Funktion und Verwendung der Karikatur bei Guercino	74
4. Gianlorenzo Bernini.....	76
4.1. Bildanalysen, Teil I: Karikaturen von Scipione Borghese und Francesco Barberini	80
4.2. Die Karikaturen im Kontext der Frankreichreise 1665	82
4.3. Bildanalysen Teil II	84
4.3.1. Karikaturen von Don Virginio Orsini und einem Hauptmann	84
4.3.2. Karikaturen von einem französischen Cavaliere und Kardinal Nini	85
4.3.3. Die Karikatur von Papst Innozenz XI.....	86
4.4. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen	89
4.5. Kopien und Nachfolger	95

5. Pier Francesco Mola.....	98
5.1. Bildanalysen	102
5.2. Mola und Simonelli	106
5.3. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen	109
6. Pier Leone Ghezzi.....	111
6.1. Bildanalysen Teil I: Ghezzi und Carlo Maratti	112
6.2. Das karikaturistische Œuvre	116
6.3. Bildanalysen Teil II: Ghezzi und der Adel	120
6.3.1. Karikaturen von Lambertini und Albani	120
6.3.2. Weitere Karikaturen römischer Adliger	122
6.4. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen	127
6.5. Kopien und Nachfolger	129
7. Die venezianischen Karikaturisten.....	132
7.1. Sebastiano Ricci	136
7.2. Marco Ricci	139
7.3. Anton Maria Zanetti	145
7.3.1. Bildanalyse: Karikatur von Anton Maria Bernacchi	150
7.3.2. Marionettenhafte Karikaturen.....	153
7.4. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen Teil I	157
7.5. Giambattista Tiepolo	163
7.5.1. Bildanalyse: Ein venezianischer Anwalt am Schreibtisch	171
7.5.2. Tiepolos karikierte Profil- und Rückenfiguren.....	172
7.6. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen Teil II	179
7.7. Ausblick: Giandomenico Tiepolo.....	181
Fazit	183
Literaturverzeichnis.....	193
Abbildungsteil.....	226
Abbildungsverzeichnis	307

Einleitung

Die Karikatur stellt eine lebendige Tradition der europäischen Kultur- und Kunstgeschichte dar. Sie ist ein wichtiger, zugleich schwer zu definierender und einzugrenzender Gegenstandsbe- reich der Kunstwissenschaften. Im deutschen Sprachgebrauch ist *Karikatur* ein Gattungsbe- griff, der sowohl szenische satirische Darstellungen umfasst als auch solche von Einzelfiguren. Bei Letzteren kann es sich entweder um Karikaturen eines „Typus“ handeln oder um Porträt- karikaturen eines Individuums.¹ In anderen Sprachen werden die verschiedenen Erscheinungs- formen begrifflich unterschieden. Im Italienischen bezeichnet der Begriff *caricatura* in der Re- gel die Porträtkarikatur, während szenische Karikaturen *fumetti* genannt werden. Ebenso spricht man im Englischen und Niederländischen einerseits von der *caricature* und *karikatuur*, andererseits vom *cartoon* und *spotprent*. Im Gegensatz dazu wird im Französischen die Porträt- karikatur als *portrait chargé* bezeichnet und nur die szenische Karikatur als *caricature*.²

Die vorliegende Studie befasst sich mit der italienischen Ausprägung der frühneuzeitli- chen *caricatura*, aus der sich die moderne Karikatur im Wesentlichen entwickelte.³ Unter die- sem Begriff fallen in der Regel Porträtkarikaturen in Gestalt von Federzeichnungen professio- neller Künstler, gebildet häufig aus einigen wenigen Strichen. Die Porträtierten wurden meis- tens in der Profilansicht gezeigt und primär ihre Gesichtszüge verzerrt, um ein lächerliches Abbild zu erzeugen.⁴ Die Gattung entstand und entwickelte sich in Italien im ausgehenden 15., im 16. und 17. Jahrhundert und verbreitete sich von hier aus sukzessive in anderen europäischen Ländern. Der Begriff *caricatura* und seine späteren Übersetzungsvarianten leiten sich vom Verb *caricare* (überladen, übertreiben) ab. Giulio Mancini (1559–1630), schrieb in den kunst- theoretischen Schriften *Alcune considerationi attorno alla pittura come di diletto di un genti- lhuomo nobile e come introduzione a quello si deve dire*, verfasst 1617-21, über Annibale Carraccis Tätigkeit, aus Vergnügen in wenigen Strichen Personen porträtiert zu haben („*lo faceva con due linee*“). Er beschrieb damit de facto Porträtkarikaturen: Solche lächerlichen

¹ Vgl. Gottwald, Claudia: Behinderung in der Karikatur. Zum Verhältnis von Hässlichkeit, Komik und Behinderung in der Geschichte der Karikatur, in: *Andere Bilder. Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur*, hrsg. v. Beate Ochsner und Anna Grebe, Bielefeld 2013, S. 117–132, S. 118.

² Vgl. Langemeyer, Gerhard; Unverfehrt, Gerd (Hrg.): *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, Bild als Waffe*, München 1984, S. 7; Plum, Angelika: *Die Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft, eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen* (Diss. Aachen, Techn. Hochs., 1997), Aachen 1998, S. 27f.

³ Es werden in der vorliegenden Studie ausschließlich die Karikaturen von Künstlern behandelt, die im geografi- schen Großraum des heutigen Italiens geboren sind. Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Karikaturis- ten waren vor allem in den Gebieten der norditalienischen Herzogtümer, der römischen Kirchenstaaten oder der Republik Venedig tätig.

⁴ Vgl. Cheng, Sandra: „Il Bello dal Deforme“: *Caricature and comic drawings in Seventeenth Century Italy*, (Diss. Delaware, Universität von Delaware), Delaware 2008, S. 2; Berra 2009, S. 73.

Porträts mit übermäßig betonten Makeln („*ritratti ridicoli d'augumento di difetto naturale*“) seien Mancini zufolge typisch für die Carracci-Schule gewesen.⁵ Bei Giovanni Antonio Massani fiel 1646 erstmals der Begriff *caricatura*, ebenfalls in Bezug auf Werke Annibale Carraccis, welchen Massani als Erfinder der Gattung benennt.⁶ Die Karikatur verstärkte natürliche Entstellungen des menschlichen Körpers und rege dadurch zum Lachen an, für den Künstler seien sie damit Scherz und Erholung gleichermaßen. Bezeichnenderweise wurden solche Zeichnungen auch *ritrattini carichi*, überladene Bildchen, genannt.⁷ Massani verband darüber hinaus die Praxis des Karikierens mit dem künstlerischen Vorgehen der selektiven Naturnachahmung: Der Karikaturist kombiniere die in der Natur vorkommenden hässlichen Elemente miteinander, um die perfekte Missgestalt (*perfetta deformità*) zu erzeugen. So verhalte sich Annibale Carracci in seinen Karikaturen nicht anders als der Maler Raffael, denn beide versuchten durch die Kombination besonders schöner oder hässlicher Formen, unvollkommene Ansätze der Natur mit künstlerischen Mitteln zu vollenden.⁸ Wie Massani definierte auch Filippo Baldinucci *caricare* im späten 17. Jahrhundert als eine Methode des Porträtierens, bei der einzelne Körperteile unverhältnismäßig vergrößert oder verzerrt dargestellt werden.⁹

Forschungsbericht

Die erste monografische Überblicksdarstellung zur frühneuzeitlichen italienischen Karikatur ist die Dissertation *Het komische Genre in de italiaansche Schilderkunst gedurende de zeventiende en de achttiende Eeuw*, von Willem Rudolf Juynboll, erschienen 1934 in Leiden. Juynboll bemühte sich um eine umfassende Beschreibung und Darstellung der italienischen Karikatur.

⁵ „*Per esprimere la similitudine col disegno fu singolare Annibale Carracci, perché alle volte, per scherzo, havebbe visto quelcheduno in luogo contrassegnato che haveva qualche cosa da vendere di suo gusto; tornato a casa, lo faceva con due linee, lo dava a qualcheduno dei suoi giovani, ordinandoli che andasse a comprar quella tal cosa di quel tal ritratto. Per tralasciar quei ritratti ridicoli d'augumento di difetto naturale, scherzi proprii di questa schuola [...].*“ Mancini, Giulio: *Considerazioni sulla Pittura*, Bd. 1, hrsg. v. Adriana Marucchi, Rom 1956, S. 136. Vgl. Mahon 1947, S. 259; Unverfehrt 1984, S. 347; DeGrazia 1986, S. 98f.; Berra 2009, S. 80; Ebert-Schifferer 2011, S. 119f.

⁶ Vgl. Fagiolo dell'Arco 1967, S. 199; McTighe 1993, S. 77; Cheng 2008, S. 11; Berra 2009, S. 80; Fasshauer 2016, S. 11f.; Prospero Valenti Rodinò 2016a, S. 10; Brassat/Knieper 2017, S. 775f.

⁷ Massani, Vorwort zu „*Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di recreatione da Annibale Carracci [...]*“, Rom 1646, in: Mahon 1947, S. 259ff. Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 23; Unverfehrt 1982, S. 143f.; Unverfehrt 1984, S. 345f.; DeGrazia 1986, S. 100; Jöhnk 1998, S. 65; Berra 2009, S. 80f.; Brassat/Knieper 2017, S. 776.

⁸ Massani zit. nach Mahon 1947, S. 261f. Vgl. Mahon 1947, Anm. 47; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 19; Unverfehrt 1984, S. 346f.; Cheng 2008, S. 11, 79f.; Berra 2009, S. 80f.; Brassat/Knieper 2017, S. 775f.

⁹ „*Caricare e Scaricare [...] dicesi ad un modo di far ritratti, quanto si può somiglianti al tutto della persona ritratta, ma però (o sia per giuoco, o per ischernò) talora aggravando, o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmentechè nel tutto appariscano esser essi, e nelle parti siano alquanto variati.*“ Baldinucci, Filippo: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (Bd. 5), hrsg. v. F. Ranalli, Florenz 1974, S. 32f. Vgl. Berra, Giacomo: *Il Ritratto „Caricato in Forma Strana, e Ridicolosa, e con Tanta Felicità di Somiglianza“*. La Nascita della Caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al Settecento, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 53, H. 1, 2009, S. 73–144, S. 73.

Thurmann-Jajes analysierte 1998 sein Werk und kritisierte, dass Juynboll die behandelten Zeichnungen nicht angemessen kunsthistorisch analysiert habe. Dennoch sei seine Schrift noch immer die einzige umfassende Darstellung der italienischen Porträtkarikatur, welche auch inhaltliche und stilistische Punkte in die Betrachtung aufgenommen hat. Daher habe es seine Gültigkeit als Standardwerk behalten, konstatierte Thurmann-Jajes.¹⁰ Ein Entwicklungssprung in der Erforschung italienischer Porträtkarikaturen erfolgte dank der vielbeachteten Ausstellung *Caricature and its Role in Graphic Satire* in Providence im Jahr 1971. Viele Karikaturen wurden in dem Katalog zur Ausstellung erstmals reproduziert und grundlegend in die Forschung eingeführt. Darunter befand sich vor allem Leonardos Karikatur des Dichters Dante Alighieri, dem noch immer frühesten bekannten Beispiel frühneuzeitlicher italienischer Porträtkarikatur. Unter den reproduzierten Abbildungen waren auch Studienblätter mit karikierten Köpfen aus der Carracci-Werkstatt sowie Zeichnungen Gianlorenzo Berninis und Pier Francesco Molas. Dazu kamen außerdem Werke von Pier Leone Ghezzi und von den venezianischen Karikaturenzeichnern Sebastiano Ricci, Giambattista Tiepolo und Anton Maria Zanetti. Damit wurden hier bereits die meisten Hauptakteure der frühen Karikaturentwicklung in Italien erkannt und einige ihrer Werke einem großen Publikumskreis zugänglich gemacht.

In der deutschen Forschung setzte Georg Piltz bei seiner *Geschichte der europäischen Karikatur* 1976 zunächst einen deutlichen Fokus auf Gianlorenzo Bernini als ersten hervorragenden Exponenten der italienischen Porträtkarikatur. Bernini habe seine Karikaturen als Mittel der Charakteranalyse eingesetzt und dank ihm habe die italienische Karikatur an Schärfe und Unmissverständlichkeit gewonnen.¹¹ 1984 folgte eine deutlich umfassendere Studie zur frühneuzeitlichen Karikaturentwicklung mit der Aufsatzsammlung *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe*, herausgegeben von Langemeyer und Unverfehrt. Der Band enthält unter anderem bedeutende Beiträge von Jürgen Döring und Werner Hofmann.¹² Die umfangreiche Materialsammlung sowie die enthaltenen Artikel werden bis heute vor allem in der deutschen Forschung vielfach angeführt. Hier werden die Carracci-Brüder als Erfinder der Porträtkarikatur angeführt, die bei ihnen als scherzhafter Zeitvertreib entstanden seien.¹³

¹⁰ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 11.

¹¹ Vgl. Piltz, Georg: *Geschichte der europäischen Karikatur*, Berlin 1976, S. 39.

¹² Vgl. Döring, Jürgen: *Porträtkarikaturen*, in: *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, Bild als Waffe*. Hrsg. v. Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch und Christoph Stölzl, München 1984, S. 91–96 und Hofmann 1984, S. 355–383.

¹³ Vgl. Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 7.

Wichtige Forschungsarbeiten aus jüngerer Zeit sind unter anderem die Dissertation „*Il Bello dal Deforme*“: *Caricature and comic drawings in Seventeenth Century Italy* von Sandra Cheng, aus dem Jahr 2008 sowie der umfangreiche Artikel *Il ritratto „caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza“*. *La nascita della caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al Settecento* von Giacomo Berra, erschienen 2009. In den letzten Jahren fanden vermehrt Karikaturenausstellungen statt, die zum Teil die frühen italienischen Werke berücksichtigt haben. Erwähnenswert ist der 2011 publizierte Ausstellungskatalog *Infinite Jest, Caricature and Satire from Leonardo to Levine* des Metropolitan Museum of Art in New York. Im selben Jahr erschien auch der Katalog *Ich traue meinen Augen nicht. Streifzüge durch 400 Jahre Karikatur und Bildsatire* aus dem Karikaturmuseum in Krems unter Mitarbeit von Werner Hofmann. Verweisen möchte ich zudem auf den jüngsten Bestandskatalog des Wilhelm Busch Museums für Kunst und Karikatur in Hannover (2012), hier insbesondere auf den Beitrag *Gesichter in der Menge. Streifzüge durch die Geschichte der Karikatur* von Karl Janke.¹⁴ Erst in jüngerer Forschung gibt es, in der Regel im Rückbezug auf Busch, Fragen nach Aufgabe, Ziel oder Zweck der Werke. So in der Dissertation von Selge, die versucht, die unterschiedlichen Funktionen der Karikaturen Giambattista Tiepolos zu ermitteln, indem sie die historischen Rahmenbedingungen näher untersucht.¹⁵

Zu den einzelnen Künstlern, die in der folgenden Untersuchung thematisiert werden, gibt es zahlreiche Fachpublikationen, auf die ich an geeigneter Stelle verweisen werde. Für die Erforschung im deutschsprachigen Raum sind besonders die Artikel von Werner Busch (zuletzt 2009 *Guercino und Rembrandt*) und Gerd Unverfehrt (Publikationen zur Karikatur zwischen 1982–98) prägend gewesen. An dieser Stelle möchte ich lediglich auf einige relevante Überblickswerke mit Schwerpunkt auf verschiedenen italienischen Städten aufmerksam machen. Für Bologna sind Denis Mahons *Studies in Seicento Art and Theory* (1947/71) sowie Wilhelm Boecks Artikel *Die bolognesischen Meister des Karikaturenbandes der Münchner Graphischen Sammlung* (1954) noch immer grundlegend. Für Rom gibt es einige beachtenswerte Forschungsarbeiten, in der Regel mit einem Schwerpunkt auf dem großen Œuvre des Künstlers Pier Leone Ghezzi, wie die Dissertation von Anne Thurmman-Jajes von 1998 oder die jüngeren Beiträge von DaEmpoli (2008/09/17). Zu Berninis Karikaturen schrieb zuletzt Manuela Gobbi im Bestandskatalog der Vatikanischen Museen 2015, im Vorjahr gab es bereits eine Bernini-Ausstellung im Museum der bildenden Künste in Leipzig mit einer originalen Karikatur des

¹⁴ Vgl. Janke, Karl: *Gesichter in der Menge. Streifzüge durch die Geschichte der Karikatur I*, in: *Karikatur & Zeichenkunst* (Best.-Kat. Hannover, Museum Wilhelm Busch für Kunst und Karikatur), hrsg. von Gisela Vetter-Liebenow, Hannover 2012, S. 15–29.

¹⁵ Vgl. Selge 2020, S. 64.

Künstlers. Besonders hervorzuheben ist der jüngst erschienene Ausstellungskatalog *L'arte del sorriso, la caricatura a Roma dal Seicento al 1849* des Museo di Roma aus dem Jahr 2016, in dem auch ein umfassender und aktueller Überblick zur italienischen Fachliteratur über die frühneuzeitlichen italienischen Karikaturen gegeben wird.¹⁶ Hier sind in Bezug auf die vorliegende Arbeit vor allem die Artikel von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò von Bedeutung: *L'arte della caricatura a Roma tra Sei e Ottocento* und *Dissacrante ma non troppo. La caricatura nel Seicento*.¹⁷ In Bezug auf venezianische Karikaturen sind insbesondere der Ausstellungskatalog *Tiepolo. Ironia e comico* der Fondazione Giorgio Cini aus dem Jahr 2004 hervorzuheben sowie *L'Album di Caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Enrico Lucchese (2015). Über die italienischen Landesgrenzen hinaus wurden die Erkenntnisse in der Fachwelt bislang jedoch kaum aufgenommen. Daher sind die Zusammenführung und Gegenüberstellung der italienischen Untersuchungen mit denjenigen aus britischen, amerikanischen und deutschen Sammlungen wichtiger Bestandteil der vorliegenden Studie.

Da die frühe Entwicklung der Gattung bislang nur sehr unzureichend erforscht wurde, muss in diesem Bereich vielfach noch Grundlagenarbeit geleistet werden. Klemm schrieb über das „*erstaunlich geringe Forschungsinteresse an der italienischen Karikatur*“.¹⁸ Selge betonte unlängst, dass „*eine zusammenhängende Geschichte zur Genese der Gattung Karikatur bis heute ein Forschungsdesiderat darstellt*“.¹⁹ Zwar gibt es zahllose Publikationen über Karikaturen, deren Betrachtungen allerdings in der Regel erst im späten 18. Jahrhundert einsetzen.²⁰ Die vorliegende Arbeit soll zur Schließung dieser Forschungslücken beitragen.

¹⁶ Vgl. *L'arte del sorriso, La caricatura a Roma dal Seicento al 1849*, (Ausst.-Kat. Rom, Museo di Roma), hrsg. v. Angela Maria D'Amelio, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò und Simonetta Tozzi, Rom 2016, S. 9f.

¹⁷ Vgl. Prosperi Valenti Rodinò 2016a, S. 9–14 und Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta: *Dissacrante ma non troppo. La caricatura nel Seicento*, in: *L'arte del sorriso, La caricatura a Roma dal Seicento al 1849* (Ausst.-Kat. Rom, Museo di Roma 2016), hrsg. v. Angela Maria D'Amelio, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò und Simonetta Tozzi, Rom 2016, S. 17–20.

¹⁸ *Von Leonardo bis Piranesi, italienische Zeichnungen von 1450 bis 1800 aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle), hrsg. v. Hubertus Gaßner u.a., Hamburg 2008, S. 162.

¹⁹ Vgl. Selge, Lena: *G.B. Tiepolo und Bildwitz* (Diss. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität), Bonn 2020, S. 74.

²⁰ Vgl. Fasshauer, Vera: *Wahre Charaktere, gute Karikaturen, schöne Ungeheuer, zur Poetik des Hässlichen im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 2016, S. 18; Prosperi Valenti Rodinò 2016, S. 9f.

Methodischer Ansatz

Das Augenmerk der Untersuchung liegt auf Funktionen und Verwendungsformen der hier thematisierten Porträtkarikaturen. Mit Funktion (von lat. *functio*) wird im europäischen Sprachgebrauch generell eine zielgerichtete Tätigkeit oder zweckgebundene Aufgabe innerhalb eines Ganzen bezeichnet. Daran anknüpfend werden in der Soziologie mit dem Funktionsbegriff Leistungen unter dem Aspekt ihres Beitrags zur Erhaltung eines sozialen Systems untersucht.²¹ Kunstwerke haben üblicherweise eine *ästhetische Funktion*, wie weiter unten ausgeführt wird.²² Unter dieser „Meta-Funktion“ lassen sich weitere Funktionen frühneuzeitlicher Porträtkarikaturen unterscheiden, die sich teilweise überlagern und ineinandergreifen. Ihre Erforschung verspricht eine facettenreiche historische Einordnung und Erschließung verschiedener Semantiken. Trotz ihrer hohen Relevanz für das jeweilige Werk und die Gattungsgeschichte wurden diese Aspekte in der bisherigen Forschung nur wenig beachtet und, wenn überhaupt, pauschalisierend behandelt. Das ist problematisch, weil die seit dem späten 18. Jahrhundert gattungsbestimmende politische Funktion von Karikaturen sich nicht auf diese frühen Beispiele übertragen lässt.²³ Sie entfaltete sich erst mit der Herausbildung einer politischen und parlamentarischen Öffentlichkeit und der Entstehung der dazugehörigen Medien zunächst in England und Frankreich. Die frühneuzeitlichen Porträtkarikaturen erfordern deshalb eine eigenständige Betrachtung.

Der Funktionsbegriff ermöglicht die Analyse der Gesamtheit und Hintergründe von Entstehung und Wirkung der Porträtkarikaturen, die über eine deskriptive Betrachtung hinausführt. Über Funktionen und Verwendungszusammenhänge können inhaltliche Bezüge hergestellt werden, die über einen rein chronologischen Ansatz hinausreichen. Die Funktion von Porträtkarikaturen wird in der Fachliteratur häufig auf den Unterhaltungswert oder die Kritikausübung reduziert und lediglich als Entlastungstätigkeit der Künstler angesehen. Die Einordnung der

²¹ Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter, Bd. 2 (D-F), Basel 1972. Artikel „Funktion“ (Hans Georg Steiner, Hermann Noack, Reinhard Heede, Niklas Luhmann), S. 1138–1143.

²² Zum Funktionsbegriff in der Kunst siehe Busch, Werner: Kunst und Funktion – Zur Einführung in die Fragestellung, in: Funkkolleg Kunst, eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, hrsg. v. Werner Busch, München 1987 (Neuausgabe 1997), S. 5–26, S. 16f., 20. Der von Busch verwendete Begriff der ästhetischen Funktion geht auf den Literaturtheoretiker Jan Mukařovský zurück. Vgl. Mukařovský, Jan: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt a.M. 1970, S. 12f. Vgl. Holler, Wolfgang: Das „Was“ und das „Wie“ – Giovanni Battista Tiepolo und seine Druckgraphik, in: Druckgraphik – Funktion und Form. Vorträge beim Symposium zur Ausstellung „Es muß nicht immer Rembrandt sein ... - Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts München“, vom 2. bis 3. Juli 1999, hrsg. v. Robert Stalla, München/Berlin 2001, S. 93–102, S. 93.

²³ Vgl. Busch, Werner: Die Autonomie der Kunst, in: Funkkolleg Kunst, eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, hrsg. v. Werner Busch, München 1987 (Neuausgabe 1997), S. 230–256, S. 244.

Karikatur als Privatvergnügen oder reine Künstlerlaune erweckt den Eindruck, dass sie ein unbedeutendes Nebenprodukt der eigentlichen künstlerischen Tätigkeiten war.²⁴ Doch die Darstellungen müssen weit mehr Funktionen und Verwendungszwecke gehabt haben. Welche Ziele verfolgten die Künstler konkret mit ihren Porträtkarikaturen, die sie strategisch und pragmatisch zum Einsatz gebracht haben dürften? Wie sehr richteten sie sich dabei an ihrem Publikum aus und wie genau verlief die Rezeption der Werke? Inwiefern spielten Originalität und Virtuosität sowie handwerkliche und formale Qualitäten eine Rolle für die Wertigkeit der Zeichnung? Ebenfalls weitestgehend unbeachtet ist bislang die Funktion als persönliches Andenken für ihren Schöpfer oder als Souvenir für den Porträtierten geblieben. Darüber hinaus mangelt es an einer Untersuchung der Verwendung von Karikaturen im Rahmen der schriftlichen Künstlerkorrespondenz.

Zur Erschließung der Funktions- und Verwendungszusammenhänge der hier untersuchten Blätter, orientiere ich mich an dem *funktionsgeschichtlichen Ansatz* von Werner Busch. Diese Methode erweist sich für das vorliegende Forschungsvorhaben als überaus geeignet, weil Busch ausgehend von den „*lebenspraktischen Bezügen des Kunstwerks*“ Fragen nach Motivation und Intention des Künstlers sowie dem Zweck und der Verwendung der Kunstwerke berücksichtigt.²⁵ Damit richtet sich das Augenmerk zum einen auf die Künstlerpersönlichkeit und zum anderen auf das gesellschaftliche Umfeld.²⁶ Schmücker schrieb in der Folge ebenfalls über die *kunstästhetische Funktion*, die ein Artefakt zum Kunstwerk mache. Für diese Überlegungen ist die Rolle des Rezipienten von essenzieller Bedeutung. Erst indem dieser das Kunstwerk zum Gegenstand hermeneutischer Bemühungen macht, indem er es verstehen möchte, ist das Potenzial des ästhetischen Erfahrens ausgeschöpft, so Schmücker.²⁷ Dem Autor zufolge erfüllt ein Objekt auch dann eine bestimmte Funktion, wenn sie nicht in jedem Fall erfüllt ist. Er spricht

²⁴ Gombrich und Kris schreiben, dass Freunde, Amateure und Adlige so aufgeklärt gewesen seien, dass sie sich „*von diesen Resultaten der kurzlebigen Launen und des sanften Spottes schmeicheln ließen*“. Gombrich, Ernst Hans; Kris, Ernst: *Caricature, with sixteen colour plates and nineteen illustrations in black and white*, Harmondsworth 1940, S. 14f. Olszewski schreibt von einer Entlastung der Zwänge des *decorums*. Der von der Karikatur ausgehenden Gefahr als soziale und politische Waffe sei man sich noch nicht gänzlich bewusst gewesen und ihr „*volles Potential*“ habe sich erst mit dem „*modernen Geist*“ im 19. Jahrhundert entfaltet. Vgl. Olszewski, Edward J.: *The New World of Pier Leone Ghezzi*, in: *Art Journal*, Bd. 43, Nr. 4, 1983, S. 325–330, S. 330. Auch Barcham schreibt 2004, dass sowohl die emilianischen als auch die römischen Zeichnungen nicht viel mehr als *Divertissements* gewesen seien („*Ma sia i disegni emiliani che quelli romani non erano molto di più che divertissements.*“). Barcham 2004, S. 70. Vgl. Hemphill 1996, S. 279; Rose, Louis: *Psychology, Art, and Antifascism*, Ernst Kris, E.H. Gombrich, and the Politics of Caricature, New Haven 2016, S. 96.

²⁵ Vgl. Busch, Werner: *Vorbemerkung*, in: *Funkkolleg Kunst, eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, hrsg. v. Werner Busch, München 1987 (Neuausgabe 1997), S. 1–4, S. 1f.; Busch 1987b, S. 5, 17ff., 25.

²⁶ Vgl. Busch 1987b, S. 10f.

²⁷ Vgl. Schmücker, Reinold: *Funktionen der Kunst*, in: *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, hrsg. v. Bernd Kleimann und Reinold Schmücker, Darmstadt 2001, S. 13–33, S. 24.

in diesem Zusammenhang von der „*potenziellen Dienlichkeit*“ einer Sache.²⁸ Weitere potenzielle Funktionen, die eine Karikatur haben kann, können kunstimmanenten Zwecken dienen, wie die bei Schmücker benannte Innovationsfunktion oder Reflexionsfunktion.²⁹ Sogenannte externe Funktionen der Karikatur können kommunikative Funktionen, dispositive Funktionen (darunter fällt nach diesem Modell die Unterhaltungsfunktion) und soziale Funktionen (geselligkeits-konstitutive Funktion, Status indizierende Funktion, usw.) oder kognitive Funktionen (Erkenntnisfunktion) zukommen. Im Sinne der kommunikativen Funktion regt eine Karikatur zum Gespräch an. Die dispositive Funktion beschreibt das Hervorrufen eines Gefühls wie zum Beispiel Freude.³⁰ Darüber hinaus sollen Orte und Anlässe der Produktion und Rezeption von Porträtkarikaturen in die Betrachtungen einbezogen werden. Nützlich für die funktionale Einordnung der an den Höfen entstandenen Karikaturen ist Martin Warnkes bis heute essenzielles Buch *Hofkünstler, zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. In diesem schreibt der Autor über das Aufgabenspektrum der Hofmaler, in welches ich die Porträtkarikatur integriere.³¹

Als Grundlage dieser Überlegungen zur Funktion von Porträtkarikaturen erfolgt im ersten Teil der Arbeit die Behandlung der Ursprünge der Gattung und ihre Genese. Mit den davon ausgehenden Fragen nach Funktion, Zweck und Verwendung der Werke soll das Kunstwerk im Rahmen des Beziehungsgeflechts aus Produzenten und Rezipienten erfasst werden. Bei der Recherche für die vorliegende Studie habe ich verschiedenste Materialien gesichtet, unter dem Aspekt der Funktion und Verwendung von Porträtkarikaturen zusammengetragen und ggf. übersetzt. Erhaltene Originale habe ich nach Möglichkeit studiert und zu Einzelaspekten den Austausch mit Experten aus der Fachwelt gesucht. Ich unterziehe die historischen kunsttheoretischen Schriften und die Vitenliteratur über die hier vorgestellten Künstler einer gründlichen Quellenanalyse und ordne die Werke sowohl inhaltlich als auch stilistisch in Bezug auf Gattungsgeschichte, Entstehungszeit und -ort ein. Ziel ist es, auf diesem Weg ein facettenreicheres Bild der Karikatur und ihrer sozial-gesellschaftlichen Einbindung zu ermitteln. Die Schwierigkeiten der Erforschung dieser Fragestellungen beginnen allerdings bereits in dem Moment, in welchem der ursprüngliche Entstehungs- und Wirkungskontext verloren geht. Wie schon Unverfehrt und Langemeyer konstatierten, muss man sich dem Thema mit großer Umsicht nähern, um „*das vielfältige und differenzierte Beziehungsgeflecht zu entwirren, das im Moment ihres Erscheinens Aktualität und Wirksamkeit der Karikatur begründete.*“³² Es muss berücksichtigt

²⁸ Vgl. Schmücker 2001, S. 20f.

²⁹ Ebd., S. 26.

³⁰ Vgl. Schmücker 2001, S. 29.

³¹ Vgl. Warnke 1996, S. 269.

³² Vgl. Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 9.

werden, dass ein längerer Zeitraum den heutigen Forschenden von den untersuchten Gegenständen und den involvierten Akteuren trennt, die einer anderen Gesellschaftsform angehörten und ein anderes Humorverständnis hatten. Auch das kulturelle Gedächtnis, das die Künstler und ihr zeitgenössisches Publikum der Produktion wie Interpretation von Bildern zum Einsatz bringen konnten, ist heute nur noch mit Mühe rekonstruierbar.³³ Schließlich ist die Zeichnung auf Papier ein flüchtiges Kunstwerk, über konkrete Arbeiten gibt es kaum spezifische Informationen aus Sekundärquellen. So kann es sein, dass die wissenschaftliche Erschließung bisweilen jäh an ihre Grenzen stößt – weil bestimmte Konnotationsebenen nicht mehr erschlossen werden können. Die Analyse der erhaltenen Blätter ist auch deshalb schwierig, weil die Zuschreibungen der zum Großteil unsignierten und im formalen Ausdruck ähnlichen Zeichnungen nur unter Vorbehalt erfolgen können.³⁴

Thematische Einführung

Die vorliegende Untersuchung setzt erst zu dem Zeitpunkt ein, zu welchem sich die Porträtkarikatur allmählich als eigenständige Kunstgattung zu verfestigen begann, nämlich in Italien im ausgehenden 15. Jahrhundert. Der Betrachtungsfokus liegt dabei auf den mit Feder auf Papier gezeichneten Porträtkarikaturen, um eine Vergleichbarkeit herstellen zu können. Die Verbindung von Hässlichkeit und Komik war schon in der Antike geläufig und so gibt es zahlreiche Vorläufer der hier betrachteten Porträtkarikaturen.³⁵ Im Zeitalter der Renaissance wurde Schönheit verstärkt mit Harmonie gleichgesetzt, Hässlichkeit mit Disharmonie. Ein Mitarbeiter aus Leonardos Werkstatt notierte auf einem Studienblatt: „*Monströs ist das, was einen großen Kopf und kurze Beine hat [...] und so sagen wir, dass wohlproportioniert das ist, wo die Teile mit dem Ganzen übereinstimmen.*“³⁶ Leonardo beschäftigte sich intensiv mit der Proportionslehre, um auf ihrer Grundlage sowohl schöne als auch hässliche Formen zu erschaffen.³⁷ Für die Darstellung hässlicher Körper konnten die Künstler Bestiarien als Formrepertoire nutzen und sich

³³ Siehe zum Begriff des kulturellen Gedächtnisses Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2018.

³⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 2008, S. 162. Auch Posner betont die Schwierigkeit des Zuschreibens, da die Karikaturen in der Regel aus wenigen Linien bestehen und sich der Zeichenstil mitunter frapperend ähnelt. Vgl. Posner, Donald: Annibale Carracci, A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, Bd. 1, London 1971, S. 66.

³⁵ Über das Komische in der antiken Kunst siehe Schlott, Karin: Komische Formen in Druck und Malerei, Bildende Kunst in der Antike, in: Komik, ein interdisziplinäres Handbuch, hrsg. v. Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 299–303, S. 299f.

³⁶ Codex Atlanticus, f. 375r-b, c. Zit. n. Clayton, Martin: Leonardo da Vinci, The Divine and the Grotesque, Cambridge 2002, S. 12.

³⁷ Siehe zur Geschichte der Proportionslehre auch Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 68–124.

an wissenschaftlichen Abhandlungen der Physiognomik orientieren, die seit ihren antiken Anfängen davon ausging, dass das Äußere mit der seelischen Beschaffenheit, sprich, dem Charakter, verschränkt ist. Kenntnisse in dieser Disziplin waren für frühneuzeitliche Künstler unerlässlich. Alle in der vorliegenden Arbeit behandelten Karikaturisten (und viele ihrer zeitgenössischen Rezipienten) waren mit entsprechenden Schriften vertraut, was sich bisweilen augenfällig an den Darstellungen nachweisen lässt.³⁸ Insbesondere die in der Karikatur geläufige Vermischung der individuellen Körperform mit bestimmten tierischen Zügen ging auf physiognomische Lehren zurück.³⁹ Im 16. Jahrhundert gab es in Italien eine enorme Zunahme derartiger Schriften, die erläuterten, wie man körperliche Merkmale einer Person zur Beurteilung seines Charakters und seiner geistigen Fähigkeiten dekodieren könne.⁴⁰ Unverfehrt nimmt an, dass der Wissenschaftszweig sogar eine Ursache für die Erfindung der Karikatur war und auch Cheng betont die parallel ansteigende Popularität von physiognomischen Studien und Karikaturenzeichnungen.⁴¹ Tatsächlich stammen die ersten nachweisbaren Beispiele von Porträtkarikaturen aus der oben erwähnten Werkstatt Leonardos. Die Anfänge der Gattung lassen sich damit genau in dem beschriebenen Kontext verorten.

Trotz der erhaltenen Belege aus der Werkstatt Leonardos, wird die Gattungsgenese in der Forschung weiterhin kontrovers diskutiert. Noch immer wird am häufigsten die irreführende Aussage tradiert, dass Annibale Carracci der Erfinder der Porträtkarikatur sei. So wurde es in kunsttheoretischen Quellen aus dem 17. Jahrhundert postuliert und in der Forschung übernommen, ohne dass es dafür stichhaltige Belege gibt. Bis weit in das 17. Jahrhundert war die Karikatur fast ausschließlich ein italienisches Phänomen. Die in anderen europäischen Ländern bis dahin bekannten Formen von Bildsatire standen dagegen überwiegend in der Tradition illustrierter Flugblätter, bei denen es sich in der Regel um szenische Kompositionen handelte.⁴² Als Bernini 1665 einige Monate am Hof Ludwigs XIV. verbrachte, wo er Porträtkarikaturen zur

³⁸ Vgl. Jöhnk 1998, S. 51f.

³⁹ Vgl. Baur, Otto: *Der Mensch-Tier-Vergleich und die Mensch-Tier-Karikatur, eine ikonographische Studie zur bildenden Kunst des neunzehnten Jahrhunderts* (Diss. Univ. Köln), Köln 1973, S. 6f.; *Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum*, (Ausst.-Kat. Princeton, University Art Museum), hrsg. v. Laura M. Giles, Lia Markey und Claire van Cleave, New Haven 2014, S. 157.

⁴⁰ Vgl. Cheng 2008, S. 112; Cheng, Sandra: *The Cult of the Monstrous: Caricature, Physiognomy, and Monsters in Early Modern Italy*, in: *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, Bd. 1, Nr. 2, 2012, S. 197–231, S. 203f.

⁴¹ Vgl. Unverfehrt, Gerd: „Physiognomische Fragmente.“ Stationen der Bildniskarikatur und der physiognomischen Verzerrung, in: *Wilhelm Busch, die Bildergeschichten zwischen Flugblatt und Cartoon* (Ausst.-Kat. Hannover 1982), hrsg. vom Land Niedersachsen, Hannover 1982, S. 137–160, S. 144f.; Cheng 2012, S. 203f.

⁴² Vgl. Unverfehrt 1982, S. 146f.; Hofmann, Werner: *Die Karikatur – eine Gegenkunst*, in: *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, Bild als Waffe*, hrsg. v. Gerhard Langemeyer und Gerd Unverfehrt, München 1984, S. 355–383, S. 359; Plum 1998, S. 31; Hofmann, Werner: *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, ergänzte Neuauflage, Hamburg 2007 [1. Aufl. Wien 1956], S. 39f.

geselligen Erheiterung anfertigte, waren diese in Frankreich noch unbekannt. Ein breiteres Bewusstsein für diese Kunstgattung über die Grenzen Italiens hinaus, setzte erst im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert mit dem sehr erfolgreichen und äußerst produktiven Karikaturisten Pier Leone Ghezzi ein.⁴³

Zeitgleich zur Entwicklung der Porträtkarikatur gab es ähnlich geartete Ausdrucksformen. Die Begriffe der Grotteske, Satire und Karikatur werden in Quellen und Literatur oft ungenau oder synonym zueinander verwendet, dasselbe gilt für komische Formen von Genredarstellungen.⁴⁴ Die ungenauen begrifflichen Zuschreibungen, die zum Teil einer tatsächlichen Vermischung der Gattungen geschuldet sind, haben vielerorts Fehlinterpretationen nach sich gezogen. Ob der Künstler mit seiner Darstellung zudem eher einen harmlosen Scherz oder scharfen Spott intendierte, kann manchmal nur aus dem Entstehungszusammenhang des Blattes heraus rekonstruiert werden.⁴⁵ Eine Karikatur konnte zynisch oder absurd sein, rein humoristische oder satirische Absichten verfolgen.⁴⁶ Der Wirklichkeitsbezug, der die Voraussetzung für eine echte Porträtkarikatur ist, kann sich dabei enger oder freier ausnehmen. Aus heutiger Perspektive kann die Entscheidung, ob in einer solchen Arbeit eine bestimmte Persönlichkeit dargestellt ist, nur noch unter Vorbehalt getroffen oder durch sekundäre Quellen untermauert werden. Die genaue Definition und die Einordnung der vorgestellten Blätter erfolgen im Rahmen der Bildanalyse und in Relation zum übrigen Œuvre der Künstler in den jeweiligen Kapiteln. Die vorliegende Studie behandelt vor allem Karikaturen aus Bologna, Rom und Venedig, weil diese Städte bedeutende Zentren der Karikaturenproduktion und -rezeption waren. In Florenz entstanden nur sporadisch Porträtkarikaturen, hier sind vor allem Werke von Luigi Baccio del Bianco (1604–1657) hervorzuheben.⁴⁷ Ansonsten entwickelte sich hier eine weitestgehend eigenständige Tradition humoristischer Darstellungsformen, beeinflusst in hohem Maße durch

⁴³ Vgl. Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 67.

⁴⁴ Vgl. Grebe, Anja: Komische Formen in Druck und Malerei, Bildende Kunst im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, in: Komik, ein interdisziplinäres Handbuch, hrsg. v. Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 303–309, S. 304.

⁴⁵ Vgl. Jöhnk 1998, S. 67.

⁴⁶ Vgl. Brassat, Wolfgang; Knieper, Thomas: Die Karikatur, in: Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste (= Handbücher Rhetorik, Bd. 2), hrsg. v. Wolfgang Brassat, Berlin/Boston 2017, S. 773–796, S. 774.

⁴⁷ Vgl. Kahn-Rossi, Manuela: Pier Francesco Mola e la caricatura, in: Pier Francesco Mola, 1612-1666 (Ausst.-Kat. Museo Cantonale d'Arte, Lugano und Musei Capitolini, Rom), hrsg. v. Manuela Kahn-Rossi, Lugano/Rom 1989/1990, S. 121–133, S. 121, Anm. 4; Berra 2009, Abb. 48, S. 119, Anm. 143; Rice, Louise: Cardinal Rapaccioli and the Turnip-Sellers of Rome: A Satire on the War of Castro by Baccio del Bianco, in: Master Drawings, Bd. 47, Nr. 1, 2009, S. 53–69, S. 53–56. Ein Beispiel für eine Porträtkarikatur von Baccio del Bianco ist eine Zeichnung mit einer Karikatur von Kardinal Francesco Angelo Rapacciolo. Luigi Baccio del Bianco: *Kardinal Francesco Angelo Rapacciolo flieht auf einem Maultier unter einem Regen von Zwiebeln*, 1643, Feder in Braun, 18,2 x 26,2 cm, New York, The Pierpont Morgan Library & Museum, Inv. Nr. 141868. Online abrufbar unter: <http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=141868>, 11.11.20. Vgl. Rice 2009, Abb. 1.

die literarischen Gattungen von Satire und Burleske.⁴⁸ Diese wurden von den Karikaturisten der anderen Städte aufgenommen und fanden so Eingang in das Formen- und Motivrepertoire der Porträtkarikaturen. Vor allem von der Serie *Varie figure Gobbi* des Grafikers Jacques Callot (1592–1643) gingen wichtige Impulse für die Gattung aus. Die 1622 erschienene Folge aus 20 Radierungen zeigt Kleinwüchsige mit normabweichenden Körperformen, vor allem als Musiker oder Schauspieler.⁴⁹ In dieser Zeit waren kleinwüchsige Unterhalter in Florenz sowohl am Hof der Medici als auch bei öffentlichen Theateraufführungen äußerst populär.⁵⁰ Für das Florentinische Herrschergeschlecht mussten sie Pferderennen, Turniere und Maskeraden aufführen. Callot dürfte direkte Kontakte zu diesen „Hofzwerge“ gehabt haben, da er während seiner Tätigkeiten für die Medici für die Inszenierung von Theateraufführungen und Festen zuständig war.⁵¹ Die Darstellungen spiegeln demnach zwar reale Eindrücke des Künstlers wider, es wird sich bei den Blättern aber in der Regel dennoch nicht um Porträtkarikaturen im engeren Sinne handeln, weil der Fokus auf dem Typus des kleinwüchsigen Unterhalters liegt und daraus der Bildwitz generiert wird.⁵² Die Blätter waren sehr beliebt und wurden entsprechend oft vervielfältigt und zum Beispiel als Einblattdrucke auf Jahrmärkten verkauft. Außerdem gibt es zahlreiche Kopien und Nachahmungen.⁵³ Auch die venezianischen Karikaturisten sammelten in der

⁴⁸ Vgl. Viatte, Françoise: Allegorical and Burlesque Subjects by Stefano della Bella, in: *Master Drawings*, Bd. 15, Nr. 4, 1977, S. 347–365, 425–444, S. 354; Cheng 2008, S. 150; D’Amelio, Angela Maria: Matite graffianti. La società romana del Settecento in ‘caricatura’, in: Carlo Marchionni caricaturista, tra Roma, Montefranco, Civitavecchia e Ancona, hrsg. v. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2015, S. 13–30, S. 16.

⁴⁹ Acht Blätter aus der Serie sind reproduziert bei Langemeyer/Unverfehrt 1984, Kat. Nr. 5. Die hier erwähnten Radierungen mit den Maßen 6,3 x 8,7 cm sind aus der Kunsthalle Bremen. Die Vorzeichnung zu dem oben rechts dargestellten Zwerg befindet sich im Louvre in Paris. Jacques Callot: *Groteske musizierende Figuren*, 10,5 x 14 cm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 25111. Online abrufbar unter: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/179/11231-Deux-figures-grotesques-faisant-de-la-musique-max>, 10.11.20. Das Blatt ist Bestandteil eines Albums mit weiteren Zeichnungen von Callot, das im Besitz von Pierre-Jean Mariette war.

⁵⁰ Zum Beispiel wird über Zwergenturniere zum Fest des Heiligen Romulus von Solerti am 2. Juli 1612 berichtet. Vgl. Bauer, Günther G.: Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, in: *Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki* (Ausst.-Kat. Salzburg, Galerie der Stadt Salzburg 1991), hrsg. v. Günther G. Bauer und Heinz Verfondern, Salzburg 1991, S. 39–73, S. 39f.

⁵¹ Vgl. Thurmann-Jajes, Anne: Pier Leone Ghezzi und die Karikatur, (Diss. Bochum 1993), Bremen 1998, S. 239ff.; Gottwald 2013, S. 127.

⁵² Vgl. Unverfehrt 1982, S. 148; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 29. Eine Ausnahme könnte die Zeichnung Stefano della Bellas (1610–1664) sein, die Berra reproduziert. Vgl. Berra 2009, Abb. 49. Ein Druck mit einer ausgearbeiteten Darstellung nach dieser Skizze befindet sich im Museum of Fine Arts in Boston: Stefano della Bella: *Eine Frau wird von einem Zwerg gegrißt*, Radierung, 10,7 x 14 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 67.309. Online abrufbar unter: <https://collections.mfa.org/objects/170314/a-woman-greeted-by-a-dwarf?ctx=4d64dd89-b6d6-43af-bd9e-aa3d17745110&idx=4>, 10.11.20. Vgl. *Caricature and its Role in Graphic Satire*, (Ausst.-Kat. Providence, Museum of Art), Providence 1971, Kat. Nr. 23.

⁵³ Vgl. Viatte 1977, S. 356f.; Unverfehrt 1982, S. 148; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 22, 29; Bauer 1991, S. 44; Plum 1998, S. 45. In der Tradition von Callots *Gobbi* stehen zum Beispiel die szenisch angelegten Satiren von Pietro de’ Rossi, die 1686 von Giuseppe Maria Mitelli radiert wurden. Vgl. Hemphill, Richard: *Comic Drawings by Pietro de’ Rossi etched by Giuseppe Maria Mitelli*, in: *Master Drawings*, Bd. 34, Nr. 3 (Herbst, 1996), S. 279–291, S. 279; *Infinite Jest, Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, (Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art), hrsg. v. Constance C. McPhee, Nadine M. Orenstein und Margaret Donovan, New York 2011, S. 39. Mitelli kam aus Bologna und war ein Schüler von Francesco Albani und

ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch die Stiche von Callot. So besaß Anton Maria Zanetti dessen gesamtes druckgrafisches Werk.⁵⁴ Die ungewöhnlichen Proportionen kleinwüchsiger Menschen fanden als Gestaltungsmittel zudem Eingang in Porträtkarikaturen zum Beispiel bei Bernini und Ghezzi.⁵⁵

Entstehungs- und Wirkungsorte von Porträtkarikaturen waren sowohl Künstlerwerkstätten und Akademien als auch geistliche und weltliche Höfe sowie die privaten Räumlichkeiten der Künstlermäzene. Die Rezipientenkreise haben, so die Ausgangsvermutung, einen wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung der Porträtkarikaturengattung ausgeübt. Über konkrete Anlässe für die Produktion und Rezeption von Karikaturen ist nur wenig bekannt. In der vorliegenden Arbeit werden die ortsspezifischen Bedingungen, denen die Künstler im Schaffensprozess ihrer Werke unterworfen waren, explizit untersucht. An der Akademie waren andere Karikaturen möglich als an den Höfen. Karikaturen, die private Künstlerscherze darstellen, verschickt in einem Brief an einen engen Freund, unterschieden sich in Gestaltungsspielraum und Kontext von denjenigen, mit denen vielleicht derselbe Künstler eine höfische Gesellschaft unterhalten hat. Die diversen Anlässe für das Anfertigen von Karikaturen, verbunden mit anderen Motivationen und Absichten, anderen Zwecken und Verwendungszusammenhängen, gilt es, möglichst differenziert herauszuarbeiten. Auch die aktiven Formen der Kunstbetrachtung in der Frühen Neuzeit sind für die Erforschung der Karikaturen relevant, da sie nicht nur von den Künstlern antizipiert wurden, sondern ebenso in deren Produktion neuer Karikaturen eingeflossen sein dürften.

Guercino. Er zeichnete und stach auch Darstellungen von Straßenverkäufern in der Art der *Arti di Bologna* von Annibale Carracci. Vgl. Thurmman-Jajes 1998, S. 245.

⁵⁴ Vgl. Croft-Murray, Edward: Venetian Caricatures, in: Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle (Best.-Kat. London, Windsor Castle), hrsg. v. Anthony Blunt und Edward Croft-Murray, London 1957, S. 137–153, S. 146f.; Bettagno, Alessandro: Brief Notes on a Great Collection, Anton Maria Zanetti and his collection of drawings, in: Festschrift to Erik Fischer, European Drawings from six Centuries, Kopenhagen 1990, S. 101–108; Barcham, William L.: Il teatro alla Moda, in: Tiepolo. Ironia e comico, (Ausst.-Kat. Venedig, Fondazione Giorgio Cini), hrsg. v. Adriano Mariuz, Venedig 2004, S. 69–73, S. 70; Lucchese, Enrico: L'Album di Caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini, Venedig 2015, S. 13–16; Matile, Michael: Anton Maria Zanetti d. Ä. als Kenner, Sammler und Künstler (mit einem Beitrag von Alberto Craievich), in: Della Grafica Veneziana. Das Zeitalter Anton Maria Zanettis (1680-1767) (Ausst.-Kat. Zürich, Graphische Sammlung ETH Zürich), hrsg. v. Graphische Sammlung ETH Zürich, Petersberg 2016, S. 52–111, S. 63ff. Die ganze Inventarliste ist abgedruckt bei Kowalczyk, Bożena Anna: Il ‚prezioso‘ manoscritto della collezione Bettagno: l'Indice della biblioteca di Anton Maria Zanetti, in: Venezia Settecento, Studi in memoria di Alessandro Bettagno, hrsg. v. Bożena Anna Kowalczyk, Venedig 2015, S. 31–36.

⁵⁵ Vgl. Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 22; Thurmman-Jajes 1998, S. 239ff. Bernini hat eine Porträtkarikatur von einem Hofzweig gezeichnet, der wahrscheinlich Mitglied des italienischen oder französischen Hofes war. Vgl. Ausst.-Kat. New York 2011, Kat. Nr. 19, S. 42. Pier Leone Ghezzi hat in seinen Alben im Vatikan ebenfalls Karikaturen von Hofzweigen und Narren integriert, die in den Bildinschriften meistens als *Buffone* bezeichnet werden (BAV, Ott. Lat. 3113, Fol. 25r., Ott. Lat. 3114, Fol. 48r.). Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang Ghezzi's Porträtkarikatur des *Buffone* vom Haus Borghese aus dem Jahr 1730 (BAV, Ott. Lat. 3116, Fol. 4r.).

Den Schutz und die Gunst eines Fürsten zu genießen, brachte einem Künstler im 16. und 17. Jahrhundert wirtschaftliche Sicherheit und die Aussicht auf große Aufträge. Die Arbeit für einen Potentaten war aber häufig auch mit Problemen verbunden, wie zum Beispiel der langwierige Gerichtsprozess Pier Francesco Molas gegen Camillo Pamphili belegt, der sich auch in den sehr persönlichen autobiografischen Karikaturen des Künstlers niedergeschlagen hat und zeigt, wie groß derartige Belastungen für die Künstler sein konnten. Die Zahl der Höfe stieg im 16. und 17. Jahrhundert mit dem Niedergang der Republiken in Italien an und Künstler bekamen häufiger die Gelegenheit, dort zu arbeiten. Sie stellten noch bis in das frühe 19. Jahrhundert wichtige Zentren des Mäzenatentums dar.⁵⁶ Die Position des Hofkünstlers war mit einem vergleichsweise hohen sozialen Status verbunden, forderte aber auch eine devote Unterordnung.⁵⁷ Die Künstler waren direkt von dem Fürsten abhängig und mussten zu dessen Bedingungen arbeiten.⁵⁸ An den Höfen hat sich im Laufe der Jahrhunderte ein fester Rahmen aus Konventionen und Umgangsformen ausgebildet, in welchem sich auch die hier behandelten Karikaturisten bewegt haben.⁵⁹ Die Betrachtung dieser Kontexte spielt daher eine zentrale Rolle in der Arbeit derjenigen Karikaturisten, die primär als Hofkünstler tätig waren.

Aufbau der vorliegenden Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in weitestgehend chronologischer Reihenfolge nach den Karikaturisten, deren Werke von zentraler Bedeutung für die Beantwortung der aufgeworfenen Fragen sind. Bei paralleler Schaffenszeit wurden die Kapitel nach Entstehungsorten sortiert. Die jeweiligen Textabschnitte beginnen mit einer kurzen biografischen Einführung zum Künstler mit den für die folgenden Ausführungen relevanten Informationen über sein Œuvre. Anschließend wird sein Wirken als Karikaturist erörtert, die wesentlichen Charakteristika der Zeichnungen beschrieben und einzelne Werke analysiert. Bei den Einzelbetrachtungen handelt es sich um Zeichnungen, bei denen die begründete Annahme besteht, dass es sich um eine Porträtkarikatur oder um einen interessanten Grenzfall handelt. Die Beobachtungen der Analyse werden im abschließenden Teil der Kapitel zusammengefasst und auf Fragen um Funktion und Verwendung der Blätter fokussiert. Nach Möglichkeit werden die Überlegungen auf Informationen aus sekundären Quellen gestützt, wie zum Beispiel kunsttheoretischen Schriften und Vitenliteratur oder Briefen.

⁵⁶ Vgl. Burke, Peter: L'artista: momenti e aspetti, in: Storia dell'arte italiana, Materiali e problemi, L'artista e il pubblico (Teil 1, Bd. 2), Turin 1979, S. 85–113, S. 92.

⁵⁷ Ebd., S. 92f.

⁵⁸ Ebd., S. 93f. Siehe zu den Aufgaben frühneuzeitlicher Hofkünstler einleitend Warnke, Martin: Hofkünstler, zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996.

⁵⁹ Vgl. Warnke 1996, S. 13.

Das erste Kapitel befasst sich mit Leonardo da Vincis berühmtem Konvolut der sogenannten *grotesken Köpfe*. Der wissenschaftliche Diskurs um die Blätter wird genauer erläutert und damit in das Thema der Gattungsgenese der italienischen frühneuzeitlichen Porträtkarikatur eingeführt. Die Beantwortung der Fragen nach Verwendung und Funktion der Blätter erfolgt in diesem Kapitel durch die Kontextualisierung mit Leonardos Anstellung als Hofkünstler bei den Sforza in Mailand. Ebenso wird auch die Verbreitung der Kompositionen in Form von Kopien in den Jahrhunderten nach ihrer Entstehung betrachtet, um so ihre Bedeutung für die in der vorliegenden Arbeit behandelten Karikaturisten zu verdeutlichen. Abschließend wird auf die Karikaturenzeichnungen der 1560 in Mailand gegründeten *Accademia della Val di Blenio* verwiesen, welche in enger Auseinandersetzung mit Leonardo entstanden sind. Das zweite Kapitel behandelt die Karikaturen Annibale und Agostino Carraccis im Kontext ihrer Kunstakademie in Bologna, gegründet im ausgehenden 16. Jahrhundert. In diesem Kapitel nimmt die Quellenanalyse kunsttheoretischer Schriften des 17. Jahrhunderts über die Karikatur eine zentrale Stellung ein. Außerdem wird der Stellenwert der Genrekunst für die karikaturistische Produktion mit in die Betrachtungen einbezogen. Anschließend folgt im dritten Kapitel die Betrachtung der Karikaturen Domenichinos und Guercinos auch wird ihre Relation zu den Zeichnungen der Carracci untersucht. Abschließend werden potenzielle Funktionen und Verwendungskontexte ihrer Blätter erörtert.

Das vierte Kapitel behandelt die Karikaturen Gianlorenzo Berninis. Nach einer kurzen Einführung in das Lebensumfeld und die Arbeitsbedingungen des Künstlers wird seine frühe Auseinandersetzung mit Karikaturen der Carracci rekonstruiert. Anschließend wird erläutert, wie der Künstler die Porträtkarikatur in Häusern wohlhabender römischer Adelsfamilien und in höfischen Kreisen etablierte. Außerdem geht es um seine Reise an den französischen Hof 1665, wo dieser bei mehreren Gelegenheiten Porträtkarikaturen zeichnete und die Gattung dadurch in Frankreich einführte. Für Berninis Karikaturen lassen sich neue Funktions- und Gebrauchsformen für Karikaturen nachweisen, welche im Folgenden erläutert werden. Diese spiegeln auch einen neuen Stellenwert der Karikatur in ihrer Gattungsgeschichte, worauf ebenfalls eingegangen wird. Im fünften Kapitel geht es um Karikaturen und der Karikaturengattung nahestehende Zeichnungen des Künstlers Pier Francesco Mola. Der überwiegend in Rom tätige Künstler zeichnete äußerst eigentümliche Kompositionen mit autobiografischen Inhalten. Die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten werden basierend auf vorangegangenen Studien dargelegt und davon ausgehend weiterführende Überlegungen zur Funktion und Verwendung der Blätter angestellt.

Im sechsten Kapitel wird in das immense Karikaturenœuvre von Pier Leone Ghezzi eingeführt. Der für verschiedene Päpste tätige Hofmaler zeichnete so viele Porträtkarikaturen wie kein anderer Künstler vor ihm. Zu Beginn des Kapitels wird auf die in der Forschung bisher weitestgehend unbekanntesten Porträtkarikaturen von seinem Patenonkel und künstlerischem Mentor Carlo Maratti aufmerksam gemacht. Dazu werden die wichtigsten Charakteristika von Marattis Karikaturen anhand ausgewählter Werke aufgezeigt und untersucht, inwiefern die Zeichnungen Ghezzi in seinem eigenen Schaffen beeinflussten. Im Hauptteil werden mehrere Karikaturen Ghezzi analysiert und ihr Entstehungskontext erläutert. Die erhaltenen Bild- und Textquellen eröffnen tiefe Einblicke in Funktion und Verwendung von Karikaturen in dieser Zeit. In Orientierung auf das folgende Kapitel werden inhaltliche Überschneidungen von Ghezzi's Karikaturen mit den Zeichnungen venezianischer Karikaturisten thematisiert. Abschließend folgt ein Überblick über die zahlreichen Kopisten und Nachahmer Ghezzi's.

Im siebten Kapitel folgt die Behandlung venezianischer Karikaturisten, deren wichtigsten Vertreter Sebastiano und Marco Ricci, Anton Maria Zanetti, sowie Giambattista Tiepolo waren. Die Persönlichkeiten und ihr Schaffen wird in Einzelabschnitten vorgestellt, außerdem werden jeweils Vermutungen zu Funktion und Gebrauch ihrer Werke angestellt. Die Beziehungen der Akteure untereinander spielt bei der Betrachtung eine zentrale Rolle. Es werden zur Argumentation unter anderem Briefe aus der Korrespondenz der Künstler herangezogen, in denen die Beigabe von Karikaturen dezidiert Erwähnung findet. Außerdem wird die Vervielfältigung der Blätter thematisiert. In Bezug auf die Zeichnungen Giambattista Tiepolos, welche sich bislang einer stichhaltigen Zuordnung zur Gattung der Porträtkarikatur entziehen, werden verschiedene Interpretationsansätze diskutiert.

1. Leonardo da Vinci

Die Gestaltung und Proportionierung der menschlichen Physiognomie waren seit den späten 1480er Jahren zentral in der Kunst Leonardo da Vincis (1452–1519) und gehörten zu den ersten Themen für ein geplantes Traktat über die Malerei. Durch zahlreiche Experimente mit der Gestaltung einzelner Merkmale der menschlichen Physiognomie und ihrer Proportionen, suchte er nach charakterstarken Darstellungsformen, die sowohl schön als auch hässlich sein können. Das posthum unter dem Sammelbegriff *groteske Köpfe* gefasste Konvolut aus Zeichnungen und Studien bezeugt das große Interesse und die Faszination des Künstlers an verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten des menschlichen Gesichts. In die sehr heterogene Werkgruppe fallen sowohl vorbereitende Studien für Gemälde als auch unabhängige Experimente, außerdem humoristische, satirische und karikaturistische Motive.⁶⁰ Die ganz unterschiedlich gearteten Zeichnungen lassen sich damit nicht als Illustrationen einer kohärenten Theorie auslegen und es handelt sich auch nicht um eine konsequente Erforschung einer festgelegten Thematik.

Nach Leonardos Tod erbt sein Schüler Francesco Melzi (1493–1570) dessen Manuskripte und Zeichnungen und kopierte viele von ihnen. Einige dieser Nachahmungen sind heute die letzten Bildquellen verloren gegangener Originale.⁶¹ Melzi hat in dem Versuch Leonardos Zeichnungen thematisch zu sortieren zahlreiche Motive ausgeschnitten und sie mit einer Nummer von 1 bis 69 versehen. Die Ausgangsbögen stammen aus dem *Codex Atlanticus*, der seit 1637 in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand aufbewahrt wird, die Fragmente befinden sich hingegen in den königlichen Sammlungen in Windsor. Die Ausgangsbögen sind in der Regel Studienblätter aus der Werkstatt.⁶² Die Gruppierung Melzis nach militärtechnischen Entwürfen und anderen Studienzeichnungen behielt auch der nächste Besitzer Pompeo Leoni (um 1530–1608) bei. Er ließ sie in dieser Zusammenstellung in zwei Alben binden und nahm diese mit nach Madrid, wo er als Hofbildhauer tätig war. Von dort wurden sie 1608 nach dem Tod Leonis versteigert und ein Album gelangte nach Windsor in die Sammlung von Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel. Dort wurden die Zeichnungen von zahlreichen Künstlern kopiert, viele von ihnen von Wenceslaus Hollar.⁶³

⁶⁰ Vgl. Clayton 2002, S. 11 ff.

⁶¹ Vgl. Ausst.-Kat. New York 2011, S. 23.

⁶² Vgl. Clayton 2002, S. 83; Navoni, Marco: *Codex Atlanticus, Leonardo da Vinci, Studien, Skizzen und Zeichnungen*. In Zusammenarbeit mit der Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Vorwort von Franco Buzzi, München 2012, S. 16.

⁶³ Vgl. Clayton 2002, S. 83; Ausst.-Kat. New York 2011, S. 26.

Die Wahrnehmung von Leonardos Persönlichkeit und seiner künstlerischen Interessen wurde im 16. Jahrhundert durch die Schriften Giorgio Vasaris und Gian Paolo Lomazzos geprägt. Sie stellten ihn in Anekdoten über merkwürdige Streiche als skurriles und unberechenbares Genie dar. Unter anderem soll er einen ganzen Tag lang Menschen mit interessanten Physiognomien verfolgt haben, um sich ihre Gesichtszüge einzuprägen und diese dann aus der Erinnerung zu zeichnen.⁶⁴ Ein Hinweis auf seine karikaturistische Produktion könnte eine Passage bei Lomazzo darstellen (1584), in welcher Leonardo amüsante Porträts anfertigt: *„Einige alte Männer aus seiner Zeit, die seine Dienstleute waren, erzählen, dass er einmal ein Bild von einigen lachenden Landleuten machen wollte [...]. Er suchte einige Männer, die zu diesem Vorhaben passten, und nachdem er Bekanntschaft mit ihnen geschlossen hatte, lud er sie und ein paar Freunde zu sich ein, und während er vor ihnen saß, begann er ihnen die verrücktesten und lächerlichsten Dinge der Welt zu erzählen, so dass sie lachen mussten. Und ohne dass sie dies bemerkten, beobachtete er all ihre Gebärden und Reaktionen auf dieses witzige Gerede und prägte sich alles ein, und als sie gegangen waren, zog er sich in sein Zimmer zurück und verfertigte dort eine vollkommene Zeichnung, welche die Menschen so zum Lachen brachte, wenn sie sie anschauten, als hätten sie ihm selbst beim Erzählen dieser Geschichten zugehört.“*⁶⁵ Der Künstler ist hier sowohl Unterhalter als auch genauer Beobachter der komischen Mimik und der Gebärden seiner Mitmenschen (*„i loro gesti con que’ detti ridicoli“*), hervorgerufen durch ihre Heiterkeit. Daraufhin zieht er sich zurück, um sie zu zeichnen. Ganz ähnlich soll später Domenichino seine Karikaturen zurückgezogen gezeichnet haben, wovon Passeri berichtet (siehe Kap. 3). Man kann davon ausgehen, dass schon Leonardo in solchen Zeichnungen die lachhaften Eigenarten der Dargestellten akzentuierte oder verzerrte, um die Komik zu steigern. Der erzählte Witz führt konsequent und direkt zum Bildwitz, indem der Künstler die Reaktionen auf seine Worte in einer Zeichnung festhielt.

⁶⁴ Vgl. Gombrich, Ernst H.: *The Heritage of Apelles, Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1976, S. 58; Clayton 2002, S. 13; Vasari, Giorgio: *Das Leben des Leonardo da Vinci*, hrsg. v. Sabine Feser, Berlin 2006, S. 26f.; Ausst.-Kat. New York 2011, S. 22.

⁶⁵ *„Raccontasi da huomini di quel tempo, suoi domestici, che volendo egli una volta fare un quadro di alcuni contadini che havessero à ridere (tutto che non Io facesse poi ma solamente Io disegnasse) scelse certi huomini quali giudi cò à suo proposito, & havendosigli fatti familiari, co I mezzo d’alcuni suoi amici gli fece un convito, & egli sedendogli dendogli appresso, si pose à raccontare le più pazze, & ridicole cose del mondo, in modo che egli fece quantunque non sapessero di che ridere alla smascellata. D’onde egli osservando diligentissimamente tutti i loro gesti con que’ detti ridicoli, che facevano impresse ne la mente, & poi doppo che furono partiti, si ritirò in Camera, & ivi perfettamente gli disegnò in tal modo che non movevano meno essi à riso i riguardanti, che si havessero mosso loro le novelle di Leonardo nel convito.“* Lomazzo, Giovanni Paolo: *Trattato dell’arte de la pittura*, Hildesheim 1968, S. 106f. Übersetzung zit. n. Nicholl, Charles: *Leonardo da Vinci, die Biographie*, Frankfurt a.M. 2006, S. 337f.

Im 16. Jahrhundert verstand man unter den Begriffen Grotteske und grotesk alle möglichen Darstellungen von Fantasiewesen und Monstern, aber auch allgemein verzerrte oder unnatürliche Elemente.⁶⁶ Höper fasste unter dieser Kategorie auch Zeichnungen, bei denen „*das menschliche Gesicht bis zum äußersten deformiert wird*“.⁶⁷ Das Ergebnis konnte unheimlich oder komisch wirken und die Figuren einen bösen, degenerierten oder lächerlichen Eindruck erzeugen. Deshalb sind Personifikationen von Lastern oft als groteske Figuren dargestellt, wie der übliche Typus einer grotesk gealterten Frau, die Geiz oder Eitelkeit personifiziert.⁶⁸ Grotteske Figuren konnten aber auch schlicht als Kontrastfolie zu schönen Motiven funktionieren oder rein dekorative Bildelemente sein. Mit seinem Umzug nach Mailand in den 1480er Jahren wurde das Komisch-Grotteske zu einem beständigen Bildthema seiner Kunst. Ob sich Leonardo bereits davor schon in Florenz für humorvolle groteske Figurendarstellungen interessierte, ist nicht bekannt.⁶⁹

Die in der Forschung übliche Bezeichnung des Konvoluts als *groteske Köpfe* sehe ich kritisch, weil sie ein freies Formenspiel suggeriert und den vorhandenen Bezug einiger Darstellungen zur Porträtkarikatur negiert. Im Folgenden werden verschiedene Blätter aus dem Konvolut analysiert. Dem vorangestellt wird ein Überblick zum schier endlosen Forschungsdiskurs über die Frage, ob Leonardo Karikaturen zeichnete. Die verwirrende Ausgangslage zeigt sich sowohl durch weit auseinanderliegende Interpretationen, als auch durch begriffliche Unsauberkeiten zwischen den Gattungen Grotteske und Karikatur, die sich hartnäckig halten (wie etwa die Bezeichnung *groteske Karikaturen*).⁷⁰ Autoren wie Werner Hofmann, die Leonardo als „*sachlich-objektivierenden Renaissancekünstler*“ begreifen, verneinen eine komische Intention hinter den *grotesken Köpfen*.⁷¹ Unter der Annahme des wissenschaftlichen Forschergeistes wurde den Zeichnungen ein satirischer oder humoristischer Zweck abgesprochen. Sie seien

⁶⁶ Die frühneuzeitliche ornamentale Grotteske wurde nach Ausgrabungen entwickelt, bei denen Ende des 15. Jahrhunderts in Rom und andernorts in Italien antike Paläste und Thermen mit bislang unbekanntem Wandmalereien entdeckt wurden. Wegen ihres unterirdischen Fundorts wurden die dort gemalten Ornamente als *grottesche* (nach *grotta* = Grotte, Höhle) bezeichnet. Leonardo, Michelangelo und zahlreiche weitere Künstler zeichneten im 16. Jahrhundert Grottesken. Sie wurde oft als dekoratives Rahmenelement bei Wandmalereien, Tapissereien oder kunsthandwerklichen Objekten eingesetzt. An ihrer Beliebtheit änderte auch die Kritik Vitruvs nur wenig, der bereits die antike Ornamentform als eine schlechte Mode bezeichnete. Vasari griff später die Kritik von Vitruv auf. Obwohl er die „*bizarre e capricciose invenzioni*“ der Grotteskenmaler bewunderte, war er hinsichtlich ihrer mentalen Verfasstheit skeptisch. Zit. n. Grebe 2017, S. 307. Vgl. Kayser, Wolfgang: *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1960, S. 14; Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 7; Olszewski 1983, S. 326; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 20; Grebe 2017, S. 303.

⁶⁷ Vgl. Höper, Corinna: *Bartolomeo Passarotti (1529-1592)*, Teil 1 (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, hrsg. v. Ferdinand Werner, Bd. 12), Worms 1987, S. 80, Anm. 392.

⁶⁸ Vgl. Jöhnk 1998, S. 54; Thurmann-Jajes 1998, S. 226; Clayton 2002, S. 73; Grebe 2017, S. 303.

⁶⁹ Vgl. Clayton 2002, S. 73.

⁷⁰ Vgl. Fuchs, Eduard: *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit*, Berlin 1901, S. 47.

⁷¹ Vgl. Hofmann 1984, S. 361.

vielmehr Variationen „*unechter Karikaturen*“ oder *capricci*.⁷² Sowohl Gombrich als auch Lucie-Smith sprachen sich gegen Leonardo als Karikaturisten aus. Bei den Zeichnungen der *grotesken Köpfe* gebe es keine Bezüge zu lebenden Personen und es fehlen jegliche satirische Absichten, weshalb es sich eher um Grotesken und nicht um Karikaturen handle.⁷³ Auch Olszewski, Langemeyer, Unverfehrt und nachfolgende Wissenschaftler interpretieren die *grotesken Köpfe* primär als Demonstrationen eines wissenschaftlichen Interesses Leonardos an organischen Formen.⁷⁴

Mahon und Turner rückten die *grotesken Köpfe* zwar wieder in die Nähe der Karikatur, kamen aber zu dem Schluss, dass sie bisweilen so stark über jegliche natürliche Missbildung hinausgehen, dass das Element der Glaubwürdigkeit verloren gehe, welches wichtig sei, um den satirischen Zweck der Zeichnung zu erreichen.⁷⁵ Die von Werner Hofmann 1956 und 2007 als ergänzte Neuauflage erschienene Publikation *Karikatur von Leonardo bis Picasso* suggeriert durch den Titel zwar, dass Leonardo der Begründer dieser Gattung war. Hofmann schreibt dann allerdings den Carracci diese Rolle zu.⁷⁶ Navoni nennt einige lose Leonardo-Zeichnungen in der Ambrosiana mit *karikaturhaft* anmutenden Profilstudien alter Menschen. Diese würden Leonardos Interesse für die Physiognomie dokumentieren.⁷⁷ Gottwald plädiert dafür, dass die *grotesken Köpfe*, die häufig als Karikaturen bezeichnet würden, als deren Vorläufer eingeordnet werden sollten.⁷⁸ Auch im Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Princeton wird der vermeintliche wissenschaftliche Fokus der Zeichnungen betont. Leonardos Einstellung unterscheide sich damit deutlich von der humorvollen und volkstümlichen Haltung der Carracci in den 1580er Jahren.⁷⁹ Zuletzt äußerte sich Prospero Valenti Rodinò in dieser Richtung, Leonardo sei Schöpfer zahlreicher Ausdrucksstudien, die keine echten Karikaturen gewesen sind, sondern lediglich ihre Vorläufer.⁸⁰

Das Leonardo bereits Porträtkarikaturen zeichnete, wusste vermutlich bereits Filippo Baldinucci. Denn er datierte den Ursprung der Karikatur auf die 1480er Jahre in Florenz und bezog

⁷² Vgl. Suida, Wilhelm: *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, S. 100; Fagiolo dell'Arco, Maurizio; Fagiolo dell'Arco, Marcello: *Bernini, una introduzione al gran teatro del barocco*, Rom 1967, S. 199f.; *Ausst.-Kat. Providence 1971*, S. 7. Zur Gattung des *Capriccio* siehe Kap. 7 der vorliegenden Arbeit.

⁷³ Vgl. Gombrich 1976, S. 59; Lucie-Smith, Edward: *Die Kunst der Karikatur*, Weingarten 1981, S. 38.

⁷⁴ Vgl. Olszewski 1983, S. 325f.; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 21; Thurmann-Jajes 1998, S. 226f.

⁷⁵ Vgl. Mahon, Denis; Turner, Nicholas: *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge 1989, S. 118.

⁷⁶ Vgl. Hofmann 2007, S. 37.

⁷⁷ Vgl. Navoni 2012, S. 16.

⁷⁸ Vgl. Gottwald 2013, S. 125f.

⁷⁹ Vgl. *Ausst.-Kat. Princeton 2014*, S. 157.

⁸⁰ Vgl. Prospero Valenti Rodinò 2016a, S. 9.

sich dabei wahrscheinlich auf Zeichnungen Leonardos: „*Ma per migliore intelligenza del lettore, mi piace ora di dire in questo luogo alcuna cosa di quello, che significhi questo caricare, e che, siano questi colpi caricati; invenzione bizzarrissima, che dicono i Bolognesi, trovata da Annibale Caracci; sebbene io so che usossi talora in Firenze fino del 1480; tornatosi poi a praticare dal Caracci, e da quei di sua scuola, e da altri pittori.*“⁸¹ Filippo Baldinucci hat hier in Opposition zu Autoren wie dem aus Bologna stammenden Zeitgenossen Carlo Cesare Malvasia als stolzer Florentiner versucht, die Vormachtstellung der Toskana geltend zu machen, indem er nicht die Carracci als Initiatoren der Gattung anerkannte, sondern den Beginn der Karikatur auf das späte 15. Jahrhundert zurückdatierte.⁸² Croft-Murray erkannte Leonardo als Begründer der Karikatur an, doch sei sie im Wesentlichen erst eine Ausdrucksform des barocken Zeitalters.⁸³ Clark und Pedretti verwiesen erstmals auf die starke Heterogenität des Kon-

⁸¹ Baldinucci 1974, S. 32. Vgl. Cheng 2008, S. 12f.; Berra 2009, S. 83.

⁸² Vgl. Prospero Valenti Rodinò 2016a, S. 10. Baldinucci war schon zu Lebzeiten als Gegner von Malvasia bekannt. Vgl. Goldberg, Edward L.: *After Vasari, History, Art, and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton 1988, S. 69f., 98. Er pries den Florentiner Luigi Baccio del Bianco (1604–1657) als herausragenden Vertreter dieser Gattung im 17. Jahrhundert: „*Quello però, in che Baccio del Bianco fu eccellente, e forse anche singolare, in materia di figure, fu l’inventare e toccar di penna storiette piacevoli, caramogi e ritratti di persone con disegno caricato, in genere di che gli sovvenivano cose da fare altrui morir dalle risa. Si trovò più volte in casa di Cavalieri suoi amici in occasione di convitti, ove bene spesso era chiamato a cagione del suo bello e piacevolissimo spirito, a rappresentare in carta il convito e le persone, caricando i volti di ciascuno de’ Cavalieri e delle Dame in modo, che tutti si rendevano ridicolosi quanto mai dir si potesse, e contuttociò si riconoscevano per quei ch’egli erano.*“ Baldinucci 1974, S. 31f. Baldinucci zufolge entstanden die Karikaturen direkt beim Abendmahl auf Anfrage der Gäste hin. Die Karikatur als gesellige Abendunterhaltung wird auch in den folgenden Kapiteln bei den hier behandelten Künstlern des Öfteren in Erscheinung treten. Dies verdeutlicht den unmittelbaren Übergang vom Herstellungsprozess hin zur Rezeption. In den Uffizien in Florenz befinden sich drei Zeichnungen des Künstlers (datiert 1638), die Baldinucci bei seinen obigen Ausführungen im Sinn gehabt haben könnte: Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 3375 F-3383 F. Reproduziert bei Piazzzi, Maria Ludovica: *Sette donne afferreranno un uomo solo, La lotta per i pantaloni e il caso di Baccio del Bianco*, in: *Intrecci d’arte*, Nr. 2, 2013, S. 83–96, Abb. 4–6. Berra hat eine weitere Karikatur des Künstlers, ebenfalls in den Uffizien (Inv. Nr. 3303 F) abgebildet. Hier sitzt ein Maler vor der Staffelei und malt ein idealisiertes Porträt eines Mannes, der in Wahrheit stark verzerrte Gesichtszüge und stark verkürzte Beine hat. Berra 2009, Abb. 48. Die Darstellungen sind deutlich von der humoristischen Florentiner Bildtradition geprägt und die vielfigurigen Kompositionen unterscheiden sich von der parallel praktizierten Karikatur in Rom, wo insbesondere durch die Tätigkeiten Berninis und Pier Leone Ghezzi die Karikatur in Form des Einzelporträts üblich war.

⁸³ Vgl. *Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, (Best.-Kat. London, Windsor Castle), hrsg. v. Anthony Blunt und Edward Croft-Murray, London 1957, S. 138; Croft-Murray, Edward: *The Place of Caricature in Eighteenth Century Italian Drawing*, in: *An Album of Eighteenth-Century Venetian Operatic Caricatures, formerly in the Collection of Count Algarotti* (Ausst.-Kat. Ontario, Art Gallery of Ontario), hrsg. v. Edward Croft-Murray, Ontario 1980, S. 8–11, S. 8.

voluts. Sie unterteilten die *grotesken Köpfe* in frei verzerrte Profilköpfe, Grottesken und Karikaturen.⁸⁴ Auch Cogliati Arano definiert einige Zeichnungen aus dem Konvolut als Karikaturen.⁸⁵ Berra ist ebenfalls überzeugt, dass sich einige der von Leonardo gezeichneten Köpfe als echte Karikaturen einordnen lassen und verweist auf die oben zitierte Passage von Baldinucci.⁸⁶

1.1. Bildanalysen

1.1.1. Ein Mann wird von Zigeunern ausgetrickst

Unter den bekanntesten Blättern der *grotesken Köpfe* ist eine rätselhaft erscheinende Gruppenszene aus fünf sehr verschiedenartigen Figuren, datiert um 1493 (Abb. 1).⁸⁷ Zentral ist ein Mann mit Eichenlaubkranz dargestellt, er ist von hinten zu sehen, seinen Kopf hat er in das rechte Profil gedreht. Seine Physiognomie und Mimik wirken natürlich und neutral. Er hält seine rechte Hand einer alten Frau entgegen, welche sich unmittelbar vor ihm befindet. Ihre Haare sind offen und werden nur von einem dünnen Stirnband gehalten. Die Nase und Lippen sind auffallend groß, vor allem die vorstehende fleischige Unterlippe. Ihr Blick ruht abschätzig auf dem Mann. Eine zweite Frau steht auf der anderen Seite. Sie gleicht der ersteren, trägt allerdings ein Kopftuch und hat einen stark ausgeprägten Unterbiss. Grinsend entblößt sie einige letzte Zähne, während sie dem Mann mit der rechten Hand unter seinem Arm greift. Im Bildhintergrund befinden sich zwei Männer, von denen nur ihre Köpfe sichtbar sind. Einer der beiden lacht hysterisch mit weit aufgerissenem Mund (ein Zeichen von Unehrllichkeit). Der andere hat seinen Kiefer eng aufeinandergepresst und starrt dabei grimmig und mit zusammengezogenen Augenbrauen aus dem Bild heraus.⁸⁸

Die Darstellung wurde von Forschern unterschiedlich gedeutet, etwa als Verkörperung der vier Körpersäfte oder als Abwandlungen von Verrücktheit, Degeneration oder Melancholie.⁸⁹ Die Interaktion der drei vorderen Figuren legt allerdings eine andere Lesart nahe: Die von

⁸⁴ Vgl. Clark, Kenneth; Pedretti, Carlo: *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Bd. 1, London 1968, S. 42f.; Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 21.

⁸⁵ Vgl. Cogliati Arano, Luisa: *Disegni di Leonardo e della sua Cerchia alla Biblioteca Ambrosiana di Milano*, Mailand 1981, Kat. Nr. 7, 13, 26a.

⁸⁶ Vgl. Berra 2009, S. 75ff.

⁸⁷ Leonardo da Vinci: *Ein Mann wird von Zigeunern ausgetrickst*, um 1493, Feder in Braun, 26 x 20,5 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 912495. Vgl. Clayton 2002, Kat. Nr. 41.

⁸⁸ Vgl. Miedema, Hessel: *Realism and Comic Mode: The Peasant*, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 9/4, 1977, S. 205–219; Clayton 2002, S. 74.

⁸⁹ Suida bemerkte etwa, dass diese Zeichnung „*offenbar die Temperamente zum Thema hat. Um einen antik anmutenden, mit Eichenlaub bekränzten Mann sind vier Fratzen gruppiert, in denen das sanguinische, choleriche, melancholische und phlegmatische Temperament charakteristisch zum Ausdruck gebracht sind.*“ Suida 1929, Abb. 121, S. 100. Kwakkelstein erkannte in den Figuren „*madness in its various stages.*“ Kwakkelstein, Michael Willem: *Leonardo da Vinci as a physiognomist. Theory and drawing practice* (Diss. Leiden 1994), Leiden 1994, S. 77. Vgl. Nicholl 2006, S. 335–338; Hofmann 2007, S. 92f.

Leonardo stereotyp verzerrten Gesichtszüge der Frauen und ihre Art der Bekleidung weisen darauf hin, dass es sich bei ihnen um Angehörige der Roma-Minderheit (*Popoli romani*) handelt. Sogenannte *zingari* (Zigeuner) kamen im frühen 15. Jahrhundert zahlreich aus der Balkanregion nach Westeuropa.⁹⁰ Sie reisten meistens in großen Gruppen und gaben sich als Pilger aus, um sich Gastfreundschaft zu erbitten. Der Entstehungszeitpunkt der Darstellung korreliert mit einer steigenden Feindseligkeit ihnen gegenüber. Die 1493 erfolgte offizielle Verbannung aus dem Herzogtum Mailand unter Androhung der Todesstrafe war das erste Edikt dieser Art in Italien.⁹¹ Die Bedeutung des Eichenkranzes bleibt allerdings unklar. Er könnte auf die naive Gastfreundschaft seines Trägers verweisen oder die ihm dadurch verliehene würdevolle Erscheinung dient als Kontrast zu den anderen Figuren. Wahrsagerei und Diebstahl waren die beiden wesentlichen Verhaltensweisen, die *zingari* nachgesagt wurden. Die Zeichnung nimmt vermutlich darauf Bezug, indem sich der in der Bildmitte befindliche Mann die Zukunft aus seiner Handfläche lesen lässt. Dabei wird ihm hinterrücks sein Geldbeutel gestohlen.⁹² Das Bild setzt sich formal primär aus diagonal gesetzten Federstrichen zusammen, die sich zu dunklen Schatten verdichten oder als Schraffuren die Figuren ausgestalten. Den diagonalen Strichen hat der Künstler einige Linien entgegengesetzt, um die Formen zu umreißen. Die freie Andeutung der Gewänder mittels einiger loser Striche verleiht dem unteren Bildteil einen skizzenhaften Charakter.

1.1.2. Karikatur von Dante (und Beatrice)

Ein Porträt mit Wiedererkennungswert ist Leonardos während seines ersten Aufenthalts in Mailand (1483–1499) skizziertes Profil des mittelalterlichen Dichters Dante Alighieri (1265–1321) (Abb. 2).⁹³ Die Federzeichnung befindet sich auf einem kleinen Papierfragment und zeigt den Dargestellten mit einer großen Nase markantem Kinn, Überbiss und einer Kopfbedeckung. Die humorvoll übertriebene Physiognomie wird durch ein breites und selbstzufriedenes Grinsen vervollständigt.⁹⁴ Schon Meller erkannte in dem Bild die Karikatur von Dante und verwies auf literarische Parodien als Parallelphänomen.⁹⁵ Dantes vermeintlichen physiognomischen Merkmale verfestigten sich durch zahlreiche Darstellungen zu einem Typus, etwa durch das Gemälde

⁹⁰ Der historische Begriff *zingari* (Zigeuner) als Bezeichnung für Angehörige der Roma-Minderheit ist heute politisch inkorrekt.

⁹¹ Vgl. Clayton 2002, S. 96.

⁹² Ebd., S. 96–99.

⁹³ Leonardo da Vinci: *Karikatur von Dante*, nach 1490, Feder in Braun, 8,5 x 5,2 cm. Vgl. Clark/Pedretti 1968, Kat. Nr. 12493; Ausst.-Kat. Providence 1971, Kat. Nr. 9-A; Berra 2009, Abb. 2.

⁹⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 21; Clayton 2002, S. 89.

⁹⁵ Vgl. Meller, Peter: Leonardo da Vinci's Drawings to the Divine Comedy, in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, Bd. 2, 1954, S. 135–168, S. 158.

Sandro Botticellis aus der Zeit um 1495.⁹⁶ Sowohl bei Botticelli als auch in der Karikatur Leonardos ist Dante im Profil nach links abgebildet. Während ersterer die Gesichtszüge zwar ausgeprägt, aber noch würdevoll darstellte, haben Clark und Pedretti die Karikatur als Satire „über das Altmodische und Überholte“ gedeutet.⁹⁷

Das Motiv griff Francesco Melzi später auf. Er zeichnete den Kopf in Rötel mit drei weiteren Figuren nach Leonardo auf ein Blatt (Abb. 3).⁹⁸ Melzi gab Dante eine Partnerin, der er, angedeutet durch leichte Striche, die Arme um die Hüften legt. Bei ihr soll es sich sicherlich um Dantes geliebte Beatrice handeln. Ihr hatte der Autor mit der *Vita Nova* (um 1293), ein Denkmal gesetzt. Das berühmte Paar wird hier so scherzhaft-spöttisch ins Bild gesetzt und auf eine humorvolle Art „entweiht“.⁹⁹ In der Zeichnung betonen die Kostüme die humoristische Wirkung: Während die Mütze Dantes mit den Ohrenklappen Bestandteil der Dante-Ikonographie ist, entspricht das Kostüm Beatrices der Mode Burgunds, die im frühen 15. Jahrhundert auch in Italien getragen wurde. Dadurch erscheinen die Figuren auf komische Art altmodisch.¹⁰⁰ Clayton vermutet, dass auch das stark beschnittene Fragment mit der Originalzeichnung vor seiner Beschneidung Dante gemeinsam mit Beatrice abbildete. Denn die Komposition sei zu gelungen, als dass es ein nachträglicher Einfall eines Kopisten sein könne.¹⁰¹ Eine Radierung Wenceslaus Hollars aus dem Jahr 1645 zeigt ebenfalls die Karikatur Dantes, nun seitenverkehrt und mit einer anderen grotesk verzerrten Frau kombiniert, die auf Melzis Blatt oben links zu sehen ist (Abb. 4).¹⁰² Dante legt hier nicht die Arme um die Hüften seiner Geliebten. Sie erscheinen eher als zwei beliebig nebeneinandergestellte groteske Physiognomien ohne inhaltlichen Bezug.

⁹⁶ Sandro Botticelli: *Porträt von Dante*, um 1495, Tempera auf Leinwand, 54,7 x 47,5 cm, Privatsammlung Genf. Abgebildet bei Lightbown, Ronald: *Sandro Botticelli, Life and Work*, London 1989, Pl. 106, S. 261. Boccaccio hat eine Beschreibung der Gesichtszüge Dantes hinterlassen: „*Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labro di sotto era quel di sopra avanzato.*“ Zit. n. Berra 2009, S. 75, Anm. 10.

⁹⁷ Vgl. Clark/Pedretti 1968, S. 43.

⁹⁸ Francesco Melzi (?), nach Leonardo: *Vier groteske Köpfe, einschließlich einer Karikatur Dantes*, um 1517–1520, rote Kreide, 19,5 x 14,6 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 912493. Vgl. Thurmann-Jajes 1998, Abb. 105; Clayton 2002, Kat. Nr. 38; Berra 2009, S. 75.

⁹⁹ Vgl. Meller 1954, S. 158; Münkler, Herfried: *Lexikon der Renaissance*, München 2000, S. 68; Clayton 2002, S. 89; Berra 2009, S. 75. Für eine Edition der Liebesgedichte mit deutscher Übersetzung siehe Alighieri, *Dante: Vita Nova – Das Neue Leben*, übers. und komm. von Anna Coseriu und Ulrike Kunkel, München 1988.

¹⁰⁰ Vgl. Meller 1954, S. 158.

¹⁰¹ Vgl. Clayton 2002, S. 89.

¹⁰² Wenceslaus Hollar, nach Leonardo: *Karikaturköpfe von Dante und Frau (?)*, 1645, Radierung, 7,3 x 11,4 cm, New York, The Metropolitan Museum, Inv. Nr. 17.50.18–206.

1.1.3. Scaramuccia und die hässliche Herzogin

Vasari erwähnt ein Porträt Leonardos mit der Darstellung Scaramuccias, dem sogenannten Anführer der Zigeuner (*Scaramuccia capitano de' Zingani*).¹⁰³ Das von Vasari genannte Werk wurde in der Forschung mit einer zwischen 1503 und 1505 datierten Zeichnung in Oxford, Christ Church verbunden (Abb. 5).¹⁰⁴ Der Mann ist aus der Rückansicht zu sehen und hat seinen Kopf in das rechte Profil gedreht, sodass die fleischigen Gesichtszüge zur Geltung kommen. Die Wülste von Kinn und Hals weichen sukzessive und vervollständigen dadurch die halbrunde Profillinie. Die dunklen offenen Haarlocken geben dem Mann ein ungekämmtes und leicht verwildertes Erscheinungsbild. Nacken und der obere Rücken sind unbedeckt, dann folgt ein locker angedeutetes Hemd. Auch wenn die Identifizierung dieses Mannes mit Scaramuccia nicht durch die Stelle bei Vasari eindeutig verifiziert werden kann, legt doch die ausdrucksstarke und individuelle Physiognomie nahe, dass es sich um die Karikatur eines Zeitgenossen handelt.¹⁰⁵ Im Gegensatz zu Berra halte ich jedoch andere Zeichnungen Leonardos als Belege früher Porträtkarikaturen für aussagekräftiger. Denn dort wird eine individuelle Erscheinung des Dargestellten bereits mit der für die frühen Karikaturen typischen Reduzierung der formalen Mittel kombiniert, wie ich weiter unten ausführen werde.

Ganz lösen muss man sich hingegen von der Vorstellung der sogenannten Karikatur von Margherita, Herzogin von Kärnten und Gräfin von Tirol als einer zeichnerischen Erfindung Leonardos. Clayton und Berra gingen noch davon aus, dass die erhaltenen Motive Kopien nach einem verlorengegangenen Original Leonardos sind.¹⁰⁶ Das berühmte Gemälde einer alten, hässlichen Frau (*The Ugly Duchess*) von Quinten Massys in der National Gallery in London, wurde jedoch unlängst als originäre Erfindung anerkannt, dem die Zeichnungen nachgeordnet werden müssen (Abb. 6).¹⁰⁷ Daher wird nun davon ausgegangen, dass Vorzeichnungen von

¹⁰³ „Auch fand er großen Gefallen daran, wenn er Köpfe von ungewöhnlichem Aussehen oder mit ihrem natürlichen Haar- und Bartwuchs zu Gesicht bekam. Einer Person, die solcherart seine Aufmerksamkeit erregt hatte, pflegte er einen ganzen Tag zu folgen und verinnerlichte dabei das Aussehen dieses Menschen auf eine Weise, dass er ihn, kaum zu Hause, zeichnete, als ob er ihn noch immer vor sich hatte. Es gibt viele dieser Zeichnungen von Männer- und Frauenköpfen [...]. Ein solches Werk ist die Kohlezeichnung von Amerigo Vespucci, die einen wunderschönen alten Männerkopf zeigt, oder auch jene von Scaramuccia, dem Anführer der Zigeuner, die später von Giambullari dem Messer Donato Valdambri aus Arezzo, dem Kanoniker von San Lorenzo, überlassen wurde.“ Vasari 2006, S. 26f.

¹⁰⁴ Leonardo da Vinci: *Grotesker Kopf (Porträtkarikatur von Scaramuccia?)*, 1500–1505, schwarze Kreide, 39 x 28 cm, Oxford, Christ Church Picture Gallery, Inv. Nr. 0033. Vgl. Berra 2009, Abb. 3.

¹⁰⁵ Vgl. Vasari 2006, Anm. 54, S. 76; Berra 2009, S. 75.

¹⁰⁶ Vgl. Clayton 2002, S. 90; Berra 2009, S. 75ff.

¹⁰⁷ Quinten Massys: *Eine alte Frau (The Ugly Duchess)*, um 1513, Öl auf Eichenholz, 62,4 x 45,5 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. NG5769. Siehe den Eintrag zum Gemälde für die neuesten wissenschaftlichen Untersuchungen des Museums (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/quinten-massys-an-old-woman-the-ugly-duchess>, 28.4.21). Vgl. Clayton 2002, Abb. 22.

Massys zu seinem Gemälde in die Werkstatt Leonardos gelangten und dort von seinen Schülern kopiert wurden (Abb. 7).¹⁰⁸ Massys konzipierte zu seinem Gemälde ein Pendant mit der Darstellung eines gealterten Liebhabers, bei dem es sich ähnlich zu verhalten scheint.¹⁰⁹ Denn offensichtlich ist der Stich *Rex et Regina de Tunis* von Wenceslaus Hollar eine gesteigerte Variante desselben Motivs.¹¹⁰ Daher muss auch hier die Vorlage Massys zugesprochen werden, und nicht, wie Hollar in der Inschrift angab, Leonardo. Damit fällt auch die These von einer dieser Erfindung zugrunde liegenden Karikatur Leonardos mit Cosimo de' Medici als Porträtiertem.¹¹¹ Stattdessen wurde der bei Massys abgebildete Mann mit Philipp II. dem Kühnen in Verbindung gebracht, Herzog von Burgund (1342–1404).¹¹² Doch wie Massys hat auch Leonardo in vielen Zeichnungen die Eitelkeiten und Narrheiten älterer Menschen verspottet, wie in der gezeichneten Parodie eines Liebespaares (Abb. 8).¹¹³ Mann und Frau sind hier bis auf Brusthöhe skizziert und dicht hintereinander angeordnet. Die im Vordergrund befindliche Frau trägt ein tief ausgeschnittenes Kleid und der Mann wirft ihr, grinsend seine Zahnlücken entblößend, einen leidenschaftlichen Blick zu. Aufgrund der blassen Tintenstriche und den wenigen Strichen lässt sich nur vermuten, dass er ihr gerade eine Blume reicht, die sie mit ihrer erhobenen Hand entweder ablehnen oder ergreifen möchte. Die Zeichnung ist eine eher grausame Satire über die Eitelkeit und Lächerlichkeit der Älteren, die sich noch immer wie junge Liebende verhalten.¹¹⁴

1.1.4. Porträtkarikaturen von Zeitgenossen

Die kleine Skizze eines Mannes im Profil nach rechts (Abb. 9), entstanden um 1500, ist vermutlich eine echte Porträtkarikatur eines Zeitgenossen.¹¹⁵ In wenigen Strichen erfasste Leonardo den Umriss des Mannes und das Profil führte er in einer einzigen, zackigen Linie aus, die alle wesentlichen Gesichtszüge beschreibt: eine stark vorspringende Stirn, Augenbraue, Auge, Nase und prominente Oberlippe sowie ein zurückweichendes, abfallendes Kinn. Das Ohr

¹⁰⁸ Siehe Francesco Melzi (?): *Bruststück einer grotesken alten Frau*, um 1510–1520, rote Kreide, 17,2 x 14,3 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 912492. Vgl. Clayton 2002, Kat. Nr. 39; Berra 2009, Abb. 4.

¹⁰⁹ Quinten Massys: *Grotesker alter Mann*, um 1520, Öl auf Holz, 64,1 x 45 cm, New York, Privatsammlung.

¹¹⁰ Wenceslaus Hollar: *Rex et Regina de Tunis*, 1645, Radierung, 6,7 x 12,3 cm, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 17.50.18-203. Inschrift: „*Rex et Regina de Tunis. Leonardo da Vinci inv.*“. Online abrufbar unter: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/360755>, 20.11.20. Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, Kat. Nr. 10-2c; Clayton 2002, Abb. 23.

¹¹¹ Vgl. Clayton 2002, S. 92f.

¹¹² Siehe Anm. 112 der vorliegenden Arbeit mit dem Verweis auf den Online-Eintrag.

¹¹³ Leonardo da Vinci: *Eine Satire über betagte Liebespaare*, um 1490, Feder in Braun, 26,2 x 12,3 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 912449. Vgl. Clayton 2002, Kat. Nr. 40. Suida erkannte hier die „groteske Verlobungsszene eines zitternden Greises mit einem abscheulichen alten Weib.“ Suida 1929, S. 100, Abb. 122.

¹¹⁴ Vgl. Clayton 2002, S. 94.

¹¹⁵ Leonardo da Vinci: *Karikatur eines Mannes im Profil nach rechts*, Feder in Braun, 6,5 x 4,5, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inv. Nr. F. 274 Inf. 25. Vgl. Cogliati Arano 1981, Kat. Nr. 13, S. 11.

hat der Künstler durch einen halbrunden Strich gekennzeichnet und locker einige Haarsträhnen angedeutet. Der Porträtierte trägt ein weites Gewand und hält die Hände vor der Brust gefaltet. Eine ähnliche Zeichnung existiert von einem anderen Mann, mit der Jahresangabe 1517 (Abb. 10).¹¹⁶ Der Dargestellte ist hager und glattrasiert, auf dem Kopf trägt er eine typische Florentiner Kopfbedeckung. Vermutlich handelt es sich bei ihm um einen italienischen Gesandten am französischen Hof, wo auch Leonardo zu dem Zeitpunkt verweilte. Seine Nase ähnelt der des Mannes aus der eben genannten Zeichnung. Der Ausschnitt ist dagegen kleiner, Gewand und Oberkörper sind nur leicht angedeutet. Durch die vorgeschobene Unterlippe macht der Dargestellte einen mürrischen Eindruck. Ebenfalls eine Porträtkarikatur könnte die Skizze eines gedrungenen und korpulenten Mannes mit Glatze und gebrochener Nase sein (Abb. 11).¹¹⁷ Leonardo akzentuierte die große Unterlippe des Mannes, sodass auch dieser in grimmiger Verfassung zu sein scheint. Verstärkt wird dieser Eindruck durch seinen düsteren Blick. Die Ausführung ist in dieser Zeichnung etwas sorgfältiger und differenzierter als in den vorigen Bildbeispielen. Durch Schraffuren wurde die Physiognomie des Mannes plastisch und mit ausdrücklicher Kunstfertigkeit ausgeführt. Es lässt sich festhalten, dass Leonardo offenbar gelegentlich Zeitgenossen in kleinformatigen Zeichnungen karikierte. Sämtliche angeführten Werke zeigen Männer in der Profilansicht nach rechts, mit Betonung ihrer individuellen Kopfformen und Gesichtszüge. Die von Leonardo angewandte Technik der Federzeichnung mit brauner Tinte auf Papier wird sich für alle italienischen Porträtkarikaturen der Folgezeit durchsetzen. Bemerkenswert ist vor allem die teilweise starke formale Verknappung, die sich zu einem wesentlichen Charakteristikum der Gattung entwickeln wird. Die spielerische, experimentelle Herangehensweise Leonardos sowie die inhärente humoristische Intention der Zeichnungen ist deutlich zu erkennen.

1.2. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen am Mailänder Hof

Die Zeichnungen behandeln auf amüsante Weise menschliche Eitelkeiten oder überzeichnen Stereotype von gesellschaftlichen Minderheiten wie den *zingari*. Aus den durchgeführten Bildanalysen lässt sich entnehmen, dass ein wesentlicher Teil der *grotesken Köpfe* auf die Unterhaltung eines Publikums ausgelegt war. Sie entstanden vor allem in der Zeit, als Leonardo am Hof der Sforza in Mailand tätig war. Demnach zeichnete er diese wahrscheinlich mit der Intention, die höfische Gesellschaft zu amüsieren, ähnlich wie er auch Rätsel und Wortspiele für den

¹¹⁶ Leonardo da Vinci: *Karikatur eines italienischen Gesandten (?)*, 1517, Feder in Braun, 4,1 x 2,8 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 912470. Vgl. Clayton 2002, Abb. 18, S. 74.

¹¹⁷ Leonardo da Vinci: *Karikatur eines kahlköpfigen, dicken Mannes*, um 1485–1490, Feder in Braun, 16 x 13,5 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 912489. Vgl. Clayton 2002, Kat. Nr. 28, S. 81.

Mailänder Hof erfand.¹¹⁸ Die Blätter wären in diesem Sinne ein Ausdruck seines vielfältigen Aufgaben- und Tätigkeitsspektrums als Hofkünstler.¹¹⁹ Clark und Pedretti bemerkten im Zusammenhang mit der Dante-Karikatur: „[this caricature] seems to support the view that some of these drawings were done to amuse Leonardo’s Milanese patrons.“¹²⁰ Trotz der guten Auftragslage in Florenz bewarb sich der umfassend gebildete Leonardo 1482, im Alter von 30 Jahren, bei Ludovico Sforza (1452–1508, gen. *Il Moro*) um das Amt eines Hofarchitekten und -malers in Mailand. Der Hof unter Ludovico Sforza, der von 1480 bis 1494 zunächst stellvertretend für seinen minderjährigen Neffen Gian Galeazzo regierte, bevor er selbst zum Herzog ernannt wurde, war ein bedeutendes Machtzentrum.¹²¹ In dem Bewerbungsschreiben (*lettera di impiego*) bot sich Leonardo dem Herzog vor allem als fähiger Ingenieur von Kriegsmaschinen und als Architekt für städtische Bauwerke an. Das war taktisch sinnvoll, weil das Herzogtum gegenwärtig in Kriegshandlungen verwickelt war, insbesondere mit der Republik Venedig. Dementsprechend belief sich der Großteil der Haushaltsausgaben auf militärische Unternehmungen. Abschließend kommt Leonardo in dem Brief auf seine künstlerischen Fertigkeiten als Bildhauer und Maler zu sprechen. Förmliche Bewerbungen dieser Art waren selten, normalerweise besetzten Höfe ihre Ämter nicht auf diese Weise. Auch schien das Schreiben zunächst erfolglos gewesen zu sein, vermutlich trat Leonardo erst etwa fünf Jahre später, um 1487, in die Dienste Ludovicos.¹²² Warum er seine Heimatstadt Florenz verlassen hat, ist nicht bekannt. Doch dürfte Mailand, damals eine der bevölkerungsreichsten Großstädte Europas und wichtiges Zentrum für Wissenschaft und Kunst, ein stimulierendes Lebens- und Arbeitsumfeld für ihn dargestellt haben. Viele berühmte Wissenschaftler und Künstler kamen hier zusammen, wie der Architekt Donato Bramante oder der Mathematiker Luca Pacioli.¹²³ Leonardo blieb bis 1500 in Mailand und kehrte auch später mehrmals zurück, bis er 1517 endgültig nach Frankreich zog.¹²⁴

Leonardo hat während seiner fast 20 Jahre in Mailand unterschiedlichste Tätigkeiten ausgeführt. Seine militärtechnischen Entwürfe für Waffen oder Verteidigungsanlagen sowie für

¹¹⁸ Vgl. Clark/Pedretti 1968, S. 44; Clayton 2002, S. 74; Brassat/Knieper 2017, S. 775.

¹¹⁹ Vgl. Clark/Pedretti 1968, S. 44.

¹²⁰ Clark/Pedretti 1968, S. 43.

¹²¹ 1499 wurde Ludovico Sforza durch König Ludwig XII. von Frankreich gestürzt, der ebenfalls das Herzogtum Mailand als Erbe beanspruchte. Er kehrte zwar im Jahr darauf noch einmal kurz nach Mailand zurück, wurde aber erneut von dort vertrieben, gefangengenommen und nach Frankreich verschleppt, wo er neun Jahre später als Gefangener verstarb. Vgl. Schneider, Marianne (Hrg.): Leonardo da Vinci, eine Biographie in Zeugnissen, Selbstzeugnissen, Dokumenten und Bildern, hrsg. und komm. v. Marianne Schneider, München 2002, S. 74f.; Vasari 2006, S. 27f.; Navoni 2012, S. 10.

¹²² Codex Atlanticus, f. 1082r (391ra). Vgl. Warnke 1996, S. 123; Schneider 2002, S. 74–77; Vasari 2006, S. 27f.; Navoni 2012, S. 10.

¹²³ Vgl. Vasari 2006, S. 27f.; Navoni 2012, S. 10. Vor allem die Konzentration der Wissenschaftler überwog im Vergleich zu Florenz, wo mehr Humanisten und Literaten tätig waren. Vgl. Schneider 2002, S. 74f.

¹²⁴ Vgl. Navoni 2012, S. 18.

zivile Architektur und Wasserbau, auch Zeichnungen für den Vierungsturm des Mailänder Domes, sind im *Codex Atlanticus* erhalten.¹²⁵ Leonardo war an der Organisation von Festen bei Hofe beteiligt, die Höhepunkte waren sicherlich die Hochzeiten von Gian Galeazzo Sforza mit Isabella von Aragon (*fiesta del paradiso*) und von Ludovico Sforza mit Beatrice d’Este in den Jahren 1490 und 1491.¹²⁶ Er schuf außerdem ein Tonmodell für ein Reiterstandbild von Francesco Sforza. Zwischen 1494–1498 entstand sein weltberühmtes Fresko *Das letzte Abendmahl* im Refektorium des Dominikanerklosters Santa Maria delle Grazie.¹²⁷ Gemälde, die der Künstler in Mailand malte, sind die Fassungen der *Felsgrottenmadonna* (Louvre, Paris; National Gallery, London), das *Porträt einer unbekanntten Dame*, gen. *La Belle Ferronnière* (Paris) oder das berühmte Porträt von Cecilia Gallerani, der Mätresse des Herzogs (Krakau, Nationalmuseum), bekannt als *Dame mit dem Hermelin*.¹²⁸

Leonardo trug sowohl als Intendant, Stegreifdichter, Sänger und als Musiker zur höfischen Unterhaltung bei. Paolo Giovio schreibt: „[...] und da er ein wunderbarer Kenner und Erfinder jeglicher Eleganz und Unterhaltung, höchlichst von theatralischen Aufführungen war und zur Lyra zu singen verstand, gefiel es allen Fürsten seiner Zeit, ihn bei sich willkommen zu heißen.“¹²⁹ Außerdem erfand er für die Mailänder Hofgesellschaft Bilderrätsel, von denen noch Beispiele erhalten sind.¹³⁰ Kompetenzen im Bereich der geselligen Zerstreuung wurden von allen Höflingen gefordert und waren zugleich eine Bewährungsprobe. Deutlich wird das zum Beispiel im *Libro del Cortegiano* von Castiglione (1528): „Unter allgemeinen Gelächter begann der Graf von neuem: Ihr müsst wissen, Signori, dass ich mich mit dem Hofmann nicht zufrieden gebe, wenn er nicht auch Musiker ist und sich auf verschiedene Instrumente versteht und außerdem im Singen und Spielen nach Partituren erfahren und sicher ist. Denn wenn wir es recht bedenken, kann man in der Muße keine schicklichere und löblichere Erholung von Mühen und keine bessere Arznei für kranke Gemüter finden als Musik, und hauptsächlich an Höfen, wo man, außer dass sie jedem eine Zuflucht vor Überdruß verschafft, vieles tut, um den

¹²⁵ Ebd., S. 12.

¹²⁶ Vgl. Ianziti, Gary: Sforza, in: Die großen Familien Italiens (= Kröners Taschenausgabe, Bd. 485), hrsg. v. Volker Reinhardt, Stuttgart 1992, S. 501–515, S. 508f.; Schneider 2002, S. 74f.

¹²⁷ Vgl. Schneider 2002, S. 74f.; Vasari 2006, S. 27f.; Navoni 2012, S. 12.

¹²⁸ Vgl. Ianziti 1992, S. 508f.; Navoni 2012, S. 12.

¹²⁹ Giovio 1971, S. 7ff. Vgl. Schneider 2002, S. 73. Vasari betont seine hervorragende Beherrschung der Stegreifdichtung, die eine beliebte und angesehene Fähigkeit bei Hofe war. Vgl. Vasari 2006, S. 27f., 53f., Anm. 8.

¹³⁰ Vgl. Crane, Thomas Frederick: Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence on the Literatures of Europe, New York 1971, S. 292–295; Schneider 2002, S. 85; Nicholl 2006, S. 279–288; Vasari 2006, S. 28, Anm. 65.

*Damen zu gefallen.*¹³¹ In dem Zitat klingt das große Bedürfnis nach Kurzweil an, um das soziale Gefüge am Hof dauerhaft zu erhalten. Demnach wurden virtuose Darbietungen hochgeschätzt.¹³² Zwar hat sich Leonardo nur in einem geringen Umfang mit Karikaturen beschäftigt, außerdem gab es noch keine zusammenhängende Gattungstradition. Doch eignet sich gerade ihr höfisches Entstehungs- und Wirkungsumfeld ausdrücklich dafür, eine Verbindung zu den Karikaturen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts herzustellen. Es ist nicht bekannt, inwiefern der Geschmack des höfischen Publikums die Bilderfindungen Leonardos beeinflusste. Die Motive zeugen von einem vielschichtigen Humorverständnis, das über eine bloße Verzerrung weit hinaus ging.¹³³

1.3. Kopien und Nachfolger

Leonardos *groteske Köpfe* waren unter Nachfolgern und Sammlern in den folgenden Jahrhunderten europaweit beliebt. Sie waren nicht nur selbst begehrte Sammelobjekte, sondern wurden vielfach kopiert und in unterschiedlichen Formen kombiniert. Die zahlreichen Kopien von zum Teil fast unwesentlichen Fragmenten (manche Zeichnungen haben kaum die Größe einer Briefmarke), dokumentieren die große Wertschätzung der folgenden Jahrhunderte.¹³⁴ Auch der venezianische Kunstsammler und Karikaturist Anton Maria Zanetti besaß im 18. Jahrhundert Kopien nach diesen Zeichnungen, die er in seinem Inventar als Karikaturen bezeichnete.¹³⁵ Die Originalblätter erbte zunächst Leonardos Schüler Francesco Melzi (1493–1570). Er fertigte viele Kopien an, die heute manchmal die einzig erhaltenen Aufzeichnungen von ansonsten verlorengegangenen Darstellungen sind. Mit großem Engagement imitierte Melzi sogar den Winkel der linkshändig gesetzten Striche seines Meisters.¹³⁶ Die ersten grafischen Umsetzungen der *grotesken Köpfe* stammen vermutlich von Hans Liefvick. Er stach mindestens vier Kupferstichplatten.¹³⁷ Zwischen 1636–1642 radierte Wenceslaus Hollar eine Gruppe *grotesker Köpfe* aus dem Besitz des Earl von Arundel. Hollars Grafiken wurden 1645 und 1648 in Antwerpen verlegt, 1666 abermals in London.¹³⁸ Die Serien sind die meistverbreiteten Kopien,

¹³¹ Castiglione, Baldesar: *Das Buch vom Hofmann (Il Libro del Cortegiano)*, übers. und erläut. v. Fritz Baumgart, mit einem Nachwort von Roger Willemsen, München 1986, S. 84f. Castiglione erwähnt einen vorzüglichen, aber allzu grüblerischen und zerstreuten Maler, mit dem er vermutlich Leonardo meinte. Ebd., S. 163.

¹³² Vgl. Vasari, Giorgio: *Das Leben des Michelangelo*, hrsg. v. Caroline Gabbert, Berlin 2009, S. 205ff.

¹³³ Vgl. Clark/Pedretti 1968, S. 44; Clayton 2002, S. 74; Brassat/Knieper 2017, S. 775.

¹³⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 7, 21f.; Cheng 2008, S. 24.

¹³⁵ Vgl. Lucchese 2015, S. 13.

¹³⁶ Vgl. Ausst.-Kat. New York 2011, S. 23.

¹³⁷ Ebd., Kat. Nr. 4, S. 25.

¹³⁸ Vgl. Clark/Pedretti 1968, S. 42; Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 21f.; Gombrich 1976, S. 5; Langemeyer/Unverfehrt 1984, Kat. Nr. 13, 14; Thurmann-Jajes 1998, S. 228; Clayton 2002, S. 14; Ausst.-Kat. New York 2011, S. 23.

noch heute sind über 2.730 Drucke erhalten, und sie potenzierten Leonardos Berühmtheit.¹³⁹ Spätere Nachahmungen stammen etwa von Joachim Sandrat, der 1654 die *grotesken Köpfe* aus der Sammlung des Padre Sebastiano Resta unter dem Titel *Variae Figurae Monstruosae* herausgab. 1730 veröffentlichte Pierre-Jean Mariette Radierungen des Comte de Caylus nach sechzig kleinen Kopien in einem Album aus Mariettes Sammlung (heute im Louvre) im *Recueil de Testes de caractere & de Charges*. Von dieser Serie gab es später insgesamt fünf Auflagen.¹⁴⁰ Die Kopisten forcierten durch die neuen Zusammenstellungen die humorvolle oder absurde Wirkung der Köpfe.¹⁴¹

Nach Leonardo haben bald auch andere Künstler aus Mailand und der Umgebung Karikaturen gezeichnet. Nennenswert sind in diesem Zusammenhang vor allem die Mitglieder der *Accademia della Val di Blenio*, die 1560 in Mailand gegründet wurde. Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600), Ambrogio Brambilla, Aurelio Luini und weitere haben zu ihrer gegenseitigen Erheiterung karikaturistische Porträts von sich angefertigt.¹⁴² Lomazzo integrierte in seinem *Trattato dell'arte de la pittura*, erschienen in Mailand 1584, ein Kapitel mit dem Titel *Composizione delle allegrezze, & risi*. Darin schreibt er über Zeichnungen Leonardos, die dieser von missgebildeten lachenden Alten und Bauern zur eigenen Erheiterung gemacht haben soll. Etwa fünfzig dieser Darstellungen Leonardos besaß Aurelio Luini: „[...] *come diceva Leonardo. Il quale perciò molto si diletto di disegnare vecchi, & villani, & villane diformi che ridessero, i quali si veggono ancora in diversi luoghi, tra quali forse da cinquanta, designati di sua mano ne tiene Aurelio Lovino uno libricciuolo*“.¹⁴³ Die Mailänder Künstler haben sich also im Rahmen der Erschaffung komischer Bildkompositionen direkt mit Zeichnungen Leonardos auseinandergesetzt. Die stark dialektgefärbten Inschriften der erhaltenen Karikaturen aus diesem Umfeld bezeichnen die in der Akademie verwendeten Spitznamen der Porträtierten. Eine derartige Zeichnung existiert von Francesco Giussano, der in der Akademie *Sor Caputagn Nasotra*

¹³⁹ Für Beispiele exemplare solcher Kopien siehe u.a. Ausst.-Kat. Providence 1971, Kat. Nr. 10; Langemeyer/Unverfehrt 1984, Kat. Nr. 14; Ausst.-Kat. New York 2011, Kat. Nr. 3. Vgl. *L'Anima e il Volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, (Ausst.-Kat. Mailand 1998/1999, Palazzo Reale), hrsg. v. Flavio Caroli, Mailand 1998, S. 52.

¹⁴⁰ Vgl. Clark/Pedretti 1968, S. 42; Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 22; Thurmman-Jajes 1998, S. 228; Clayton 2002, Abb. 2, S. 14. Noch Ende des 18. Jahrhunderts wurden Leonardos Köpfe kopiert, etwa von Carlo Lasinio (1759–1838). Vgl. D'Amelio 2015, S. 15f.

¹⁴¹ Vgl. Ausst.-Kat. New York 2011, S. 23.

¹⁴² Vgl. Berra 2009, S. 77; Porzio, Francesco: Arcimboldo: le Stagioni "milanesi" e l'origine dell'invenzione, in: Arcimboldo (Ausst.-Kat. Mailand, Palazzo Reale 2011), hrsg. v. Sylvia Ferino-Pagden, Mailand 2011, S. 221–253, S. 244ff.; Blanchaert, Jean: Un gioco di dotti, in: *arte e dossier*, Nr. 309, April 2014, S. 59–63, S. 59ff.

¹⁴³ Lomazzo 1968, S. 360. Vgl. Lomazzo, Giovanni Paolo: *Scritti sulle arti*, Bd. 2, hrsg. v. Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1974, S. 315.

genannt wurde.¹⁴⁴ Die skizzenhaften Karikaturen sind aus heutiger Sicht nur noch schwer zugänglich und ohne Sekundärquellen nicht interpretierbar, von den Entstehungskontexten und ihren Rezeptionsformen wissen wir bislang wenig. Sie sollten daher unbedingt in zukünftigen Forschungsprojekten eine tiefergehende eigenständige Behandlung erfahren, da dieser im Rahmen dieser Studie nicht geleistet werden kann. Auch für die hier behandelten Künstler der folgenden Kapitel waren die *grotesken Köpfe* Leonardos stets eine wichtige Bezugsquelle. Durch ihre breite Verfügbarkeit und motivische Vielfalt boten sie eine hervorragende Ausgangsbasis für Karikaturisten.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Akademie Val di Blenio: *Sor Caputagn Nasotra* (Francesco Giussano), 12,2 x 8,8 cm, 2. Hl. 16. Jh., Rötel, Mailand, Biblioteca-Pinacoteca Ambrosiana, Inv. Nr. Cod F 274 inf. n. 23. Inschrift oben: „*Sor Caputagn Nasotra*“. Vgl. Rabisch. *Il grottesco nell'arte del Cinquecento*. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo, e l'ambiente milanese (Ausst.-Kat. Lugano, Museo Cantonale d'Arte), hrsg. v. Franco Ambrosio, Mailand 1998, Kat. Nr. 32; Berra 2009, Abb. 5. Siehe auch Ausst.-Kat. Lugano 1998, Kat. Nr. 33–35, S. 181f.

¹⁴⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 21; Thurmann-Jajes 1998, S. 232f.; Clayton 2002, S. 13f.

2. Agostino und Annibale Carracci

Die Brüder Agostino (1557–1602) und Annibale Carracci (1560–1609) wurden als Maler berühmt. Agostino absolvierte vermutlich zunächst eine Lehre als Goldschmied, bevor er sich der Malerei zuwandte. Er arbeitete unter anderem in der Werkstatt Bartolomeo Passarottis (1529–1592). Passarottis großes Interesse an außergewöhnlichen Physiognomien zeigt sich unter anderem in den zahlreichen erhaltenen Zeichnungen grotesker Mischwesen.¹⁴⁶ Womöglich entstanden in der Werkstatt Passarottis auch Porträtkarikaturen, die Profilskizze eines hageren Männerkopfes könnte ein Beispiel dafür sein.¹⁴⁷ Das Œuvre Passarottis wurde in der Forschung bislang nicht mit der Gattungsgeschichte der Karikatur verbunden. Doch könnten seine Werke ein bedeutendes Bindeglied zwischen den direkten Nachfolgern Leonardos und den Carracci darstellen. Demnach könnte der junge Agostino während seiner Ausbildungszeit in Passarottis Werkstatt zum Zeichnen von Karikaturen angeregt worden sein.¹⁴⁸ In jedem Fall waren Passarottis Darstellungen deformierter Gestalten eine Bezugsquelle sowohl für Agostino als auch für Annibale.¹⁴⁹ Die frühe malerische Produktion Annibales wurde deutlich von Passarottis Genrewerken geprägt, zu nennen sind hier insbesondere die Bilder des *Bohnessers* und des *Metzgerladens*.¹⁵⁰ Mit Letzterem wiederholte Carracci ein Gemälde Passarottis mit demselben Bildthema.¹⁵¹ Passarotti hat sich neben Vincenzo Campi als einer der ersten italienischen Künstler

¹⁴⁶ Vgl. Höper 1987a, S. 80. Siehe zum Beispiel der *Hundemensch* (Höper, Corinna: Bartolomeo Passarotti (1529-1592), Teil 2 (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, hrsg. v. Ferdinand Werner, Bd. 12), Worms 1987, Kat. Nr. Z 4) oder der *Rattenmensch* (Höper 1987b, Kat. Nr. Z 5). Außerdem nennt sie groteske Köpfe in Brünn (Höper 1987b, Kat. Nr. Z 34), London (Kat. Nr. Z 175, Z 207) und New York (Kat. Nr. Z 325). Höper datiert die die menschliche Physiognomie deformierenden Köpfe in die 2. Hälfte der 1580er Jahre. Vgl. Höper 1987a, Anm. 393, 403.

¹⁴⁷ Modena, Galleria Estense, Inv. Nr. 1356. Vgl. Höper 1987b, Kat. Nr. Z 237, Taf. 46b; Höper 1987a, S. 83. Malvasia hat den Begriff *caricatura* auch im Zusammenhang mit Genregemälden von Passarotti verwendet, wie hier für die Beschreibung eines alten hässlichen Mannes: „*e fù più che vero, che la caricatura di un bruttissim'huomo, che palpeggia le cinne ad una più mostruosa, e stomachevole vecchia, sterminatamente dietro di essi a bocca aperta gridando il rivale, tanto piacque ad Agostino, che ne volle ricavare una copia, ch'era già nello studio dei Basenghi; si come un'altra cavato ne aveva Prospero Fontana, posseduta già dal Sig. Co. Berò.*“ Malvasia, Carlo Cesare: *Felsina pittrice, vite de pittori Bolognesi*, Bd. 1, Bologna 1678, S. 244. Vgl. Kaplan, Paul H. D.: Bartolomeo Passarotti and “Comic” Images of Black Africans in Early Modern Italian Art, in: *No Laughing Matter: Visual Humor in Ideas of Race, Nationality, and Ethnicity*, hrsg. v. Angela Rosenthal, Dartmouth 2015, S. 23–48, S. 24.

¹⁴⁸ Vgl. Kaplan 2015, S. 24.

¹⁴⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 24.

¹⁵⁰ Vgl. Turner, Nicholas/Plazzotta, Carol: *Drawings by Guercino from British Collections*, London 1991, S. 205; McTighe, Sheila: *Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the Imaginaire of Work: the Reception of Annibale Carracci's Arti di Bologna in 1646*, in: *The Oxford Art Journal* (Bd. 16:1), 1993, S. 75–91, S. 85; Cheng 2008, S. 55f.

¹⁵¹ Vgl. McTighe, Sheila: *Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580: Campi, Passarotti, Carracci*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 86, Nr. 2, 2004, S. 301–323, S. 301. Zu dem *Bohnesser* als einem *ritratto caricato* bzw. einer Karikatur eines Bauern oder von *Bertoldo* aus Giulio Cesare Croces Komödien und Satiiren, siehe Ebert-Schifferer, Sybille: *Annibale Carraccis Bohnesser: Revolution als Nebenprodukt*, in: „*No-vità*“, *Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Zürich 2011, S. 111–132, S. 123f.

mit Genremalerei beschäftigt. Sie rezipierten vor allem die flämischen Marktszenen der Antwerpener Maler Pieter Aertsen und Joachim Beuckelaer.¹⁵² Von Annibales Ausbildung ist wenig bekannt, vielleicht arbeitete er wie sein Bruder in Passarottis Werkstatt. Malvasia und Bellori betonten in ihren Biografien Annibales lediglich dessen zeichnerisches Geschick von frühester Kindheit an und verwiesen auf den Cousin Ludovico Carracci (1555–1619) als Zeichenlehrer.¹⁵³

Vor allem die in das 1678 veröffentlichte *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi* integrierte Biografie Carlo Cesare Malvasias (1616–1693) liefert wichtige Informationen über die Carracci und ihre Zeichnungen. Der aus Bologna stammende Rechtsgelehrte, Geistliche und Amateurmaler begegnete den Carracci zwar nicht mehr persönlich, erhielt aber Unterricht bei ihrem Schüler Giacomo Cavedoni und war mit Guido Reni eng befreundet, einem der berühmtesten Absolventen der Carracci-Schule. Durch seine persönlichen Kontakte und Zugang zu Dokumenten gelang Malvasia die umfangreichste Biografie des 17. Jahrhunderts zu den Carracci.¹⁵⁴ Er schreibt über die kontinuierliche Beschäftigung der Carracci mit dem Medium der Zeichnung. Sie studierten sowohl Leichen und Skelette als auch lebende Modelle. Malvasia erwähnt in diesem Zusammenhang auch Karikaturen, beschreibt aber keine Werke näher.¹⁵⁵

2.1. Die Carracci-Akademie

Annibale, Agostino und Ludovico Carracci gründeten 1582 in Bologna eine eigene Akademie (*Accademia degli Desiderosi*, später *Accademia degli Incamminati*), die bis etwa 1619 bestand. Die künstlerische Ausbildung folgte noch keinem festen Lehrplan, stattdessen handelte es sich eher um eine größere Ateliergemeinschaft aus Mitarbeitern und Lehrlingen. Die Schüler lernten die nötigen handwerklichen Fähigkeiten im Zeichnen, Malen und Bildhauen, darüber hinaus erhielten sie Unterricht in Perspektive und Anatomie. Die Akademie diente auch als Begegnungsort für Gelehrte und Adlige. Durch das Zusammenkommen wurden Diskussionen über

¹⁵² Vincenzo Campi malte eine Serie um 1580 für die Fugger-Familie, eine zweite Serie um 1585 für einen unbekanntes Auftraggeber, jeweils aus fünf Gemälden bestehend. Etwa in demselben Zeitraum malte Bartolomeo Passarotti eine Gruppe aus vier Genrebildern. Vgl. McTighe 2004, S. 301.

¹⁵³ Vgl. Bellori, Giovanni Pietro: *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 21; Malvasia 1678, 361f.; Robertson, Clare: Annibale Carracci and Invenzione: Medium and Function in the Early Drawings, in: *Master Drawings*, Bd. 35, Nr. 1, 1997, S. 3–42, S. 4. Lediglich Malvasia nennt Ludovico als Karikaturisten, der seine Freunde, Verwandte oder sich selbst karikiert habe („*allo stesso Lodovico caricare suoi propri amici, parenti, e lui stesso*“). In anderen Quellen tritt Lodovico nicht als Karikaturist in Erscheinung. Vgl. Malvasia 1678, S. 379.

¹⁵⁴ Vgl. Bohn, Babette: Malvasia and the Study of Carracci Drawings, in: *Master Drawings*, Bd. 30, Nr. 4, 1992, S. 396–414, S. 396.

¹⁵⁵ Ebd., S. 396ff.

Kunsttheorie und Wissenschaften angeregt. Die Möglichkeit zur aktiven Teilhabe seitens der Künstler an solchen Gesprächen bedeutete einen wichtigen sozialen Aufstieg.¹⁵⁶

Der Bezug zur unmittelbaren Seherfahrung und eigenen Lebensrealität war für die Kunstproduktion der Carracci von zentraler Bedeutung.¹⁵⁷ Um den kreativen Schaffensprozess anzuregen und um Authentizität und Nahbarkeit visuell zu vermitteln, machten sie sich das Medium der Gelegenheitsskizze zu eigen. Als Inspirationsquellen konnten Formen aus der Natur genauso wie lebende Modelle dienen. Der Übergang zur Karikatur war fließend und ging einher mit dem Interesse an Genredarstellungen.¹⁵⁸ Sie zeichneten Szenen aus dem Alltag, skizzierten sich zum Beispiel gegenseitig bei der Arbeit, Händler auf der Straße oder arme und missgestaltete Menschen. Auch die rasche Ausführung, Witz und individueller Stil gewannen zunehmend an Bedeutung.¹⁵⁹ Das kennzeichnet im Wesentlichen den innovativen Charakter der Akademie, der in der Forschung üblicherweise als Reformbewegung eingeordnet wird.¹⁶⁰ Der visuelle Humor spielte eine zentrale Rolle in der Akademie. Das äußert sich sowohl in geistreichen Parodien als auch in den Genrezeichnungen.¹⁶¹ Dazu kamen in einer einzigen Linie gezeichnete Porträts und weitere unterhaltsame Bilderspiele und -rätsel.¹⁶² Malvasia berichtet, dass die Carracci Varianten von Drudeln (Bilderrätsel) schufen, die ihre Freunde amüsierten, weil sie im Namen des *diletto* versuchten, eine extreme und charakteristische Figur, ein Gesicht oder eine Szene „*con quattro segni*“ zu charakterisieren. Er nahm eine Illustration in seinem Buch *Felsina Pittrice vite de' Pittori Bolognesi* 1678 auf, die die Art der visuellen Spiele (*divinarelli*

¹⁵⁶ Vgl. Burke 1979, S. 97f.; Busch 1987c, S. 248; Robertson, Clare: The Carracci as Draughtsmen, in: Drawings by the Carracci from British Collections (Ausst.-Kat. Ashmolean Museum, Oxford und Hazlitt, Gooden & Fox, London), hrsg. v. Clare Robertson und Catherine Whistler, Oxford 1996, S. 27–35, S. 29; Robertson 1997, S. 3f.

¹⁵⁷ Vgl. Cooney, Patrick J.: L'opera completa di Annibale Carracci, Mailand 1976, S. 7; Ausst.-Kat. Cambridge 1991, S. 19; Robertson 1996, S. 27ff.

¹⁵⁸ Vgl. Wittkower, Rudolf: The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London 1952, S. 17f.; Unverfehrt 1982, S. 144f.; McTighe 2004, S. 312f.; Hofmann 2007, S. 37.

¹⁵⁹ Vgl. Cooney 1976, S. 7; Hofmann 1984, S. 358; Robertson 1996, S. 29f.; Cheng 2008, S. 40f.; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157.

¹⁶⁰ Vgl. Robertson 1997, S. 3; Cheng 2008, S. 4f., 40f., 43.

¹⁶¹ Ein bekanntes Beispiel für eine Parodie von Kunstwerken anderer Künstler ist Annibales Variante von Tintoretts Verkündigung in der *Scuola di San Rocco* in Venedig, bei der der Engel im Fenster stecken geblieben ist. Vgl. Robertson 1997, S. 25f., Abb. 32. Online abrufbar unter: <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/901841/the-annunciation>, 2.12.20. Siehe außerdem: Robertson 1996, S. 29f.; Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta: La caricatura a Roma nel Settecento e Carlo Marchionni, in: Carlo Marchionni caricaturista, tra Roma, Montefranco, Civitavecchia e Ancona, hrsg. v. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2015, S. 31–98, S. 31f.; Prosperi Valenti Rodinò 2016a, S. 9.

¹⁶² Vgl. Cooney 1976, S. 7; DeGrazia, Diane: L'altro Carracci della Galleria Farnese: Agostino come inventore, in: Les Carrache et les décors profanes: Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome, Rom 1986, S. 97–113, S. 102; Robertson 1996, S. 30; Cheng 2008, S. 74f.; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157.

pittorici) der Carracci veranschaulichte (Abb. 12):¹⁶³ Hier lassen sich, der Interpretation Malvasias folgend, in die wenigen Striche fantasievoll von links nach rechts ein Kopf und die Kelle eines Maurers, ein Mönch, der in der Kanzel ruht, ein Ritter mit Lanze hinter einer Barriere und ein Blinder, mit Stock und Bettelschale, hinter einer Hausecke stehend, hineinlesen. Bemerkenswert ist, dass die letzten beiden Zeichnungen eine identische Form haben, ihnen aber durch die unterschiedliche Ausrichtung zwei völlig verschiedene Konnotationen gegeben werden.¹⁶⁴ Francesco Algarotti (1712–1764) schrieb im darauffolgenden Jahrhundert über die bei Malvasia abgedruckten Bilderrätsel. Diese Rätsel hätten sich die Carracci in Stunden der Erholung gegenseitig aufgegeben, wie sie auch Karikaturen in diesem Zusammenhang zeichneten: „*Raccontasi come nelle ore di recreazione erano soliti i Caracci disegnar caricature e proporre l'uno all'altro degl'indovinelli pittoreschi, schizzando vari ghiribizzi che sotto a pochi segni nascondeano molto intendimento, alcuni de' quali ha creduto degni di tramandare nella sua Felsina in stampa il Malvasia.*“¹⁶⁵ Algarotti betont, dass sich hinter wenigen Strichen viel Verstand verborgen habe („*sotto a pochi segni nascondeano molto intendimento*“). Die Verknappung solcher visuellen Rätsel hat den Ausdruck der Porträtkarikaturen sicherlich angeregt. Dahingehend beeinflusst, haben die Künstler ihre formlosen Porträts mit einer experimentellen Gestaltung verbunden. Das Streben nach größtmöglicher Reduktion trainierte Geschicklichkeit und Erfindungsreichtum. Die Ergebnisse verlangten aber auch von dem Betrachter Kompetenzen zur Interpretation dieser ungewöhnlichen Ausdrucksform.¹⁶⁶ Die Porträtkarikaturen spielen demnach mit der Diskrepanz zwischen naturalistischer Abbildung des Dargestellten und einer artifiziellen Verzerrung desselben zum Zweck der Komik.¹⁶⁷

¹⁶³ Die vorliegende Abbildung zeigt die Illustration in der Publikation *Felsina Pittrice vite de' Pittori Bolognesi* von Malvasia aus dem Jahr 1678, S. 468.

¹⁶⁴ Ebd. Vgl. Boeck, Wilhelm: Die bolognesischen Meister des Karikaturenbandes der Münchner Graphischen Sammlung, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 5, 1954, S. 154–173, S. 155; Posner 1971, Abb. 55; Melot, Michel: *Die Karikatur, das Komische in der Kunst*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1975, Abb. 96, S. 118f.; Unverfehrt 1984, Abb. 4, S. 349; Kahn-Rossi 1989/1990, S. 121, Anm. 4; Robertson 1997, Abb. 20, S. 20; Hofmann, Werner: *Eine Randkunst entsteht: die Karikatur*, in: *Ich traue meinen Augen nicht, Streifzüge durch 400 Jahre Karikatur und Bildsatire. Mit Werken aus der Sammlung Werner Nekes* (Ausst.-Kat. Krems, Karikaturmuseum Krems), hrsg. v. Werner Hofmann, Werner Nekes und Jutta M. Pichler, Krems 2011, S. 44–51, S. 44f.; Brassat/Knieper 2017, S. 776.

¹⁶⁵ Vgl. Algarotti, Francesco: *Saggi*, hrsg. v. Giovanni da Pozzo, Bari 1963, S. 139. Über Francesco Algarotti als Sammler von Karikaturen siehe Kap. 7 der vorliegenden Arbeit.

¹⁶⁶ Vgl. Cooney 1976, S. 7; DeGrazia 1986, S. 102; Cheng 2012, S. 199.

¹⁶⁷ Vgl. Cheng 2008, S. 43.

2.2. Einführung in das karikaturistische Œuvre

Wie bereits im ersten Kapitel erwähnt wurde, gilt die Porträtkarikatur bislang überwiegend als Erfindung der Carracci-Brüder.¹⁶⁸ Die Quellen schreiben Annibale und Agostino eine große Rolle bei der Entwicklung der Gattung Karikatur zu. Ich habe oben dargelegt, dass allerdings bereits Leonardo und norditalienische Künstler des 16. Jahrhunderts vereinzelt Porträtkarikaturen gezeichnet haben. Es lässt sich also keineswegs von einer Erfindung, eher von einer Verdichtung des Phänomens Karikatur sprechen, welche im Kontext der Carracci-Akademie populär wurde.¹⁶⁹ DeGrazia hat die These aufgestellt, dass tatsächlich vielmehr Agostino und nicht Annibale als Karikaturist tätig war.¹⁷⁰ Demgegenüber stehen die Aussagen der meisten frühen Biografen, die primär Annibale als Karikaturisten beschrieben haben.¹⁷¹ Die Frage lässt sich bis heute nicht lösen, da sich auch in den erhaltenen karikaturistischen Zeichnungen die Hände nur schwer oder gar nicht trennen lassen. Es sind nur wenige Karikaturen von den Carracci erhalten, die Mehrheit davon wird Agostino zugeschrieben.¹⁷²

Die Carracci haben sich dem Anschein nach unabhängig von jeglichem sozial- oder gesellschaftskritischem Bezug über Personen amüsiert, insofern es sich um Freunde oder Bekanntschaften handelte. Wahrscheinlich waren ihre Karikaturen keine autonomen Kunstwerke.¹⁷³ Erhalten sind diverse Studienblätter mit aufgereihten Profilköpfen.¹⁷⁴ Allgemeine Charakteristika der Karikaturen aus dem Umfeld der Carracci sind meist ihr Ausdruck als spontan erscheinende Skizze, mit einem eher simplen beziehungsweise derben Humor.¹⁷⁵ Malvasia zufolge machte

¹⁶⁸ Vgl. Juynboll, Willem Rudolf: *Het komische Genre in de italiaansche Schilderkunst gedurende de zeventiende en de achttiende Eeuw, Bijdrage tot de Geschiedenis van de Caricatuur* (Diss. Leiden, Rijksuniversität, 1934), Leiden 1934, S. 116; Posner 1971, S. 67; Ausst.-Kat. Cambridge 1991, S. 19; Hemphill 1996, S. 279.

¹⁶⁹ Schon Posner und Unverfehrt räumten die Möglichkeit ein, dass Annibale nicht der erste Karikaturist war. Vgl. Posner 1971, S. 67; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 19.

¹⁷⁰ Vgl. DeGrazia 1986, S. 106–109. Siehe auch: *Prints and Related Drawings by the Carracci Family, A Catalogue Raisonné*, (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art), hrsg. v. Diane DeGrazia Bohlin, Washington 1979, S. 48.

¹⁷¹ Vgl. Ausst.-Kat. Washington 1979, S. 48.

¹⁷² Vgl. Berra 2009, S. 88ff.; McPhee, Constance C.; Orenstein, Nadine M.: "Shoot Folly as It Flies": Humor on Paper, in: *Infinite Jest, Caricature and Satire from Leonardo to Levine* (Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art), hrsg. v. Margaret Donovan, New York 2011, S. 3–17, S. 4f.

¹⁷³ Vgl. Lavin, Irving: *High and Low before their Time: Bernini and the Art of Social Satire*, in: *Modern Art and Popular Culture, Readings in High & Low*, hrsg. v. Kirk Varnedoe und Adam Gopnik, New York 1990, S. 18–50, S. 22.

¹⁷⁴ Das Schema von aufgereihten Profilköpfen mit einem unüberschaubaren Spektrum komischer Gesichtszüge blieb bis weit in das 18. Jahrhundert und über die Grenzen Italiens hinaus eine beliebte Tätigkeit (Siehe Kap. 7 der vorliegenden Arbeit zu Giandomenico Tiepolo). Vgl. McPhee/Orenstein 2011, S. 4f.; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157.

¹⁷⁵ Vgl. Cooney 1976, S. 7; Döring 1984, S. 95; Kahn-Rossi 1989/1990, S. 121, Anm. 4; Thurmann-Jajes 1998, S. 233f.; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157; D'Amelio 2015, S. 16.

Annibale auch Karikaturen von Menschen, in denen er formale Bezüge zu Gegenständen herstellte, etwa zu einem Fass oder einer Laterne.¹⁷⁶ Wenn Malvasia sagt, dass in der von den Carracci angefertigten Zeichnung eines Fasses (*botte*) leicht Albani (Francesco Albani) erkannt werden konnte oder dass in der Zeichnung einer Laterne (*lanterna*) ein Mann namens Garbieri identifiziert wurde, lässt sich annehmen, dass der erstere (vielleicht als junger Mann) eine bestimmte Körperform hatte oder besonders gern Wein trank, während der letztere ein Element in seinem Körperbau oder seiner Körperhaltung hatte, das ihn der Form einer Laterne näher bringen konnte.¹⁷⁷

2.3. Bildanalysen

2.3.1. Agostino Carracci: Studienblatt mit Profilköpfen

Als berühmte Inkunabel der frühneuzeitlichen Karikaturengeschichte gilt ein Studienblatt mit karikierten Köpfen, signiert von Agostino Carracci und mit der Datumsangabe „26 8bre 1594“ versehen (Abb. 13).¹⁷⁸ Agostino zeichnete dicht gedrängt fast 60 männliche Köpfe auf das Blatt, die meisten davon im Profil. Mit präzisen Federstrichen erfasste er vor allem die Umrisse und die markanten Gesichtszüge der Dargestellten und ergänzte zur feineren Ausgestaltung einige locker schraffierte Flächen. Während sich manche der Köpfe im Bereich des naturalistisch-reellen Ausdrucks befinden, sind andere durch die vorgenommenen Verzerrungen stark verunstaltet. Oben links lässt sich eine Gruppe von vier nach rechts gewandten Profilen ausmachen, die neben- und untereinander gestaffelt sind. Das Augenmerk des Künstlers lag sichtlich auf der Variation von Nasen- und Mundpartie, da diese von Kopf zu Kopf leicht verändert erscheinen. Am oberen Bildrand befindet sich eine waagerechte Aufreihung weiterer Profilköpfe. Diese sind nach links gewandt und so dicht nebeneinandergesetzt, dass sie sich teilweise überlagern. Die abgebildeten Männer unterscheiden sich vor allem durch die Nasenformen und den Frisuren voneinander. Am rechten Rand der Gruppe befindet sich ein auffallend realistischer Kopf eines Mannes mit Spitzbart, womöglich ein Porträt. Neben ihm fällt der nächste Kopf

¹⁷⁶ „[...] applicando i loro lineamenti, e le fisionomie, non solo a quegli animali a' quali s'assomigliavano [...] ma a cose ancora inanimate, ad uno sgabello, per esempio, ad un'orcio, a una gramola da pane, e simili. Disegnarono un vuouo, e si riconosceva per Culepiedi; un cuscino sdruscito, dalla cui rottura usciva lana, ed era tutto desso Lodovico; una botte, ed era l'Albani; una lanterna, ed era il Garbieri; una lume da olio, ed era il Massari; un leuto colla tratta, ed era il Calice.“ Malvasia 1678, S. 469.

¹⁷⁷ Vgl. Posner 1971, S. 67; Berra 2009, S. 93.

¹⁷⁸ Agostino Carracci: *Studienblatt mit karikierten Köpfen*, 1594, Feder in Braun, 20,2 x 28 cm, Inschrift: „Agostino Car fecit“ und „20 8bre 1594“, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, Inv. Nr. 2016.10. Das Blatt befand sich lange in der Sammlung Oppé und ist seit 2016 im Besitz des Barber Institute of Fine Arts in Birmingham. Vgl. Wittkower 1952, S. 17f.; Posner 1971, Abb. 56; Unverfehrt 1982, S. 144, Abb. 8; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 19, Abb. 1; Thurmann-Jajes 1998, S. 235, Abb. 109; Hofmann 2007, S. 108f.; Cheng 2008, Abb. 2.29, 2.30; Berra 2009, S. 88ff.

durch den größeren Maßstab und die schräge Neigung aus der bisherigen Reihe heraus. Oben rechts ist eine Vierergruppe aus männlichen Köpfen, bei denen neben den Nasen der Fokus auf der Variation verschiedener Kinnformen liegt. Im Zentrum setzen sich die Reihen fort. Bemerkenswert unter ihnen ist ein klassisch-antiker, dem jungen Apollo ähnlicher Kopf. Um ihn herum sind zahlreiche Köpfe angeordnet, die sich auf unterschiedliche Weise deutlich von ihm abgrenzen.¹⁷⁹ Rechts ist ein Profilkopf, dessen gestauchten Gesichtszüge und kantiges Kinn an die oben analysierte Karikatur Leonardos mit der Darstellung Dantes erinnert (Abb. 2).¹⁸⁰ Bei den links gruppierten Köpfen fallen Altersspuren in Form von Tränensäcken oder Falten auf. Agostino verstärkte die Wirkung der individuellen Züge durch die Nebeneinanderstellung von möglichst unterschiedlichen Formen und Ausdrücken. Es könnte sich zwar bei einigen der Köpfe um Karikaturen von Zeitgenossen handeln, aber es gibt keine Inschriften, die auf deren Identität verweisen würden.

Lediglich unten links befindet sich eine nachweisbare Porträtkarikatur, da diese Person verschiedentlich, manchmal naturalistisch und teils karikiert, von Annibale und Agostino gezeichnet wurde (Abb. 14).¹⁸¹ In einer anderen Karikatur von diesem Mann, die Annibale Carracci zugeschrieben ist, hat er seine Hand winkend zum Gruß erhoben (Abb. 15).¹⁸² Hand und Finger sind im Verhältnis zum Kopf des Dargestellten übertrieben groß. Auf demselben Blatt ist außerdem die Skizze eines Puttos dargestellt, der auf einen Altar schießt, außerdem ein bärtiger Faunskopf. Unverfehrt, Wittkower, Döring und Thurmann-Jajes halten es für plausibel, dass es sich um die Karikatur eines bestimmten Zeitgenossen handelt.¹⁸³ Der Mann war sicherlich ein Modell, Schüler oder häufiger Besucher der Akademie. Cheng schlägt die Identifikation mit dem aus Bologna stammenden Maler Rinaldo Corradini vor.¹⁸⁴ Auch auf einem weiteren Studienblatt Agostinos mit karikierten Profilköpfen, sehr ähnlich dem bereits beschriebenen und daher vermutlich aus demselben Zeitraum stammend, könnte es sich um das Profil des

¹⁷⁹ Vgl. Cheng 2008, S. 77.

¹⁸⁰ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 234–238.

¹⁸¹ Agostino Carracci: *Studie von Köpfen und einer Figur*, Feder in Braun, 17,1 x 11,7 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 901928. Vgl. Cheng 2008, Abb. 1.1. Siehe außerdem: Unverfehrt 1982, S. 144f.; Lange-meyer/Unverfehrt 1984, S. 19.

¹⁸² Annibale Carracci (?): *Ein Putto der auf einen Altar kackt und Karikatur eines Mannes im Profil*, 1575–1609, Feder in Braun, 17,6 x 16,5 cm, London, British Museum, Inv. Nr. Pp.3.12. Vgl. *Drawings by the Carracci from British Collections*, (Ausst.-Kat. Oxford, The Ashmolean Museum), hrsg. v. Clare Robertson und Catherine Whistler, Oxford 1996, Kat. Nr. 38.

¹⁸³ Vgl. Wittkower 1952, S. 18; Posner 1971, S. 66; Döring 1984, S. 95; Jöhnk 1998, S. 66; Thurmann-Jajes 1998, S. 234–238.

¹⁸⁴ Vgl. Cheng 2008, S. 45. Corradini war der Bruder des etwas bekannteren Malers Annibale Corradini, der 1595 Rektor der Kongregation der „Virtuosi“ war und zwischen 1609 und 1610 die Gemächer des päpstlichen Datars Tonti im Vatikan ausmalte. Vgl. Sickel, Lothar: *Künstlerrivalität im Schatten der Peterskuppel*. Giuseppe Cesari d'Arpino und das Attentat auf Cristoforo Roncalli, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 28, 2001, S. 159–189, Anm. 63.

Mannes – vielleicht Corradini – in einer Gruppe unten rechts handeln.¹⁸⁵ Auf dem Blatt befinden sich mehrere Gesichter im Profil, deren physiognomische Merkmale stark übertrieben wurden, außerdem Detailzeichnungen von Efeublättern, Weinranken und dem Kopf einer Katze.¹⁸⁶ Berra verwies auf die klare Abstammung von Leonardo oder Dürer bei einigen der grotesk verzerrten Köpfe, vermischt hier außerdem mit einigen Karikaturen von Geistlichen.¹⁸⁷ DeGrazia spricht sich gegen die Einordnung als Karikatur aus. Hier sehe man lediglich Agostinos Interesse an diesem speziellen Profil mit seinen natürlichen Makeln, woraus sich erst später Karikaturen abgeleitet haben.¹⁸⁸ Agostinos Studienblatt von 1594 enthält mehrere Porträtkarikaturen und wird durch einen spielerisch-experimentellen Ausdruck charakterisiert. Er hat durch die gezielte Veränderung einzelner Merkmale, wie Nase, Kinn oder Auge, unterschiedliche Gesichtsformen und Ausdrücke kreiert.¹⁸⁹ Dabei bediente er sich unterschiedlichster Quellen, griff auf klassisch-antike Formen zurück, auf bekannte Motive der *grotesken Köpfe* Leonardos oder Passarottis und auf eigene Seherfahrungen. Auf dieser Grundlage aufbauend entwickelte er markante und höchst individuelle Physiognomien. Das freie Formenspiel war für den Künstler vermutlich auch ein amüsanter Zeitvertreib.¹⁹⁰

2.3.2. Annibale Carracci: Blatt mit karikierten Köpfen

Ein ähnliches Blatt mit 21 spielerisch verzerrten Physiognomien, die in einigen raschen Zügen mit der Zeichenfeder erfasst wurden, ist von Annibale Carracci erhalten (Abb. 16).¹⁹¹ Oben links ist ein bäuerlicher Typus (*villano*) mit Knollennase abgebildet. Er hat einen Vollbart und trägt einen breitkrepfigen Hut. Rechts von ihm befindet sich eine naturalistisch wirkende Kopfstudie in einem größeren Maßstab. Es folgen in der oberen rechten Ecke drei einander teilweise überlappende Physiognomien von zwei Männern und einer alten zahnlosen Frau mit weit vorspringendem Kinn. Im Zentrum des Blattes befindet sich die Profildarstellung einer jüngeren Frau mit hochfrisierten Haaren und einer weit ausladenden Halskrause. Ihr Blick wirkt selbstgefällig, der Mund ist zu einem leichten Grinsen verzogen. Über das Blatt verteilt befinden

¹⁸⁵ Agostino Carracci: *Karikierte Profilköpfe*, um 1594, Feder in Braun, 21,2 x 21,3 cm, Inschrift unten links: „AC“, Turin, Biblioteca Reale, Inv. Nr. 16066. Online abrufbar unter: https://www.museireali.beniculturali.it/catalogo-on-line/#/dettaglio/475813_Testi%20caricaturali%20di%20profilo, 28.9.20. Vgl. Ausst.-Kat. Lugano 1998, Kat. Nr. 54; Berra 2009, Abb. 14.

¹⁸⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Lugano 1998, S. 220.

¹⁸⁷ Vgl. Berra 2009, S. 88ff.

¹⁸⁸ Vgl. DeGrazia 1986, S. 102ff.

¹⁸⁹ Vgl. Cheng 2008, S. 77f.

¹⁹⁰ Vgl. DeGrazia 1986, S. 104ff.

¹⁹¹ Annibale Carracci: *Karikierte Profilköpfe*, vor 1609, Feder in Braun, 19,4 x 13,5 cm, Inschrift von Richardson (?) auf der Montierung: „Annibale“, London, British Museum, Inv. Nr. Pp.3.17. Vgl. Ausst.-Kat. Oxford 1996, Kat. Nr. 71; Berra 2009, Abb. 15.

den sich Skizzen weiterer Köpfe, deren Nasen- und Kinnformen betont unterschiedlich ausgestaltet wurden. Unter ihnen besonders interessant sind drei Figuren unten rechts, bei denen es sich um echte Porträtkarikaturen handeln könnte. Am rechten Bildrand befindet sich ein Mann mit einer kleinen Knollennase und Unterbiss. Das ohnehin vorstehende Kinn wird durch einen Spitzbart forciert. Die Kleidung wurde knapp angedeutet, außerdem hält er einen mehrseitigen Brief oder ein Buch in den Händen. Unten ist frontal ein Adliger abgebildet, der einen Orden vom Goldenen Vlies trägt.¹⁹² Außerdem ist die Karikatur eines Klerikers abgebildet, erkennbar an seiner Kopfbedeckung und dem angedeuteten Gewand. Bei ihm könnte es sich um eine Porträtkarikatur von Giovanni Battista Agucchi handeln, mit dem Annibale befreundet war.¹⁹³

2.3.3. Annibale Carracci: Due Filosofi

Eine Annibale Carracci zugeschriebene Federzeichnung wird bislang in der Forschung als Karikatur zweier Philosophen betitelt (Abb. 17).¹⁹⁴ Abgebildet sind zwei sich einander zugewandte Männer. Der linke sitzt auf einer Art Block oder einem Hocker. Er trägt Brillengläser mit dickem Rand, hat eine große Nase und wulstige Lippen. Seine rechte Hand hat er angehoben, vielleicht um seinen Gesprächspartner zu unterbrechen. Das kurze Gewand lässt die Knie und Unterschenkel frei, er ist barfuß. Seine Gesichtszüge sind zwar in relativ wenigen Strichen im Profil karikierend wiedergegeben, den Körper hat der Künstler hingegen mittels Parallel- und Kreuzschraffur differenziert wiedergegeben und plastisch ausgestaltet. Der zweite Mann steht mit vor der Brust gefalteten Händen und weit aufgerissenem Mund dem ersteren gegenüber. Er hat einen buschigen Vollbart, trägt einen einfachen Hut und ein weites Hemd mit einem ärmellosen Mantel darüber. Seine bloßen Füße befinden sich in Schlappen. Es ist zweifelhaft, ob die Darstellung der beiden krakeelenden Straßenphilosophen tatsächlich eine Porträtkarikatur ist. Vermutlich handelt es sich eher um eine allgemeine Satire oder Parodie eines pseudo-intellektuellen Dialogs zweier Männer, die sich selbst für schlau halten, aber nach außen hin lächerlich wirken.¹⁹⁵ Über 100 Jahre nach der vermutlichen Entstehung dieser Zeichnung wurde das Motiv von Arthur Pond radiert und (seitenverkehrt) mit dem Titel *Due Filosofi* sowie dem Vermerk „*An. Carracci del.*“ in seine Sammlung italienischer Karikaturen aufgenommen.¹⁹⁶

¹⁹² Vgl. Ausst.-Kat. Oxford 1996, S. 119.

¹⁹³ Vgl. Berra 2009, S. 90f.

¹⁹⁴ Annibale Carracci (*verso*): *Karikaturen eines sitzenden und eines stehenden Philosophen*, um 1600, Feder in Braun, 28,1 x 20,2 cm, London, British Museum, Inv. Nr. Ff,2.119. Auf der Vorderseite befindet sich eine religiöse Darstellung eines Engels, der Girlanden an zwei Heilige überreicht. Vgl. Ausst.-Kat. Oxford 1996, Kat. Nr. 70; Hofmann 2011, Abb. 46, S. 44.

¹⁹⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Oxford 1996, S. 118.

¹⁹⁶ Arthur Pond nach Annibale Carracci: „*Due Filosofi*“, Radierung, um 1736–1747, 24,7 x 20,5 cm, London, British Museum, Inv. Nr. 1873,0712.409. Online abrufbar unter: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-0712-409, 27.9.20. Inschrift: „*An. Carracci del.*“ und „*AP.* [Monogramm]“. Siehe zur

Eine leicht abgewandelte Kopie des Blattes befindet sich interessanterweise in einem Karikaturenalbum Pier Leone Ghezzi.¹⁹⁷ Auch wenn Pond und Ghezzi sich persönlich in Rom begegneten, orientierte sich Pond deutlich an dem Original oder an einer exakten Kopie, nicht aber an der Nachahmung Ghezzi.

2.3.4. Blätter mit unklarer Zuschreibung (Graphische Sammlung, München)

In der Graphischen Sammlung in München befindet sich ein Klebeband mit vielen bislang nicht publizierten Karikaturen, von denen einige in der Carracci-Akademie gezeichnet worden sein könnten.¹⁹⁸ Bei einer von mir im Original studierten Zeichnung aus diesem Album ist eine Akademie-Szene dargestellt (Abb. 18).¹⁹⁹ Acht Männer wurden in groben Zügen mit Feder und schwarzer Tinte skizziert. Die Figuren sind überwiegend im Profil abgebildet, über ihren Köpfen befindet sich eine gezeichnete Banderole mit den Worten „Ma[e]stro“ und „di sc[u]ola“. Mehrere Anwesende halten Zeichenmappen, Bücher oder Papierbögen in den Händen, ein Hintergrund ist nicht angedeutet. Links befindet sich eine Dreiergruppe aus Männern von sehr unterschiedlicher Statur: Vorne links steht ein kleiner Mann mit kreisrundem kahlem Kopf. Auge, Nase, Mund und Ohr wurden jeweils mit einem Punkt oder Strich knapp angedeutet. Sein kleiner Körperbau und der runde Glatzkopf verleihen ihm ein infantiles Aussehen, das nicht zu seiner eleganten Garderobe passt. Auch hält er unter dem rechten Arm ein Buch oder einen Stapel Papierbögen geklemmt. Die Beine bilden sich aus sichelförmigen Strichen und wirken im Verhältnis zum kompakten Oberkörper zu fragil. Hinter ihm steht ein großer und hagerer Mann in einfacher Arbeitskleidung. Dazu gesellt sich ein kräftiger Mann von mittlerer Statur und einer großen Nase. Er grinst fröhlich, wobei der Federstrich als kreisrunde Fortführung der Profillinie funktioniert. Am oberen Punkt dieses gedachten Kreises befindet sich das Auge, durch einen kräftigen Punkt markiert. Auch er hält große Papierbögen oder eine Mappe unter seinem Arm, vielleicht sollen die weiteren lockeren Pinselstriche Pinsel andeuten. Alle sind in Richtung Bildmitte gewandt, wo ein Mann steht, dessen Kopf sich auf dem ersten Blick verkehrt herum auf dem Torso befindet. Tatsächlich handelt es sich um einen großen Buckel, sein Gewand wird durch eine Knopfreihe am Rücken geschlossen. Die Arme hält er waagrecht vor sich ausgestreckt, in seinen Händen ist ein großer Papierbogen. Hinten rechts stehen zwei frontal skizzierte Männer in einer innigen Umarmung und mit einander zugewandten Köpfen. Sie

Geschichte der Sammlungen Ponds https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1936-1116-2126-1, 27.9.20.

¹⁹⁷ Siehe BAV, Ott. Lat. 3113, Fol. 121r.

¹⁹⁸ München, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 36924-37043.

¹⁹⁹ Anonym (Carracci-Schule?): *Karikatur einer Akademie-Szene*, München, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 37003.

tragen Arbeitskleidung. Dagegen setzt sich ein wohlhabend gekleideter Herr rechts von ihnen ab, mit federbesetztem Hut, Wams und hohem Rüschenkragen. Im Kontrast zu dem edlen Auftreten steht sein unförmiger Körper: Während die Nase übertrieben groß und lang ist, ähnelt sein Oberkörper der Form einer Wurst, die Beine erscheinen dagegen grazil. Hinter ihm steht ein weiterer Mann mit einer großen Zeichenmappe unter dem Arm. Bei den beschriebenen Personen handelte es sich vermutlich entweder um Maler oder um Gäste einer Akademie. Letztere kamen offenbar hierher, um Zeichenunterricht zu erhalten und zu diskutieren. Der kleine bucklige Mann in der Bildmitte dürfte der oben in der Inschrift erwähnte *maestro* sein, womöglich sogar Agostino oder Annibale Carracci.

Keines der über 120 Blätter im Münchner Klebeband kann mit Bestimmtheit einem Künstler zugeordnet werden. Das Album wurde wahrscheinlich erst im späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert zusammengestellt. Das Konvolut ist eine Mischung aus humoristischen Zeichnungen unterschiedlichster Art. Auf dem Titelblatt wird Annibale Carracci als Urheber der Zeichnungen angegeben: „*Scherzi baffi Satire et Caricature di mano d’hannibale Carracci*“. Die teils sehr unterschiedliche Gestaltungsweise lässt allerdings auf die Beteiligung mehrerer Künstler schließen. Bereits Juynboll beobachtete, dass die Zeichnungen sich so sehr in Stil und Qualität unterscheiden, dass sie nicht von einer Hand stammen können.²⁰⁰ Boeck geht lediglich bei sechs der Blätter von der Urheberschaft Annibale Carraccis aus und auch bei diesen nur unter Vorbehalt.²⁰¹ Wittkower erkennt bei keiner Darstellung die Hand Annibales und nimmt an, dass die Werke erst nach 1650 von einem späteren Bologneser Künstler aus der Carracci-Nachfolge gezeichnet wurden.²⁰² Dieser Auffassung Wittkowers folgte Kris.²⁰³ Hemphill schrieb auf stilistischer Basis den Großteil der Zeichnungen Pietro de’ Rossi zu.²⁰⁴

Ein weiteres Blatt aus diesem Band, das häufig Annibale Carracci zugeschrieben wurde, zeigt Karikaturen Geistlicher und männliche Köpfe mit animalischen Zügen (Abb. 19).²⁰⁵ Die Zeichnung könnte von Annibale oder Agostino Carracci stammen, Belege für eine sichere Zuschreibung gibt es bislang allerdings nicht. Juynboll und schreiben das Blatt Pier Francesco

²⁰⁰ Vgl. Juynboll 1934, S. 108.

²⁰¹ Vgl. Boeck 1954, S. 154f.

²⁰² Vgl. Wittkower 1952, S. 18.

²⁰³ Vgl. Kris 1967, S. 186.

²⁰⁴ Vgl. Hemphill 1996, S. 291, Anm. 4. Der in der Anmerkung angekündigte Artikel über den Klebeband ist bislang nicht erschienen.

²⁰⁵ Annibale Carracci(?): *Karikaturen von Klerikern und Profilköpfe mit animalischen Zügen*, Feder in Braun, 13,3 x 20 cm, München, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 36997.

Mola zu, Hofmann schlägt einen Künstler aus der Carracci-Nachfolge vor und datiert die Zeichnung auf die Mitte des 17. Jahrhunderts.²⁰⁶ Links sind drei Kleriker in langen Gewändern dargestellt, zwei der Männer tragen ein Birett (*berretta*) auf dem Kopf. Die vorderste Gestalt, mit leichten Federstrichen ganzfigurig im Profil skizziert, hat die linke Hand auf einen Stock gestützt und den rechten Arm vor sich ausgestreckt. Von der hinten stehenden Figur ist nur ihr Kopf und das Birett sichtbar, der dritte Kleriker steht mit vor dem Bauch gefalteten Händen und hat den Blick gesenkt. Karikiert wurde vor allem das Gesicht des vordersten Mannes. Er hat eine große bogenförmige Nase, kantige Gesichtszüge und einen leichten Buckel. Dieselbe Physiognomie wird rechts als Kopfstudie wiederholt. Bei den Dargestellten könnte es sich um Kardinal Camillo Borghese (1552–1621) handeln, was der Vergleich mit einem Skizzenblatt von Annibale Carracci nahelegt (Abb. 20).²⁰⁷ Äußerst auffällig ist die spezielle Nasenform, die dem Schnabel eines Raben oder einer Krähe ähnelt. In der Tat erscheint eine frappierend gleichartig dargestellte Nase in einer Illustration des physiognomischen Traktats *De humana physiognomia Libri IV* von Giambattista Della Porta aus dem Jahr 1586. Della Porta schreibt Menschen mit einer solchen Nasenform die vermeintlich räuberische Natur der Raben zu (Abb. 21).²⁰⁸

Rechts auf dem Blatt sind fünf männliche Profilköpfe mit tierischen Gesichtszügen. Am oberen Bildrand erinnert die Nase eines weiteren Klerikers mit einem hohen Mantelkragen und Birett an den flachen und breiten Schnabel eines Wasservogels. Bei der Physiognomie des Mannes in der oberen rechten Ecke überwiegen die tierischen über die menschlichen Züge, die sich augenblicklich mit einer Ziege oder einem Schaf assoziieren lassen. Darunter schluckt ein Mann gierig die aus einem Füllhorn von oben herabfallenden Trauben (manchmal als Geldstücke interpretiert). Auch seine Nase findet eine Entsprechung in dem Werk Della Portas, nämlich in der Gegenüberstellung mit dem Hahnenschnabel (Abb. 22).²⁰⁹ Der Autor bediente sich an gängigen Vorstellungen über die Charaktereigenschaften von Hähnen wie Kampflust, Eitelkeit, männliches Dominanzverhalten oder permanente sexuelle Begierde.²¹⁰ Die hier behandelte Karikatur ähnelt der Illustration aus dem Traktat so sehr, dass es sich wahrscheinlich um eine

²⁰⁶ Vgl. Juynboll 1934, S. 115f.; Boeck, Wilhelm: Inkunabeln der Bildniskarikatur, bei Bologneser Zeichnern des 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1968, Abb. 11; Baur 1973, S. 109f.; Jöhnc 1998, S. 69f.; Hofmann 2007, Abb. 4, S. 36.

²⁰⁷ Annibale Carracci (?): *Vier Porträts von Kardinal Camillo sowie eine stehende Figur* (verso), 1597–1605, Feder in Braun, 14,2 x 15,1 cm, Inschrift „*Camillus/Borghesius/Card.lis/qui fuit/papa*“, London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.693.

²⁰⁸ Detail, Illustration Vergleich Mensch-Rabe. Della Porta, Giambattista: *De humana physiognomia*, Neapel 1586, S. 73.

²⁰⁹ Detail, Illustration Vergleich Mensch-Hahn. Della Porta 1586, S. 75. Vgl. Juynboll 1934, S. 115f.; Baur 1973, S. 109f.

²¹⁰ Vgl. Della Porta 1586, S. 75f.

direkte Motivübernahme handelt. Lediglich die Haare sind in der Zeichnung länger und der Dargestellte ist beliebter. Sein Doppelkinn schwillt über den engen Hemdkragen und die durch Punkte angedeuteten Bartstoppel oder Pickel lassen ihn ungepflegt wirken. Die dem Hahn zugeordnete unbändige sexuelle Lust wurde hier offenbar dem Verhalten der maßlosen Völlerei gleichgesetzt.²¹¹

Auch wenn die Zeichnung nicht mit Sicherheit Annibale zugeschrieben werden kann, bestätigen Schriftquellen, dass die Carracci ähnliche Darstellungen angefertigt haben. So schreibt Massani über Annibale: „*Und vor allem jene [wurden geschätzt], die von ihm im Hinblick auf das, was die Physiognomiker behaupten, gemacht wurden, von den Sitten jener Menschen, die in manchen Teilen einige Ähnlichkeit mit irrationalen Tieren haben: Er hat nämlich nur einen Hund, einen Ochsen oder ein anderes Tier gezeichnet; und trotzdem begriff man sehr gut, dass es ein Porträt von demjenigen war, von seinen Gewohnheiten und sein Abbild war, was der Schöpfer hatte darstellen wollen.*“²¹² Annibale zeichnete also Tierköpfe, die er wahrscheinlich an das Äußere bestimmter Personen anglich, um eine rasche Identifizierung zu gewährleisten. Die Rezeption von Della Portas Werk und seine Nutzbarmachung als Motivquelle für Karikaturen im Umkreis der Carracci ist offensichtlich.²¹³ Von der Beliebtheit solcher tierähnlichen Karikaturen zeugt auch ein Kommentar des englischen Universalgelehrten Thomas Browne (1605–1682). Er definierte in *A Letter to a Friend* alle Bilder als Karikaturen, bei denen die Gesichtszüge der Abgebildeten einem Tier ähneln („*When Mens Faces are drawn with resemblance to some other Animal, the Italians call it, to be drawn in Caricatura*“).²¹⁴

²¹¹ Vgl. Jöhnk 1998, S. 70.

²¹² „*E massimamente di quelli, che furon da lui fatti in riguardo di quel che dicono i Fisionomisti, de' costumi di quelle persone, che alcuna somiglianza hanno in alcuna parte co' gli animali irragionevoli: poiche egli disegnò solamente ò un Cane, ò un Bue, ò altro animale; e nondimeno benissimo si comprendeva essere il ritratto di colui, i cui costumi, e l'effigie haveva voluto l'artefice rappresentare.*“ Massani, Vorwort zu „*Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di recreatione da Annibale Carracci [...]*“, Rom 1646, in: Mahon 1947, S. 264f., Anm. 49. Vgl. Unverfehrt 1984, S. 348; DeGrazia 1986, S. 104; Jöhnk 1998, S. 71; Brassat/Knieper 2017, S. 776. Auch Giovanni Pietro Bellori verwies auf Karikaturen Annibales, in denen er auf die Tierphysiognomie zurückgriff: „*Usava Annibale un altro modo di fisionomia, trasportando à gli animali la rassomiglianza humana.*“ Zit. n. Berra 2009, S. 91ff.

²¹³ Vgl. Posner 1971, S. 68; Unverfehrt 1982, S. 144; Jöhnk 1998, S. 69f.; Cheng 2012, S. 207f.; Brassat/Knieper 2017, S. 776.

²¹⁴ Browne, unter anderem praktizierender Arzt, zeigte scheinbar parallele Verhaltensweisen von Menschen und Tieren auf, vor allem im Verhalten angesichts von Krankheiten und Todesfällen. Vgl. Berra 2009, S. 85; Barbour, Reid: Thomas Browne's "A Letter to a Friend" and the semiotics of disease, in: *Renaissance Studies*, Bd. 24, Nr. 3, 2010, S. 407–419, S. 411.

2.4. Auslegung der Zeichnungen im 17. Jahrhundert

Das Annibale noch heute als Erfinder der Karikatur gilt, verdankt sich den Texten von Agucchi (1607–1615), Mancini (1617–1621), Massani (1646), Bellori (1672) und Malvasia (1678). Da der Text von Agucchi zwar der früheste ist, aber erst durch die Aufnahme in Massanis Publikation im Jahr 1646 bekannt gemacht wurde, komme ich zunächst auf die Ausführungen Mancinis zu sprechen. Der Mediziner Giulio Mancini (1559–1630) zog nach Studien an den Universitäten von Padua, Bologna und Siena in den frühen 1590er Jahren nach Rom. Er durchlief zu einem späteren Zeitpunkt eine erfolgreiche Karriere am päpstlichen Hof, war seit 1623 als Leibarzt von Papst Urban VIII. tätig und wurde 1628 zum Apostolischen Protonotar ernannt. Spätestens 1606 war Mancini außerdem als Kunstsammler und -händler aktiv. Dabei überwogen zunächst wirtschaftliche Interessen: Die von ihm in Rom erworbenen Kunstwerke ließ er seinem Bruder nach Siena schicken, der sie dort lukrativ weiterverkaufen sollte. Darunter waren Bilder von Annibale Carracci sowie seinen Schülern Domenichino und Guido Reni. Sowohl in seiner Funktion als Arzt sowie als Kunsthändler kannte Mancini viele Künstler persönlich, darunter Caravaggio, die Carracci, Reni oder Lanfranco.²¹⁵ Seine kunsttheoretischen Schriften (*Alcune considerazioni attorno alla pittura come di diletto di un gentilhuomo nobile e come introduzione a quello si deve dire*), die zwar nie veröffentlicht wurden, unter Gelehrten jedoch bekannt waren, verfasste er in den Jahren 1617 bis 1621. In verschiedenen Fassungen beschäftigte sich Mancini sowohl mit den üblichen kunsthistorischen und -theoretischen Fragestellungen als auch mit alltagspraktischen Aspekten der Bildkritik, Wertermittlung sowie Konservierung und Restaurierung. In einem zweiten Teil folgen Künstlerbiografien.²¹⁶

In der Biografie Annibale Carraccis lobt der Autor dessen herausragenden Fähigkeiten in der Porträtkunst. Annibale habe nach einem Marktbesuch manchmal aus Spaß Händler porträtiert, von denen er etwas kaufen wollte. Statt die Ware direkt zu erwerben, zeichnete er zuhause in zwei Strichen ein Porträt von dem entsprechenden Verkäufer („*lo faceva con due linee*“). Das gab er einem seiner jungen Mitarbeiter und befahl ihm, den gewünschten Einkauf von der abgebildeten Person zu erstehen. Solche lächerlichen Porträts mit übermäßig betonten Makeln

²¹⁵ Giovanni Lanfranco (1582–1647) hat ebenfalls gelegentlich Karikaturen gezeichnet. Vgl. Berra 2009, Abb. 19, S. 95.

²¹⁶ Vgl. DeRenzi, Silvia; Sparti, Donatella L.: Mancini, Giulio, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 68, 2007. Online abrufbar unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-mancini_%28Dizionario-Biografico%29/, 25.1.21.

(„*ritratti ridicoli d'augumento di difetto naturale*“) seien typisch für diese Schule, so Mancini.²¹⁷ Er verweist explizit auf die zeichnerische Verknappung, durch die das Wesentliche oder Typische des Porträtierten akzentuiert wird. Die visuelle Verkürzung entspricht im übertragenen Sinne der zupackenden Pointierung eines gesprochenen Witzes.²¹⁸ Der Künstler fordert sich durch den Versuch, trotz der Verknappung eine schnelle Identifikation zu ermöglichen, selbst heraus. Die Qualität der Karikatur zeigte sich in dem Moment, in welchem der Schüler mit dem richtigen Einkauf zurückkehrte. Über das Bild hinaus war die Karikatur also auch in eine Form des künstlerischen Spiels oder in einen inszenierten performativen Akt eingebunden. Mancini schreibt auch über *pitture ridicole* von Agostino Carracci, zu denen er Gedichte erfunden habe. Einige der von Terzetten und Madrigalen begleiteten lächerlichen Bilder hat Mancini offenbar bei mehreren Gelegenheiten zu Gesicht bekommen, da ein Bekannter von ihnen ein kleines Buch besessen habe.²¹⁹

Das von Giovanni Antonio Massani 1646 unter dem Pseudonym Giovanni Atanasio Mosini erschienene Vorwort zu einer Serie von *Diverse figure* Annibale Carraccis ist der erste publizierte Text zur frühneuzeitlichen Porträtkarikatur. Hier fällt erstmals der Begriff *caricatura* und es wird der Versuch einer eingehenden kunsttheoretischen Verortung unternommen.

²¹⁷ „*Per esprimere la similitudine col disegno fu singolare Annibale Carracci, perché alle volte, per scherzo, haverebbe visto quelcheduno in luogo contrassegnato che haveva qualche cosa da vendere di suo gusto; tornato a casa, lo faceva con due linee, lo dava a qualcheduno dei suoi giovani, ordinandoli che andasse a comprar quella tal cosa di quel tal ritratto. Per tralasciar quei ritratti ridicoli d'augumento di difetto naturale, scherzi proprij di questa schuola [...].*“ Mancini, Giulio: *Considerazioni sulla Pittura*, Bd. 1, hrsg. v. Adriana Marucchi, Rom 1956, S. 136. Vgl. Mahon 1947, S. 259; Unverfehrt 1984, S. 347; DeGrazia 1986, S. 98f.; Berra 2009, S. 80; Ebert-Schifferer 2011, S. 119f.

²¹⁸ Vgl. Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 63. Zur Technik der Verkürzung im Witz siehe auch Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, der Humor, eingel. v. Peter Gay, Frankfurt a.M. 2009, S. 34–45. Die Aussage Mancinis wird unter anderem von Bellori aufgegriffen, demzufolge es Annibale gelungen war, in wenigen Strichen den Charakter einer Person zu offenbaren: „*Con quel dono lodato poi sempre in lui di esprimere sin con poche linee, lo spirito, e la mente nelle figure.*“ Bellori zit. nach Boschloo, A.W.A.: *Annibale Carracci in Bologna, visible Reality in Art after the Council of Trent* (2 Bde.), Den Haag 1974, S. 42. In der angeführten Anekdote geht es um einige Räuber, die dank Annibales rasch gezeichnete Skizzen erkannt und gefangen genommen werden konnten. Die zeichnerische Ökonomie von Karikaturen wurde auch von Félibien und Lichtenberg betont. Vgl. Brassat/Knieper 2017, S. 776.

²¹⁹ „*...et in questi nostri secoli di Agostin Caracci in quelle sue composition facete, accompagnate con terzetti e madrigali, che si son viste in più occasioni di sue pitture ridicole che un gentilhuomo di studio ne ha un libretto.*“ Mancini 1956, S. 155. Vgl. Mahon 1947, S. 259; DeGrazia 1986, S. 99; Cheng 2008, S. 48. Bei dem genannten *gentilhuomo* mit dem Karikaturenbuch könnte es sich um Lelio Orsini, Fürst von Nerola handeln, erwähnt bei Bellori und Malvasia (allerdings bei Bellori mit einer Zuschreibung an Annibale und bei Malvasia an Agostino). Vgl. DeGrazia 1986, S. 101f. Die Karikaturen aus der Sammlung Orsinis gingen später vermutlich in den Besitz von Padre Sebastiano Resta über. Vgl. Wood, Jeremy: *Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings*, in: *Master Drawings* (Bd. 34, Nr. 1), 1996, S. 3–71, S. 13. Bellori beschrieb dieses Vorgehen der Nebeneinanderstellung von witziger Darstellung und Versen auch für Annibale und zitiert diesbezüglich sogar ein Beispiel: „*Et accioche sia noto l'ingegno di Annibale in accommodare versi burleschi à suoi disegni, sotto il ritratto di un brutto, e nasuto cortigiano, che faceva il bello, scrisse questi versi. Temea Natura di non farlo à caso, / Slargò la bocca, & allungò gli orecchi, / Ma si scordò di rassettargli il naso.*“ Bellori 1672, S. 75.

Massani schreibt dabei die Erfindung der Karikatur Annibale Carracci zu.²²⁰ Der Autor war ein eher unbekannter Prälat, Arzt, und *maestro di casa* (Haushofmeister) von Papst Urban VIII. Er ließ 75 Zeichnungen Annibales, seit Beginn der 1640er Jahre in seinem Besitz, zusammen mit fünf nicht-autographischen Genreszenen für die Veröffentlichung radieren. Der beauftragte Stecher war der französische Druckgraphiker Simon Guillain. Die auf Annibale zurückgehenden Darstellungen bilden Einzelpersonen bestimmter Gewerke ab. Heute gibt es nur noch eine bekannte Originalzeichnung, die einen Schornsteinfeger zeigt, entstanden um 1590.²²¹ Auch die übrigen von Guillain radierten Darstellungen von umherziehenden Händlern, Arbeitern und Handwerkern hat Annibale vermutlich in den späten 1580er und frühen 1590er Jahren gezeichnet.²²²

Die Sammlung wurde von zwei Verlegern 1646 in Rom publiziert. Eine Ausgabe erschien bei Lodovico Grigniani mit dem Titel „*Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di recreatione da Annibale Carracci, intagliate in rame, e cavate dagli originali da Simone Guilino parigino. Dedicate a tutti i virtuosi, et intendenti della professione della pittura, e del disegno*“ und dem von Massani verfassten Vorwort. Die gleiche von Simon Guillain gestaltete Druckserie wurde in einer weniger aufwändigen Ausgabe von Carl Antonio Fosarelli, einem ansonsten unbekanntem Verleger, unter dem Titel „*Le Arti di Bologna*“ und ohne Vorwort veröffentlicht. Die Platten scheinen Raubkopien von Grigniani gewesen zu sein.²²³ Der vollständige Titel der luxuriösen Ausgabe gibt an, dass die Zeichnungen während der Mußestunden von Annibale entstanden seien („*nell'hore di recreatione*“) und „*für die Verwendung durch alle Virtuosen und diejenigen, die den Beruf des Malers und des Grafikers anstreben*“. Wie der Titel bereits andeutet, waren die potenziellen Käufer des Bandes vor allem römische virtuosi aus der gehobenen Mittelschicht oder dem Adel. Für diese Zielgruppe war die im zeitgenössischen Diskurs vorherrschende idealistische Kunsttheorie von besonderem Interesse. Diesem Bedürfnis kam der Autor durch sein ausführliches Vorwort nach. Doch sah er sich angesichts des Konvoluts aus Darstellungen von Menschen aus der niedrigsten urbanen Gesellschaftsschicht mit dem Problem konfrontiert, diese Bilder mit der Theorie idealer Schönheit zu verknüpfen. Dementsprechend unterließ er in dieser Ausgabe den Hinweis auf die arti-Tradition. Statt „*Gewerke von Bologna*“ wird in dem Titel der Massani-Ausgabe ausdrücklich darauf

²²⁰ Vgl. Fagiolo dell'Arco 1967, S. 199; McTighe 1993, S. 77; Cheng 2008, S. 11; Berra 2009, S. 80; Fasshauer 2016, S. 11f.; Prospero Valenti Rodinò 2016a, S. 10; Brassat/Knieper 2017, S. 775f.

²²¹ Annibale Carracci: Spazzacamino (Schornsteinfeger), Feder in Braun, laviert, Weißhöhungen, um 1590, 27,6 x 16,7 cm, Edinburgh, National Galleries Scotland, Inv. Nr. D 4984. Online abrufbar unter: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/14561/spazzacamino-chimney-sweep?artists%5B15083%5D=15083&search_set_offset=9, 23.12.20. Vgl. Robertson 1997, Abb. 1, S. 5f. Der dazugehörige Stich ist Nr. 50 der Serie.

²²² Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 121, Anm. 4; McTighe 1993, S. 75; Cheng 2008, S. 57.

²²³ Vgl. Unverfehrt 1984, S. 345f.; McTighe 1993, S. 77; Cheng 2008, S. 57f.

hingewiesen, dass die Bilder in den Stunden der Erholung gezeichnet worden seien. Es entsteht ein Kontrast zwischen den Bildern der Arbeit auf der einen Seite und der Erholungszeit, in der der Künstler sie schuf, auf der anderen Seite. Diese Gegenüberstellung der Pole Arbeit und Freizeit zieht sich auch durch Massanis Vorwort. Der seit seiner Zeit in Rom als Exponent des Klassizismus gefeierte Annibale erscheint für seine Anhänger damit in einem günstigeren Licht.²²⁴

Massani zufolge vertrat Annibale die Ansicht, dass die Natur gelegentlich „*per sua ricreazione*“ und als „*scherzo*“ die Entstellung eines Gesichts genieße.²²⁵ Annibale sagte, dass er sich als Künstler ebenfalls daran erfreue. Er ahmt die Entstellungen der Natur deshalb nach, was anschließend dem Betrachter ein doppeltes Vergnügen bereite: Die Freude an der Sache selbst und an dem Bild („*[...] poiche le cose in tale maniera dalla natura prodotte, havendo per se stesse del ridicolo, riescono poi, quando sono ben’ imitate, doppiamente dilettevoli: perche il riguardante gran piacere si pre[n]de dalla qualità, che muove à riso; e gode dell’ imitazione, che per se stessa è cosa dilettevolissima*“).²²⁶ Wenn der Künstler die natürlichen Deformationen in der Darstellung nicht bloß abbildet, sondern verstärkt, spreche man in der Schule der Carracci von *ritrattini carichi*, überladenen Bildchen. Durch die *caricatura* steige das Vergnügen ein weiteres Mal und wenn sie gut gemacht ist, rege sie am stärksten zum Lachen an, mehr als die Natur oder eine reine Naturnachahmung es könnte.²²⁷ Massani verknüpft in der Folge die Karikatur mit dem künstlerischen Vorgehen der selektiven Naturnachahmung. Annibale habe darüber gesagt „*che quando il valente Pittore fa bene un ritrattino carico, imita Raffaello, e gli altri buoni autori, che non contenti della bellezza del naturale, la vanno raccogliendo da più oggetti, ò dalle Statue più perfette, per fare un’ opera in ogni parte perfettissima: percioche il fare un ritrattino carico, non era altro, che essere ottimo conoscitore dell’ intentione della natura nel fare quel grosso naso, ò larga bocca, à fine di far una bella deformità in quell’ oggetto, ma non essendo ella arrivata ad alterare quel naso, e quella bocca, ò altra parte,*

²²⁴ Vgl. McTighe 1993, S. 76f.; Cheng 2008, S. 57f.

²²⁵ „*La Natura nell’alterare alcun’ oggetto, facendo un grosso naso, una gran bocca, ò la gobba, ò in altra maniera alcuna parte deformando, ella n’ accenna un modo di lei di prendersi piacere, e scherzo intorno à quell’ oggetto, e di sì fatta deformità, ò sproportione, ridersi ancor’ essa per sua ricreazione.*“ Massani, Vorwort zu „*Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell’ hore di ricreazione da Annibale Carracci [...]*“, Rom 1646, in: Mahon 1947, S. 259. Vgl. Berra 2009, S. 80f.

²²⁶ Massani, Vorwort zu „*Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell’ hore di ricreazione da Annibale Carracci [...]*“, Rom 1646, in: Mahon 1947, S. 259f.

²²⁷ „*Ma quando l’ artefice imita questa sorte d’ oggetti, non solo come sono, ma senza levare alla similitudine, li rappresenta maggiorme[n]te alterati, e difettosi: e nella Scuola de’ Carracci hebbber nome di Ritrattini carichi; s’ aggiugneva (diceva Annibale) la terza cagione del diletto, cioè la caricatura; la quale quando era fatta bene, eccitava maggiormente il riguardante al ridere.*“ Massani, Vorwort zu „*Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell’ hore di ricreazione da Annibale Carracci [...]*“, Rom 1646, in: Mahon 1947, S. 260f. Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 23; Unverfehrt 1982, S. 143f.; Unverfehrt 1984, S. 345f.; DeGrazia 1986, S. 100; Jöhnk 1998, S. 65; Berra 2009, S. 80f.; Brassat/Knieper 2017, S. 776.

*al segno che richiederebbe la bellezza della deformità; il valoroso artefice, che sa alla natura porgere aiuto, rappresenta quell'alteratione assai più espressamente, e pone avanti à gli occhi de' riguardanti il ritrattino carico alla misura, che alla perfetta deformità più si conviene.*²²⁸

Demnach verhalte sich ein guter Karikaturist ähnlich wie Raffael. Beide kombinieren besonders schöne oder besonders hässliche Motive aus der Realität miteinander, um auf diesem Weg ein vollendetes Kunstwerk zu erschaffen. So wie Raffael auf der Suche nach vollendeter Schönheit war, so strebe gleichsam der Karikaturist nach der perfekten Missgestalt (*perfetta deformità*). In beiden Fällen ist es Aufgabe der Kunst, die unvollkommenen Ansätze der Natur mit künstlerischen Mitteln zu vollenden.

Die Verbindung der Kunst Annibales und Raffaels war nicht neu, sondern basierte auf dem unveröffentlichten *Trattato della pittura* Giovanni Battista Agucchis (1570–1632), verfasst zwischen 1607–1615. Agucchi pflegte seinerzeit enge Beziehungen zum bolognesischen Künstlerkreis der Carracci und war insbesondere mit Annibale gut befreundet. Womöglich schrieb sich Annibale während seiner letzten Lebensjahre in Rom die Erfindung der Karikatur selbst zu. Das erscheint zumindest angesichts der erhaltenen Anekdoten von Malvasia und anderen über Streitigkeiten mit Agostino plausibel.²²⁹ In den erhaltenen Manuskripten Agucchis, von denen Massani einige besaß, hat jener Annibale als eine Art neuer Raffael dargestellt, der die Malerei von den gekünstelten Erfindungen der *maniera* befreit habe. Carracci sei, Agucchi zufolge, die richtige Ausgewogenheit von Naturalismus, Antikenstudium und Kenntnis der Werke Raffaels gelungen.²³⁰ Der Autor positionierte Annibale als Gegengewicht zu Caravaggio und stellte dem idealisierenden Klassizismus des einen dem rohen Naturalismus des anderen gegenüber. Annibales Kunst diene Agucchi so als Ausgangspunkt für die *idea della bellezza*, die er der aus seiner Sicht niveaulosen Darstellung derber und ordinärer Szenen von Caravaggio entgegensetzte. In seiner Argumentation folgt Agucchi früheren Ausführungen zur Idealisierung, etwa von Giovanni Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte della Pittura*, 1584; *Idea del tempio della pittura*, 1590) oder Federico Zuccari (*L'Idée de' scultori, pittori e architetti*, 1607). Eine zentrale Rolle spielt die berühmte Äußerung Raffaels gegenüber Castiglione, dass er *una certa idea* verfolge, wenn er verschiedene Schönheiten in einem Werk vereine (in Anspielung auf die Anekdote von Zeuxis und Apelles bei Plinius).²³¹ Es lässt sich deutlich erkennen, dass Agucchi

²²⁸ Massani zit. nach Mahon 1947, S. 261f. Vgl. Mahon 1947, Anm. 47; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 19; Unverfehrt 1984, S. 346f.; Cheng 2008, S. 11, 79f.; Berra 2009, S. 80f.; Brassat/Knieper 2017, S. 775f.

²²⁹ Vgl. DeGrazia 1986, S. 100f.; Robertson 1996, S. 33.

²³⁰ Massani bezieht sich auf Agucchi in seinem Vorwort teilweise unter dessen Pseudonym Gratiado Machati. Vgl. Toesca, Ilaria; Zapperi, Roberto: Agucchi, Giovanni Battista, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 1, 1960. Online abrufbar unter: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-agucchi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-agucchi_(Dizionario-Biografico)/), 1.12.20; McTighe 1993, S. 77; Cheng 2008, S. 11f.

²³¹ Vgl. McTighe 1993, S. 77f.; Cheng 2012, S. 212.

lediglich den klassizistischen römischen Stil Annibales bewarb und eine Auseinandersetzung mit seinen früheren Genrewerken vermied. Er distanzierte sich sogar bewusst von einer Rezeption derselben, weil er die Genrekunst als unangemessen für ein vornehmes Publikum empfand, das sich stattdessen mit idealschönen Darstellungen beschäftigen sollte. Für Massani stellte die von Agucchi formulierte Position angesichts der seinem Vorwort folgenden Darstellungen einfacher Arbeiter ein Problem dar. Wenn niedrige Sujets mit einem gehobenen Publikum unvereinbar waren, was sollte die hier angesprochene Zielgruppe römischer *virtuosi* mit diesen Drucken tun?²³² Massani suchte daher nach einer Möglichkeit, Agucchis Theorie mit dem hier publizierten Konvolut zu vereinen. Dazu behauptete er, dass Annibale eine Form der Selektion verfolge, allerdings nicht um eine perfekte Schönheit, sondern eine perfekte Hässlichkeit zu erzeugen. Damit trieb Massani einen Keil zwischen die miteinander verbundenen Konzepte des Naturalismus und der niederen Kunst. Dementsprechend sei auch die von den Carracci erfundene Karikatur dem Konzept der Idealisierung entsprungen. Massani löste das Paradoxon also, indem er Agucchis Parallele zwischen gewöhnlichen Sujets und einem vulgären Publikum ignorierte und stattdessen die Bilder einfacher Arbeiter in ein Musterbeispiel der Idealisierung verwandelte, die eines klassizistischen Künstlers würdig waren.²³³

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde die Karikatur in der klassischen Theorie als autonome Gattung akzeptiert und ihre künstlerische Bedeutung anerkannt, das von Massani formulierte Konzept der *bellezza della deformità* wurde weitertradiert.²³⁴ Giovanni Pietro Bellori (1613–1696) schrieb 1672 über die Karikaturen Annibale Carraccis: „*Ma fra gli studij delle arti più gravi, mischiava le burle, e le piacevolezze, alle quali sentivasi inclinato; né solo egli era destro nello spiegare argutie, e motti con parole, ma ancora con le facie de' disegni, formandone molti con la penna. Quindi ebbero origine li dilettevoli ritratti burleschi, ovvero caricati; così chiamavano alcuni volti, e figure alterate in disegno, secondo li naturali difetti di ciascuno, con ridicolosa rassomiglianza, tantoche muovono à riso.*“²³⁵ Es handele sich also um scharfsinnige Scherze und Vergnügungen, von denen er viele mit der Feder schuf. Die entstandenen Zeichnungen seien vergnügliche, beziehungsweise karikierte, burleske Porträts („*li dilettevoli ritratti burleschi, ovvero caricati*“). Unter karikiert verstehe man Gesichter und Figuren, deren *disegno* verändert wurde, so Bellori weiter. Die Veränderung richte sich dabei nach den natürlichen Makeln des Dargestellten und erzeuge so eine zum Lachen anregende lächerliche Ähnlichkeit („*ridicolosa rassomiglianza*“). Insbesondere der Kunstkenner und -sammler

²³² Vgl. McTighe 1993, S. 77f.

²³³ Ebd., S. 78.

²³⁴ Vgl. Prospero Valenti Rodinò 2015, S. 31f.

²³⁵ Bellori 1672, S. 75. Vgl. DeGrazia 1986, S. 101; Berra 2009, S. 82.

Carlo Cesare Malvasia (1616–1693) bezog sich in seinen *Felsina pittrice* von 1678 nochmals ausführlich auf Massani.²³⁶ Er stellte seinen Ausführungen voran, dass die Karikaturen für die Carracci ein schöpferischer und besonders kurzweiliger Zeitvertreib gewesen seien („*le caricature erano il fruttuoso, e più dilettevole passatempo*“).²³⁷ Annibale habe seit frühester Jugend Geschick im Zeichnen von Karikaturen gezeigt („*di satirizzare in tal guisa caricando*“) und skizzierte seine engsten Verwandte und Freunde auf diese Weise, nicht ohne diese gelegentlich im jugendlichen Überschwang zu verärgern. Dabei soll der Künstler eine enorme Lust und Freude empfunden haben („*un troppo esorbitante gusto e diletto*“).²³⁸

2.5. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen in der Akademie

Das Zeichnen von Karikaturen als unterhaltsamer Zeitvertreib war offenbar eine Modeerscheinung, die sich in der Akademie der Carracci großer Beliebtheit erfreute. Die Karikatur war Quelle von Spaß und Spott.²³⁹ Sie wurde daher in der Forschung als *Atelierscherz* und *Entlastungstätigkeit* titulierte, bei der die Gebote der Idealisierung missachtet werden durften.²⁴⁰ Die Zeichenpraxis ist, den obigen Werk- und Quellenanalysen folgend, am ehesten als eine Form von geselligem Spiel zu begreifen.²⁴¹ Der Rezipient war in der Rolle eines aktiven Mitspielers, wenn er den Dargestellten identifizierte und zum Lachen gereizt wurde. Geling beides, konnte die Karikatur als gelungen betrachtet werden. Diese Freude am Spiel mit der Zeichnung war für den Künstler durch die formale Konzentration auf Wesentliches auch mit einem lehrhaften Nutzen verbunden.²⁴² Die Karikatur bedarf eines hohen handwerklichen Geschicks im zeichnerisch pointierten Ausdruck. Der experimentelle Umgang mit dem Medium half sowohl bei der Optimierung zeichnerischer Fertigkeiten als auch bei der Erweiterung des Ausdrucksrepertoires. Auf ähnliche Weise trugen Bilderrätsel und Drudeln dazu bei, die Geschicklichkeit zu

²³⁶ Vgl. Bohn 1992, S. 407.

²³⁷ Malvasia 1678, S. 379.

²³⁸ „*Fu sempre questo sin da' primi anni innato motivo, e particolare genio di Annibale, di satirizzare in tal guisa caricando, e così disegnando, tacitamente mordere anche i più cari, non la perdonando un giorno sino allo stesso Maestro Lodovico, che tanto poi se n'offese; e se non era che la sua bontà scusò l'azione per una inconsiderata più tosto scempiaggine giovanile, che per una maliziosa insolenza, non terminava il castigo in una semplice correzione, allor via più che risebbe, ripresone dal Padre aver egli risposto, non esser ciò tanto fallo, ed aver veduto più volte allo stesso Lodovico caricare suoi propri amici, parenti, e lui stesso. Non potè egli mai astenersene, provandone un troppo esorbitante gusto e diletto, e pretendendo ch'anche in simile giocoso trattenimento, & esercizio, nel disegnatore spiccasse un gran segno di buon giudizio, e valore; [...]*“.

Daraufhin zitiert Malvasia frei nach Massani. Malvasia 1678, S. 379f. Vgl. Berra 2009, S. 82.

²³⁹ Vgl. Boeck 1954, S. 156; Boeck 1968, S. 15; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157.

²⁴⁰ Vgl. Piltz 1976, S. 37f.; Unverfehrt 1982, S. 145.

²⁴¹ Vgl. Boeck 1968, S. 15.

²⁴² Vgl. Malaguzzi Valeri, F.: Arte Gaia, Bologna 1926, S. 7; Posner 1971, S. 65; Cheng 2008, S. 64.

üben und den Erfindungsreichtum zu steigern.²⁴³ Die Karikatur diente so als Mittel zur Ausschöpfung des kreativen Potenzials. Die oben analysierten Studienblätter mit der großen Dichte an deformierten Köpfen scheinen systematisch möglichst viele unterschiedliche Formen zu erkunden.²⁴⁴ Diverse Körpermerkmale wurden gezielt verzerrt und auf verschiedene Weise miteinander kombiniert. Immer wieder tauchen auch Idealköpfe oder naturalistische Physiognomien auf, die als Kontrastfolie wirken.²⁴⁵ Busch hebt die Funktion der Karikatur bei den Carracci als theoretisches und zugleich praktisches künstlerisches Instrument hervor.²⁴⁶ Die Akademie, das Versuchslabor für diese Experimente, war dabei alles andere als verschlossen oder gar geheim, wie in der Forschung bisweilen vermutet wurde.²⁴⁷

Für die Neuausrichtung der Malerei als gesellschaftliche Instanz war die Künstlergeneration, der Agostino und Annibale Carracci angehörten, zweifellos von entscheidender Bedeutung. In ihrer Akademie kamen Künstler und Intellektuelle zusammen. Die Lebensläufe der Brüder waren gekennzeichnet von einer Loslösung aus ihrem familiär handwerklich geprägten Umfeld in Richtung höfischer und intellektueller Kreise. Sie bewegten sich dabei auch aus einer überwiegend analphabetischen Arbeitsumgebung hin zu einer Kultur der Alphabetisierung. So gehörten sie zu den ersten, die nach den Konzilen von Trient von einer Reform des Grundschulwesens profitierten. Dieser Wechsel verlief allerdings nicht ohne Konflikte innerhalb der Familie. Die überlieferten Anekdoten verraten etwas über ihre seltsame Zwischenstellung in einer Zeit des sozialen Wandels und einem neuen Künstlerselbstbildnis.²⁴⁸ Ihr karikaturistisches Schaffen muss daher auch vor dem Hintergrund der intellektuellen zeitgenössischen Diskurse der städtischen Elite gesehen werden, zu denen die Künstler Anbindung suchten. Zu den Bekanntschaften der Carracci zählte Gabriele Paleotti (1522–1597), späterer Erzbischof von Bologna. Er publizierte 1582, dem Gründungsjahr der Carracci-Akademie, sein Traktat *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* in Bologna.²⁴⁹ In einem Kapitel schreibt er über *pitture ridicole*.²⁵⁰ Dabei lasse er, so Paleotti einleitend, die schlecht gemachten Bilder außen vor, die lediglich aufgrund der Unfähigkeit des Malers amüsant sind: „*Non parliamo hora di quelle, che per rozezza del disegno, o lineamenti storti, o altra inettia del pittore eccitano il riso a chi*

²⁴³ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1991, S. 194; Cheng 2008, S. 280; Cheng 2012, S. 199; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157.

²⁴⁴ Vgl. Cheng 2008, S. 39f.

²⁴⁵ Ebd., S. 23f.

²⁴⁶ Vgl. Busch 1987c, S. 248.

²⁴⁷ Vgl. Rose 2016, S. 95.

²⁴⁸ Vgl. Busch 1987c, S. 249f.; McTighe 1993, S. 88.

²⁴⁹ Zunächst erschienen in italienischer Sprache. Auf Latein erschien das Buch im Jahr 1594 in Ingolstadt.

²⁵⁰ Vgl. McTighe 2004, S. 303.

hà qualche giudizio: imperoche questo non è veramente riso ma deriso [...].²⁵¹ Paleotti nennt als Eigenart solcher Werke ihre „*rozezza del disegno*“ und die „*lineamenti storti*“. Damit verbindet er eine (hier unfreiwillige) komische Wirkung unmittelbar mit einer verzerrenden Darstellungsweise. Diese Werke können auf Betrachter mit Urteilsvermögen (*giudizio*) nur lächerlich wirken. Die Maler haben sicherlich das komische Potenzial der Vortäuschung handwerklichen Unvermögens erkannt und die Unbeholfenheiten von Laiendarstellungen spielerisch eingeübt.²⁵² Der Karikaturist antizipierte damit nicht nur die Reaktion des Rezipienten auf sein Werk, sondern er stellte auch dessen *giudizio* auf die Probe. Der gebildete Betrachter sollte nämlich seinerseits dazu in der Lage sein, die grob verzernte Karikatur nicht als Unfähigkeit des Malers, sondern als geistreichen Witz zu begreifen.²⁵³ Die demonstrative Kunstlosigkeit der Karikaturen aus dem Umkreis der Carracci-Akademie belegt dadurch implizit den gepflegten Diskurs zwischen Künstlern und Gelehrten sowie das Studium zeitgenössischer Traktate.²⁵⁴ Dass die Karikatur im Rahmen dieses Austausches entstand, gibt ihr zwar unbestreitbar einen kognitiven und kunsttheoretischen Impetus.²⁵⁵ Inwiefern dieser allerdings mit den späteren kunsttheoretischen Ansichten von Mancini, Agucchi, Massani und anderen gleichzusetzen ist, lässt sich aus heutiger Sicht nur mit Mühe auseinanderhalten.²⁵⁶ Durch die obigen Ausführungen ist deutlich geworden, dass die posthume kunsttheoretische Aufladung der Karikaturen in jedem Fall ungleich größer war als zu ihrer Entstehungszeit. In der Forschung wurden Massanis Ausführungen bislang weitestgehend kritiklos übernommen.²⁵⁷ Ebenso weitertradiert wurde bis in die jüngste Forschung die Aussage Massanis, dass diese Karikaturen abseits ernsthafter

²⁵¹ Paleotti, Gabriele: *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologna 1582, S. 196. Vgl. Paleotti, Gabriele: *Discourse on sacred and profane images*, übers. v. William McCuaig, hrsg. v. J. Paul Getty Trust, Los Angeles 2012, S. 239.

²⁵² Vgl. Brassat, Wolfgang: *Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2021, S. 218-222.

²⁵³ Vgl. Sherry, James: *Four Modes of Caricature: Reflections upon a Genre*, in: *Bulletin of Research in the Humanities* 87/1, 1986/1987, S. 29–62, S. 36f.

²⁵⁴ Paleotti nahm rege an dem reichen kulturellen Leben in Bologna teil. Er war nicht nur mit den Carracci befreundet, sondern generell gut in den intellektuellen Kreisen Bolognas vernetzt, wie mit dem Historiker Carlo Sigonio oder dem Naturwissenschaftler Ulisse Aldrovandi. Er nahm eine einzigartige Stellung ein, weil er selbst Bischof war, als Mäzen Kunstaufträge vergab, gleichzeitig Kunsttheoretiker und Austauschpartner von Wissenschaftlern und Malern. Vgl. Farago, Claire: Rezension von „*Discourse on Sacred and Profane Images by Paleotti*“, [hrsg. v. Paolo Prodi, ins Engl. übers. v. William McCuaig, Los Angeles 2012], in: *Renaissance Quarterly*, Bd. 67, Nr. 2, 2014, S. 558ff., S. 558; Prodi, Paolo: Paleotti, Gabriele, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 80, 2014. Online abrufbar unter: [https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-paleotti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-paleotti_(Dizionario-Biografico)), 23.9.20. Agostino war auch mit dem Naturforscher Ulisse Aldrovandi gut befreundet. Er schuf ein Porträtblatt für die *Opera Omnia*, eine dreizehnbändige Ausgabe von Aldrovandis Werken. Aldrovandi setzte sich von der medizinischen Perspektive aus mit körperlichen Fehlentwicklungen auseinander. Die Text beinhalteten ausführliche Beschreibungen und Illustrationen. Vgl. DeGrazia 1986, S. 102; Kanz, Roland: *Die Kunst des Capriccio, kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München 2002, S. 225; Cheng 2012, S. 200, 215.

²⁵⁵ Vgl. Busch 1987c, S. 248f.

²⁵⁶ Vgl. Unverfehrt 1982, S. 144f.

²⁵⁷ Vgl. Boeck 1954, S. 156; Unverfehrt 1982, S. 144f.; Prosperi Valenti Rodinò 2016a, S. 10.

künstlerischer Arbeit entstanden seien.²⁵⁸ Die aufgezeigte alltagspraktische Einbindung der Karikatur im akademischen Betrieb zeichnet allerdings ein anderes Bild, nämlich von ihrer Funktion als einer innovativen Zeichenübung, um neue kreative Energien freizusetzen. Auch unter den Schülern und Nachfolgern der Carracci widmeten sich mehrere dem Zeichnen von Karikaturen. Exemplarisch wird es im folgenden Kapitel um das karikaturistische Schaffen Domenichinos und Guercinos gehen.²⁵⁹

3. Domenichino und Guercino

Abgesehen von kurzen Hinweisen in Biografien ist über Domenico Zampieri (1581–1641), der wegen seiner kleinen Statur Domenichino genannt wurde, wenig bekannt. Er studierte in der Akademie der Carracci in Bologna gemeinsam mit Guido Reni und Francesco Albani. Durch die gründliche und vielseitige Ausbildung waren die Absolventen auf die höfischen Gepflogenheiten und Anforderungen vorbereitet.²⁶⁰ Domenichino ging 1602 nach Rom, um an der Ausgestaltung des Palazzo Farnese mitzuarbeiten. Er orientierte sich in seiner Malerei an dem klassizistischen Stil Annibale Carraccis.²⁶¹ Dieser half Domenichino auch, in Rom an diverse Aufträge für einflussreiche Familien wie den Farnese oder Agucchi zu gelangen, für die er Fresken ausführte.²⁶² Außerdem war er für Papst Gregor XV. als Architekt und Porträtmaler tätig.²⁶³ 1628 wurde er zum Präsidenten der Accademia di San Luca ernannt. Als er 1630 mit der Ausmalung der Cappella del Tesoro, der Kapelle des Doms von Neapel (*San Gennaro*), beauftragt wurde, siedelte er im Folgejahr mit Frau und Tochter dorthin über.²⁶⁴ Um diesen bedeutenden Auftrag wurde Domenichino von konkurrierenden neapolitanischen und spanischen Malern beneidet. Guido Reni, dem der Auftrag vorher gegeben worden war, hatte 1621 Neapel nach nur

²⁵⁸ Vgl. Janke 2012, S. 15f.; D’Amelio 2015, S. 15.

²⁵⁹ Vgl. Unverfehrt 1982, S. 145; Döring 1984, S. 92f.

²⁶⁰ Seit dem 16. Jahrhundert zogen es Adlige und andere Gelehrte vor, sich in formellen Gesprächskreisen zu treffen, die „Akademien“ genannt wurden, und Künstler begannen, sie nachzuahmen. Mit der Zeit entwickelten sie ein immer umfassenderes Lehrprogramm, in Florenz hat man zum Beispiel in der 1561 von Cosimo de’ Medici gegründeten *Accademia del Disegno* auch Unterricht in Geometrie und Anatomie gegeben. In Rom ermöglichte die *Accademia di San Luca* (gegründet 1593) dem jungen Künstler, Vorträge über Kunsttheorie zu hören und Gipsabgüsse klassischer Statuen zu zeichnen. Vgl. Burke 1979, S. 97f. Näheres zur Thematik des Hofkünstlers siehe Kap. 4 der vorliegenden Arbeit.

²⁶¹ Vgl. Robertson 1996, S. 29; Cheng 2008, S. 154.

²⁶² So freskierte er für die Farnese zwischen 1603 und 1604 Szenen in deren Gartenloggia und war 1604–05 mit Annibale und seiner Werkstatt an der Vervollständigung der Galleria di Bacco beteiligt. Für die Agucchi malte Domenichino *Die Befreiung des hl. Petrus aus dem Kerker* (1945 in Potsdam, Schloss Sanssouci zerstört).

²⁶³ Vgl. Thurmman-Jajes 1998, S. 244.

²⁶⁴ Für ausführliche Informationen über Domenichinos Auftrag der malerischen Ausstattung der Cappella del Tesoro siehe Bernstorff, Marieke von: „...die Hölle, das sind die anderen.“ Domenichinos Aufenthalt in Neapel und die Ausstattung der Cappella del Tesoro, in: Caravaggios Erben, Barock in Neapel (Ausst.-Kat. Wiesbaden, Museum Wiesbaden), hrsg. v. Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra und Heiko Damm, Wiesbaden 2016, S. 89–110.

vier Monaten Arbeit fluchtartig verlassen, nachdem er Morddrohungen erhalten hatte und sein Mitarbeiter lebensgefährlich verletzt worden war.²⁶⁵ Auch weil Domenichinos Fresken ältere vorhandene Motive eines lokalen Malers überdeckten, wurden seine Tätigkeiten von Polemiken, Briefen und Verleumdungen begleitet. Angesichts der starken Anfeindungen zog sich Domenichino im Sommer 1634 in die Villa seines Mäzens Kardinal Ippolito Aldobrandini bei Frascati zurück. Dort begann er mit der Arbeit an einer, allerdings unvollendet gebliebenen, Porträtgruppe von Aldobrandini und seiner Familie. Er beaufsichtigte außerdem die Restaurierung der Fresken von Passignano in der Kapelle der Villa. Zu diesem Zweck ließ er einen ehemaligen Schüler, Giovanni Angelo Canini, aus Rom kommen. Canini brachte aus Rom „*suo più intrinseco amico*“, den vierundzwanzigjährigen Giovanni Battista Passeri als Assistenten mit. Viele Jahre später schrieb Passeri über seine Erinnerungen an diesen Besuch in Frascati, um sie in seine Vita über Domenichino einzugliedern. Erst ein knappes Jahr später ließ er sich dazu bewegen, seine Arbeit in Neapel fortzusetzen. Domenichinos plötzlicher Tod, der seiner Witwe zufolge auf eine Vergiftung zurückzuführen war, geschah vor Vollendung des Auftrags. 1641 verstarb er dort mit 60 Jahren.²⁶⁶

Malvasia schreibt darüber, dass sich Domenichinos Talent für das Zeichnen schon in jungen Jahren daran gezeigt habe, dass er Wände bekritzelt (*„formare tutto di fantocci sul muro“*).²⁶⁷ Malvasia erwähnt an Mauern geschmierte Figuren, *fantocci*, was wörtlich Puppen oder Marionetten bedeutet. Der Begriff taucht des Öfteren in Kindheitsberichten der frühneuzeitlichen Künstlerbiografien auf. Sehr ähnlich ist etwa Malvasias Bericht über Agostino und Annibale Carracci, deren frühes Talent sich durch die Kritzeleien in ihren Schulbüchern und an den Mauern bemerkbar gemacht habe.²⁶⁸ Vasari schreibt über Filippo Lippi, dass er als Kind nichts anderes getan habe, als Buchseiten und Wände mit zu *fantocci* beschmieren (*„imbrattare con fantocci“*).²⁶⁹ An anderer Stelle berichtet Vasari über den jungen Michelangelo, dass er als Sieger aus einem Spiel hervorging, weil er eine Figur ohne jegliches *disegno* zeichnete. Sie sei so ungeschickt wie jene *fantocci* gewesen, die Laien an die Mauern schmiereten. Michelangelo

²⁶⁵ Vgl. Bernstorff 2016, S. 95.

²⁶⁶ Vgl. Pope-Hennessy, John: A Caricature by Domenichino, in: The Burlington Magazine, Bd. 94/591, 1952, S. 167–169, S. 167; Cheng 2008, S. 154; Bernstorff 2016, S. 90ff., 104.

²⁶⁷ Malvasia: Felsina Pittrice, Lives of the Bolognese Painters (Bd. 13, Lives of Domenichino and Francesco Gessi), hrsg. v. Lorenzo Pericolo, Washington 2013, S. 40.

²⁶⁸ Vgl. Summerscale, Anne: Malvasia's Life of the Carracci, Commentary and Translation, Pennsylvania 2000, S. 86; Malvasia 2013, S. 41.

²⁶⁹ Vgl. Summerscale 2000, S. 86f., Anm. 16; Kris, Ernst; Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler, ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt 2014, S. 54.

simulierte die dilettantische Hand so gut, dass sie augenfällig den Kontrast zu seinem künstlerischen Talent demonstrierte.²⁷⁰ Von den *fantocci* war es nur noch ein kleiner Schritt zur Porträtkarikatur. Die Relation zeigt sich besonders augenfällig in einigen venezianischen Karikaturen des 18. Jahrhunderts (siehe Kap. 7).

Über den Umfang des karikaturistischen Schaffens von Domenichino ist wenig bekannt. Der erste Kontakt mit Karikaturen erfolgte vermutlich in seiner Ausbildungszeit in der Carracci-Akademie.²⁷¹ Später war er selbst Besitzer eines großen Konvoluts an Zeichnungen der Carracci, allerdings ließ sich bisher nicht ermitteln, ob sich auch Karikaturendarstellungen darunter befunden haben.²⁷² Mancini schreibt 1621, dass sich Domenichino durch das Zeichnen von *ritratti ridicoli* besonders hervorgetan habe.²⁷³ Passeri erinnert sich in seiner Biografie Domenichinos daran, dass der Künstler während seines Aufenthalts in der Villa Aldobrandini 1634 Porträtkarikaturen von sich selbst und anderen Gästen angerfertigt hatte: *„Finito il lavoro, si ritiravamo, et in quelle prime hore della notte, che era doppo cena, ciascheduno si ritirava nelle sue Camere, e Domenico se la faceva sempre da se solo ritirato a disegnare, e non voleva essere veduto; e qualche volta, per rallegrarsi, faceva de' Ritratti caricati di tutti noi altri, e di quelli, che all'hora si trovavano nella Villa; e, quando gli haveva fatti, prorompeva in risate altissime, et io, e il Canini, che gli stavamo vicini di Stanza, correavamo a lui, per la curiosità di sapere perche rideva, et egli ci mostrava quelle sue gratiose galanterie. Alterò il mio Ritratto, facendomi con una chitarra in mano; quello del Canini, del Guardarobba, che era storpiato della podagra; e del Sottoguardarobba, il qual'era figura ridicola: e, perche noi non ci alterassimo senza esser disegnati, fece se medesimo assai ridicolo. Conserva al presente queste Caricature il Signor Giovani Pietro Bellori nel suo studio; essendo egli molto curioso, e di*

²⁷⁰ Vgl. Vasari 2009, S. 205; Malvasia 2013, S. 41; Die Passage wurde von Wolfgang Brassat erstmals in Bezug zur Karikaturforschung gesetzt. Vgl. Brassat/Knieper 2017, S. 777. Besonders hinweisen möchte ich auf die jüngst erschienene Publikation Brassat 2021, S. 218–225. Hier formuliert Brassat ausführlich seine These von der Entstehung der Karikatur durch die spielerische Nachahmung invektiver Darstellungen von Laienhand. Ich danke für sein Entgegenkommen, mir das fünfte Kapitel mit dem Abschnitt zur Karikatur bereits vor der Publikation zur Verfügung gestellt zu haben.

²⁷¹ Vgl. Spear, Richard E.: Domenichino, New Haven/London 1982, S. 39; Unverfehrt, Gerd: Artikel „Karikatur“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online, hrsg. v. Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 889–905; Cheng 2008, S. 154.

²⁷² Vgl. Whistler, Catherine: The Taste for Carracci Drawings in Britain, in: Drawings by the Carracci from British Collections, (Ausst.-Kat. Oxford, Ashmolean Museum), hrsg. v. Clare Robertson und Catherine Whistler, Oxford 1996, S. 11–25, S. 14; Wood 1996, S. 8f.

²⁷³ „Per tralasciar quei ritratti ridicoli d'augumento di difetto naturale, scherzi proprii di questa schuola nella quale eccede il signor Domenico detto Domenichino del qual si dirrà.“ Mancini 1956, S. 136. Vgl. Spear 1982, S. 38; Cheng 2008, S. 9f.

buona intelligenza, e la sua penna è di tanto valore, che va tra li primi ingegni celebri del nostro secolo.“²⁷⁴

Unter den Karikierten führte Passeri sich selbst und Canini an sowie den an Gicht leidenden „*Guardarobba*“ des Haushaltes. In Besitz der Blätter sei nun Giovanni Pietro Bellori.²⁷⁵ Passeri nennt in der zitierten Passage eine Karikatur, auf der er mit einer Gitarre in der Hand zu sehen ist. Diese Aussage wurde mit einer Domenichino zugeschriebenen Zeichnung aus dem Louvre in Verbindung gebracht, auf der ein Laute spielender Mann mit Vollbart frontal abgebildet ist (Abb. 23).²⁷⁶ Die Figur des Mannes wurde mit einigen Federstrichen umrissen; er sitzt auf einem Hocker und wirkt mit seiner extrem verkürzten Gestalt klein und gedrungen. Der Abgebildete spielt mit einem düsteren Gesichtsausdruck auf seinem Instrument. Gewand und Hut des Mannes hat Domenichino mit locker gesetzten parallelen Schraffurlinien plastisch ausgestaltet. Rechts erscheint eine etwas schematischere Kopfstudie derselben Figur aus einer anderen Sicht.²⁷⁷ Berra erkennt in der Darstellung keine Porträtkarikatur. Es handle sich trotz einer gewissen „expressiven Überladung“ um eine Genrefigur.²⁷⁸

3.1. Bildanalyse einer Karikatur Domenichinos

Die Karikatur des Theologen Aldobrandinis belegt, dass Domenichino tatsächlich in Frascati Karikaturen zeichnete, wovon Passeri berichtete (Abb. 24).²⁷⁹ Auf der in brauner Tinte ausgeführten Darstellung befindet sich im zentralen Mittelgrund die Gestalt des Theologen. Er steht in einem Innenraum und scheint gerade dabei zu sein, ein aufgeschlagenes Buch auf ein Lesepult zu legen. Auf diesem befindet sich bereits ein Bücherstapel, auf dem eine Uhr steht. Die Figur wirkt gedrungen, hat eine Knollennase, eine über den Knöcheln endende Kutte und schmale, lange Füße. Rechts hinter ihr eröffnet ein großes Fenster den Blick in die dahinterliegende Landschaft. Im Vordergrund befindet sich unten der Schriftzug „*Da Domenico Zamperi caricato il teologo delli Sig^{ri} Aldobrandini*“, und rechts davon eine Frau mit einem Hund auf

²⁷⁴ Passeri, Giovanni Battista: *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, hrsg. v. Jacob Hess, Worms 1995, S. 63. Vgl. Pope-Hennessy 1952, S. 167; Spear 1982, S. 38f.; Berra 2009, S. 96ff.

²⁷⁵ Vgl. Thurmman-Jajes 1998, S. 244; Popp, Jessica: *Sprechende Bilder – Verstumte Betrachter, zur Historienmalerei Domenichinos (1581-1641)*, Köln 2007, S. 150.

²⁷⁶ Domenichino: *Sitzender Zwerg, eine Laute spielend*, Feder in Braun, 25,4 x 18,6 cm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 9089. Vgl. Cheng 2008, Abb. 4.3.

²⁷⁷ Vgl. Cheng 2008, S. 155f.

²⁷⁸ Vgl. Berra 2009, S. 98f., Anm. 70.

²⁷⁹ Domenichino: *Karikatur des Theologen von Aldobrandini mit einer Zwergin und ihrem Hund*, Feder in Braun, 26,4 x 19,4 cm, Inschrift: „*Da Domenico Zamperi caricato il teologo delli Sig^{ri} Altobrandini*“, Chatsworth, The Devonshire Collections, Inv. Nr. CTS413002. Vgl. Pope-Hennessy 1952, Abb. Nr. 15, S. 167f.; Borea, Evelina: *Domenichino*, Florenz 1965, S. 128f.; *Ausst.-Kat. Providence 1971*, Kat. Nr. 16, S. 24; Spear 1982, Abb. 391; Cheng 2008, S. 154, Abb. 4.2; Berra 2009, Abb. 20, S. 98f.

dem Arm – ihre Körpergröße beträgt etwa die Hälfte von der Figur des Theologen. Im Vergleich zu ihm wirkt sie wie eine Zwergin, wobei auch der Geistliche durch seine gedrungene Gestalt und die seltsam überlängten Füße etwas Zwergenhaftes an sich hat.²⁸⁰ Beide sind relativ statisch im Profil dargestellt, so dass die Komposition eher flächig wirkt. Vor allem bei den Gesichtern betonte Domenichino die Konturen, die Binnendifferenzierung fällt dagegen grob aus. Dadurch wird der Unterschied zur gewöhnlich naturalistisch-idealistischen Zeichnung besonders deutlich: Durch die bewusst einfach gewählte Perspektive und die kindlich-naive Art der Darstellung wirken die abgebildeten Personen auf den Betrachter unglaubwürdig und geradezu albern.²⁸¹

Vergleicht man die Köpfe auf dem Studienblatt Agostinos von 1594 (Abb. 13) mit der besprochenen Karikatur Domenichinos, fällt auf, dass bei beiden primär der Umriss in wenigen Strichen festgehalten wird. Beide Künstler verwendeten vorzugsweise die Profildarstellung – so kommen die merkwürdig deformierten Gesichtszüge besonders gut zur Geltung. Doch lassen sich auch Unterschiede zu den Karikaturen seiner Lehrer feststellen: Soweit bekannt ist, haben die Carracci ihre karikierten Köpfe niemals in einen Bildraum eingefügt. Im Gegensatz zu den meisten früheren Carracci-Karikaturen konzentriert sich Domenichino nicht nur auf die Gesichtszüge seiner Figuren, sondern zeichnet die Figuren in ganzer Länge und vermittelt ein Gefühl für Maßstab und Kulisse sowie für die humoristische Umsetzung. Dadurch, dass Domenichino die Umgebung in mindestens eine seiner Karikaturen einbezog, erweiterte er den Rahmen der neuen Kunstgattung um die szenische Karikatur. Durch einen Schriftzug im Bild wird bei Domenichino außerdem der Dargestellte erstmals namentlich erwähnt. Er scheute sich offensichtlich nicht davor, eine sozial höher gestellte Persönlichkeit zu karikieren. In der Tatsache, dass der gelehrte Theologe aus dem Kreis des Kardinals Aldobrandini nicht von Domenichinos beißendem Humor verschont blieb, zeigt sich die Neuartigkeit der Karikatur und der Wagemut des Künstlers. So bildet seine auf Lächerlichkeit hin abzielende Darstellung des Theologen Aldobrandinis eine wichtige Verbindung von den verhältnismäßig unpersönlichen Blättern der Carracci hin zu Berninis bissiger Karikatur von Papst Innozenz XI., um die es im folgenden Kapitel gehen wird (Abb. 36).²⁸²

²⁸⁰ Möglicherweise besteht hier ein Bezug zu ähnlichen Zwergendarstellungen, wie sie etwa bei den *Gobbi* von Jacques Callot oder früher bei den *Songes drolatiques de Pantagruel* vorkommen.

²⁸¹ Vgl. Spear 1982, S. 39f.

²⁸² Vgl. Spear 1982, S. 39f.; Cheng 2008, S. 154f.

3.2. Die Funktion und Verwendung der Karikatur bei Domenichino

Passeri schreibt, dass sich Domenichino in den frühen Abendstunden nach dem Essen zurückzog, um Karikaturen zu zeichnen. Über sie amüsierte er sich selbst so lautstark, dass die anderen von seinem Gelächter angezogen wurden.²⁸³ Dieser Aussage zufolge zeichnete der Künstler seine Karikaturen also zur eigenen Erheiterung. Prosperi Valenti Rodinò bestätigt diese Vorstellung: Für Domenichino sei das Zeichnen von Karikaturen ein Moment des Innehaltens gewesen, gewissermaßen eine Entspannung ohne intellektuelle Verpflichtungen.²⁸⁴ Doch es ist m.E. wahrscheinlicher, dass die Karikatur für den Künstler mehr war als reines Vergnügen. Die Zeichnungen entstanden im Kontext von geselliger Abendunterhaltung. Zu derselben leistete der Künstler mit seinen Karikaturen einen originellen Beitrag.²⁸⁵ Erst im gemeinschaftlichen Miteinander konnten die Zeichnungen ihre Wirkung entfalten und Erstaunen und Gelächter hervorrufen („*dan meraviglia et eccitan riso*“), wie es schon Mancini beschrieben hatte.²⁸⁶ Derart verwendete der Künstler die Karikatur zur Bestätigung und Fixierung seiner sozialen Stellung als Akteur innerhalb dieser Adelskreise.²⁸⁷ Die ländlichen Adelsvillen waren auffallend häufig Entstehungs- und Wirkungsstätten von Karikaturen.²⁸⁸ Die auf Geselligkeit und leichte Unterhaltung ausgerichteten Konversationsräume, sowohl in der Villa als auch in den sie umgebenden Gartenanlagen, waren prädestiniert für die Beschäftigung mit Karikaturen. Die Villa Aldobrandini in Frascati besitzt noch heute einen beeindruckenden Garten mit imposantem Wassertheater, „Maskerade“ und „Wassershow“. Viele Gärten enthielten auch Rätselspiele, zum Beispiel in Form von Steinskulpturen. So erscheint es naheliegend, dass Domenichino hier Karikaturen zeichnete. Potenzielle Anlässe für die Karikaturen entstanden etwa, wie Passeri ausführte, in den Abendstunden nach dem Essen. Der Herstellungsprozess fand in der oben beschriebenen Situation noch isoliert statt und erst anschließend folgte die Demonstration des künstlerischen Witzes. Das unterscheidet sich deutlich von Berninis Auftreten etwa 30 Jahre später am Hof des französischen Königs, bei dem auch der Herstellungsakt gebührend inszeniert wurde.²⁸⁹

²⁸³ Vgl. Cheng 2008, S. 154f.

²⁸⁴ Vgl. Prosperi Valenti Rodinò 2015, S. 31f.

²⁸⁵ Vgl. Berra 2009, S. 96ff.

²⁸⁶ „*Si diletto anch'esso di quei ritratti ridicoli et vi hebbe grandissimo eccesso, facendo in essi alcune cose particolari che, nel vederle, dan meraviglia et eccitan riso.*“ Mancini 1956, S. 243. Vgl. Butler, Theron Bowcutt: Giulio Mancini's „Considerations on Painting“ (Diss. Cleveland 1972), Cleveland 1972, S. 373; Thurmann-Jajes 1998, S. 244; Berra 2009, S. 96ff.

²⁸⁷ Vgl. Busch 1987c, S. 248f.

²⁸⁸ Siehe Kap. 6 der vorliegenden Arbeit.

²⁸⁹ Siehe Kap. 4 der vorliegenden Arbeit.

Ein weiterer Künstler, der in der direkten Nachfolge der Carracci Karikaturen zeichnete, war Giovanni Francesco Barbieri (1591–1666). Allgemein bekannt unter dem Namen Guercino, was übersetzt „der Schielende“ bedeutet, wurde er 1591 in Cento geboren. Der Strabismus hinderte ihn nicht daran, schon früh Talent im Zeichnen zu zeigen und so ging er zunächst bei lokalen Malern in die Lehre; belegt ist ein Aufenthalt in der Werkstatt Benedetto Gennaris d.Ä. (1563–1610) ab 1607.²⁹⁰ Trotz der nachweislich erfolgten künstlerischen Ausbildung gab sich Guercino selbst nach außen hin sein Leben lang als Autodidakt. Er studierte als junger Mann intensiv die Werke und Arbeitsmethoden der Carracci und ihrer Schüler im nahegelegenen Bologna, doch er war nie selbst Mitglied der Akademie.²⁹¹ Ein glücklicher Umstand bescherte Guercinos Karriere einen rasanten Aufstieg, den er Alessandro Ludovisi (1554–1623), seit 1612 Erzbischof von Bologna, zu verdanken hatte. Nachdem dieser 1621 zu Papst Gregor XV. ernannt worden war, arbeitete Guercino für ihn in Rom. Dort arbeitete der Künstler insbesondere an dem großen Altarbild mit einer Begräbnis- und Ruhmesdarstellung der Heiligen Petronilla für St. Peter (1621–23), das sich heute in den Kapitolinischen Museen befindet.²⁹² Für Ludovico Ludovisi, Neffe des Papstes und frisch ernannter Kardinal, durfte Guercino dessen neue römische Villa mit dem zentralen Deckenfresko der Eingangshalle schmücken, auf dem die bekannte Darstellung der Göttin Aurora zu sehen ist. Der Bekanntheitsgrad des Künstlers stieg in der Folge enorm an, in diesem Zusammenhang allerdings auch die Rivalitäten durch konkurrierende Maler wie Guido Reni (1575–1642).²⁹³ Guercinos römische Karriere fand nach dem Tod von Papst Gregor XV. am 8. Juli 1623 ein jähes Ende.²⁹⁴ Er kehrte noch in demselben Jahr nach Cento zurück, wo er zum Star unter den örtlichen Malern wurde. Er wurde mit der Dekoration zahlreicher lokaler Kirchen und Palazzi beauftragt und auch über die Region hinaus wurden seine Arbeiten von Mäzenen aus ganz Italien und Europa begehrt, darunter Papst Urban VIII. und Maria de' Medici. Den Biografen zufolge blieb er jedoch bodenständig und pflegte seine Beziehungen zu Künstlern, Mäzenen und den *contadini*, den örtlichen Bauern, gleichermaßen.²⁹⁵ Angebote als Hofmaler für Karl I. in England oder für Ludwig XIII. in Frankreich zu

²⁹⁰ Vgl. Guercino, *Mind to Paper*, (Ausst.-Kat. Los Angeles, Getty Museum), hrsg. v. Julian Brooks, Los Angeles 2006, S. 1f.

²⁹¹ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1991, S. 11; Ausst.-Kat. Los Angeles 2006, S. 2; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157.

²⁹² Online abrufbar unter: http://www.museicapitolini.org/it/percorsi/percorsi_per_sale/pinacoteca_capitolina/sala_di_santa_petronilla_la_grande_pittura_del_seicento_a_roma/seppellimento_di_santa_petronilla, 14.6.20. Vgl. Mahon, Denis: Guercino as a Portraitist and his Pope Gregory XV, in: *Apollo* 113/4, 1981, S. 230–235, S. 230–235; Thurmman-Jajes 1998, S. 245; Ausst.-Kat. Los Angeles 2006, S. 3.

²⁹³ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1991, S. 13; Ausst.-Kat. Los Angeles 2006, S. 3f.

²⁹⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1991, S. 13.

²⁹⁵ Ebd., S. 15; Cheng 2008, S. 173f.

arbeiten, lehnte Guercino ab.²⁹⁶ 1642 zog er nach Bologna, vielleicht um dem Krieg des nahegelegenen Herzogtums Castro zu entfliehen. Der Umzug könnte aber auch durch den Tod Guido Renis motiviert worden sein, dessen Werkstatt bis dahin die Kunstproduktion dominierte und jetzt eine Leerstelle an potenziellen neuen Aufträgen hinterließ. Er lebte und arbeitete bis zu seinem Tod im Jahr 1666 in Bologna.²⁹⁷

Ungewöhnlich viele Zeichnungen Guercinos sind erhalten, schätzungsweise 40 Prozent.²⁹⁸ Passeri schreibt, dass Guercino als junger Mann oft Familienmitglieder zeichnete, vielleicht waren bereits komische oder karikaturistische Darstellungen darunter.²⁹⁹ Aus dem Zeitraum zwischen 1623 und 1642 sind dann zahlreiche humoristische Porträts überliefert, die Guercino in seiner Heimatstadt Cento zeichnete.³⁰⁰ Viele Werke blieben in Familienbesitz: 1719 werden im Inventar von Guercinos Neffen 322 Karikaturen angeführt.³⁰¹ Guercinos frühester Kontakt mit Karikaturen erfolgte sicherlich in Zusammenhang mit der Beschäftigung mit Werken aus der Carracci-Schule. Als weitere Bezugs- und Inspirationsquelle neben bolognesischen Karikaturen und Genrezeichnungen sind Drucke und Zeichnungen von Jacques Callot zu nennen, von denen Guercino einige besessen hat.³⁰²

3.3. Bildanalysen von Karikaturen Guercinos

3.3.1. Eine humoristische Zeichnung von Fra Bonaventura Bisi

Es gibt eine interessante humoristische Federzeichnung Guercinos, auf der ein Mönch in seiner Arbeitsstube im Profil dargestellt ist (Abb. 25).³⁰³ Er sitzt an einem Tisch vor einem aufgeschlagenen Buch und hält in seiner rechten Hand mit ausgestrecktem Arm eine Sanduhr in die

²⁹⁶ Vgl. Thurmman-Jajes 1998, S. 245; Ausst.-Kat. Los Angeles 2006, S. 4.

²⁹⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles 2006, S. 4.

²⁹⁸ Ebd., S. 1.

²⁹⁹ „*Si diede ad imitare, ed a ritrarre alcuni visaggi de' suoi consanguinei, tanto di uomini, come di donne, e seguitando a prender pratica in questo esercizio.*“ Passeri, Giovanni Battista: *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673*, Rom 1772, S. 370. Vgl. Berra 2009, S. 99.

³⁰⁰ Vgl. Mahon, Denis: *Drawings by Guercino in the Casa Gennari*, in: *Apollo* 88/11, 1968, S. 346–357; Cheng 2008, S. 173f.

³⁰¹ In dem Inventar heißt es unter anderem: „*Settimo libro [...] sono compartiti et attaccati ad ogni carta delli Disegni di penna acquerellata e lapsis, rappresentanti tutti delle Caricature diverse, originali del Cav.re Gio. Francesco Barbieri d.o il Guercino.*“ Zit. n. Berra 2009, S. 99. Im Ausst.-Kat. Los Angeles wird das Album abweichend von Berra mit 298 Blättern angegeben. Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles 2006, S. 67.

³⁰² Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles 2006, S. 15; Cheng 2012, S. 199.

³⁰³ Guercino: *Karikatur von Fra Bonaventura Bisi*, Feder in Braun, 19,8 x 23,7 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 870. Vgl. Galleni, Rodolfo: *Bonaventura e il Guercino*, in: *Paragone*, Bd. 307 (September 1975), S. 80ff., Taf. 40; Guercino *Drawings, from the Collections of Denis Mahon and the Ashmolean Museum* (Oxford, The Ashmolean Museum), hrsg. v. Denis Mahon und David Ekserdjian, Oxford 1986, Kat. Nr. XVIII; Turner/Plazzotta 1991, Kat. Nr. 206; Thurmman-Jajes 1998, Abb. 128; Cheng 2008, Abb. 4.9.

Höhe. Hinter ihm ist ein Regal mit weiteren Büchern und Schreibutensilien in leichten Federstrichen angedeutet. Die Figur ist durch feine parallele Strichsetzung plastisch modelliert und tritt so vor dem Hintergrund hervor. Dadurch entsteht ein wirkungsvolles und exaktes Hell-Dunkel im Bereich der Figur.³⁰⁴ Am oberen Bildrand befindet sich folgende Inschrift in Druckbuchstaben: „*MA COME P[ER] GRATIA COME*“ („*Aber was die Gnade betrifft*“) und darunter etwas größer: „*CHAPIRA, OTTO HORE E MEZZ' AL BISO CHE VADI A LETTO/ CHE DOMATINA E IL PRIMO DI DI QUARESIMA BISO PREDICARE.*“ („*Sie werden verstehen, achteinhalb Stunden in denen Biso zu Bett geht, so dass Biso morgen früh mit dem Beginn der Fastenzeit predigen kann.*“)³⁰⁵ Die zweifache Erwähnung des Wortes „*BISO*“ hat Galleni zu der Identifikation mit Bonaventura Bisi (1612–1659) geführt, der Franziskanermönch im Kloster San Francesco in Bologna war. Bisis Spitzname „*il Padre Pittorino*“ verweist auf seine künstlerischen Nebentätigkeiten, denn er war auch als Grafiker und Miniaturmaler aktiv. Bisi hat unter anderem Miniaturen nach Gemälden der Carracci, Guido Reni und Francesco Albani gemalt und war als Berater für die Familien Medici und Este bei dem Erwerb von Kunstwerken behilflich. Guercino und der Mönch müssen sich gut gekannt haben: Sie standen in Briefkorrespondenz und Guercinos Gabe zweier Gemälde mit „*Puttini*“, die er Bisi in den Jahren 1657 und 1658 schenkte, deutet darauf hin, dass die beiden Männer eine engere Beziehung pflegten. Diese Geschenke waren vermutlich nicht ganz uneigennützig, wenn man bedenkt, dass auch Guercino für Leopoldo de' Medici arbeitete.³⁰⁶ In demselben Zeitraum hat der Künstler sogar ein Porträt von Bisi gemalt, das vermutlich ebenfalls ein Geschenk war.³⁰⁷ Ihre Freundschaft muss bereits einige Jahrzehnte zuvor begonnen haben, denn das Kunstmuseum in Princeton besitzt eine in den 1630–1640er Jahren entstandene Federzeichnung mit dem Titel *Unrasierter Mönch*, bei der es sich ebenfalls um den genannten Bisi handeln dürfte (Abb. 26).³⁰⁸ Die Physiognomie und das unrasierte Erscheinungsbild des Mönchs zeigen eine derart große Ähnlichkeit zu dem hier behandelten Blatt, dass ein gleicher Entstehungszeitraum plausibel ist. Die

³⁰⁴ Vgl. Galleni 1975, S. 81.

³⁰⁵ Die Übersetzung von Cheng lautet: „*Wie aus Gnade, oh es ist 8.30 Uhr, Zeit für Biso, zu Bett zu gehen, damit er morgen früh, am ersten Tag der Fastenzeit, früh aufstehen und predigen kann.*“ Vgl. Galleni 1975, S. 80f.; Turner/Plazzotta 1991, S. 222; Cheng 2008, S. 162f.

³⁰⁶ Vgl. Galleni 1975, S. 80ff.; Ausst.-Kat. Oxford 1986, S. 43; Turner/Plazzotta 1991, S. 222; Partsch, Susanna: Bisi, Bonaventura Fra, in: Allgemeines Künstlerlexikon (AKL), XI, 1995, S. 216. Online abrufbar unter: https://db.degruyter.com/view/AKL/_10126928?rskey=XWo0tH&result=1&dbq_0=Bonaventura+Bisi&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND, 1.4.20.

³⁰⁷ Guercino: *Porträt von Fra Bonaventura Bisi, genannt „Il Pittorino“*, Öl auf Leinwand, 76,5 x 94 cm, nach 1658, Privatbesitz. Versteigerung im Rahmen der Auktion *Important Old Master Paintings and Sculpture*, 31.1.–1.2.2013, New York, Lot 57. Online abrufbar unter: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-paintings-n08952/lot.57.lotnum.html>, 1.4.20.

³⁰⁸ Guercino: *Unrasierter Mönch*, 1630–1640er Jahre, Feder in Braun, 17,7 x 16,5 cm, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-1308.

spätere Datierung von Galleni in die Jahre 1657–1659 für die Zeichnung ist m.E. unwahrscheinlich; auf dem um 1658 entstandenen Ölgemälde hat sich Bisis Aussehen stark verändert, er erscheint in ihm viel älterer und magerer.³⁰⁹

Cheng vermutet eine Verbindung zwischen dem in der Inschrift verwendeten Begriff „*BISO*“ zu einer regionalen Glühweinsorte, dem *bisò*. In den südöstlich von Bologna gelegenen Orten Faenza und Ravenna findet bis heute jährlich das Fest „*La notte de Biso*“ am 5. Januar statt, dem Vorabend des Dreikönigsfestes. Dabei wird der *bisò* aus traditionellen Keramikgefäßen (den „*gotti*“) getrunken. Die Bezeichnung hat ihren Ursprung womöglich in der dialektischen Verschmelzung der Trinkaufforderung „*beve su*“. In der Art, wie Bisi die Sanduhr in die Höhe streckt wird das Trinkmotiv auch visuell angedeutet. Es scheint, als sei der Mönch im Begriff einen Trinkspruch zu verkünden und anzustoßen. Guercino hat ein an dieser Stelle potenziell befindliches Trinkgefäß durch eine Sanduhr ersetzt und so auf den arbeitsamen Charakter des Freundes verwiesen, der offenbar nicht sehr gesellig war, sondern sich lieber in seine Studien vertiefte. Dabei hätte es Anlass zum Feiern gegeben: Die Inschrift verrät, dass erst am nächsten Tag die Fastenzeit begann, es also der letzte Abend der Karnevalszeit war, der *Martedì Grasso* (Fastnacht, Faschingsdienstag). Der Mönch hat sich den Feierlichkeiten nicht angeschlossen, sondern notiert sich die Uhrzeit und begibt sich zur Ruhe, um für den frühen Start am nächsten Morgen vorbereitet zu sein. Die sanften Neckereien über Bisis Fleiß lassen auf eine gute Freundschaft zwischen Guercino und dem Mönch schließen.³¹⁰ Die Komposition der Zeichnung erinnert an traditionelle Darstellungen des heiligen Hieronymus in seinem Studierzimmer, doch der unrasierte Mönch erscheint hier keineswegs als Heiliger: Er blickt mit verkniffenen Augen auf sein Stundenglas, aber seine Gedanken kreisen nicht um abstrakte philosophische Themen wie die Vergänglichkeit und den Lauf der Zeit, sondern ganz banal um die morgendliche Aufgabe, die erste Predigt der Fastenzeit halten zu müssen.³¹¹ Abgesehen von der Technik der Federzeichnung und dem vor allem im Hintergrund kritzelligen und auf Umrisse beschränkten Stil, hat diese Zeichnung augenscheinlich nicht mehr viel mit den verzerrten Physiognomien der Carracci gemein. Interessant ist ihre Nähe zu der bereits besprochenen Karikatur Domenichinos, die sich sowohl in der stilistischen Gestaltung des Hintergrundes als auch in der Verwendung einer längeren Bildinschrift zeigt. Doch auch die Unterschiede erscheinen signifikant: In der Gestaltung seiner Figur wollte Guercino offenbar nicht auf eine gewisse „Schönlinigkeit“ und Virtuosität verzichten. Das Gewand des Mönchs ist insbesondere in der

³⁰⁹ Vgl. Galleni 1975, S. 82.

³¹⁰ Vgl. Cheng 2008, S. 162f.

³¹¹ Vgl. Ausst.-Kat. Oxford 1986, S. 43.

Rückenpartie virtuos plastisch herausgearbeitet und eine physiognomische Verzerrung der Gesichtszüge lässt sich nicht erkennen. Die angedeuteten Bartstoppeln und zusammengekniffenen Augen geben der Figur eine humoristische, charakterstarke Erscheinung. Der Witz, welcher auf dem Vertauschen des Trinkgefäßes gegen die Sanduhr basiert, die Anspielung auf den Kontext durch die Bildinschrift und das dort enthaltene Wortspiel auf Bisis Namen sowie die ikonografische Anlehnung an Hieronymus-Darstellungen, die Bisis ‚profane‘, um das Alltagsgeschäft kreisende Gedanken kontrastiert, erzeugen die auf den ersten Blick nicht ersichtliche vielschichtige Struktur des Werks.³¹²

3.3.2. Ein Album mit „*Diverse Caricature*“

Es gibt einen Klebeband mit 23 humoristischen Zeichnungen Guercinos, die wahrscheinlich alle in den 1630–1640er Jahren entstanden sind. Im Laufe der Zeit sind aus dem Album diverse Blätter entfernt beziehungsweise ergänzt worden. Neben Guercinos Zeichnungen enthält der Band heute auch sieben weitere Blätter von Nachahmern, die Dan Fellows Platt im 20. Jahrhundert aus anderen Quellen hinzugefügt hat, um zuvor entstandene Lücken wieder zu schließen. Bei den 23 Zeichnungen des ursprünglichen Bestands handelt es sich bis auf eine Ausnahme um Federzeichnungen.³¹³ Obwohl im Titel nur von Karikaturen die Rede ist („*Diverse Caricature diseguate a penna e aquarrella di Gio: Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento*“), befinden sich in dem Album verschiedene humoristische Darstellungen.³¹⁴ Neben den vermutlichen Porträtkarikaturen gibt es Genredarstellungen, wie die eines Bettlers, der ein Kind auf seiner Schulter trägt, in Anspielung an den Hl. Christophorus mit dem Jesuskind.³¹⁵ Die Zusammenstellung der unterschiedlichen Blätter unter der Bezeichnung *caricature* zeigt, dass noch keine klare Trennung nach Gattungen vorgenommen wurde. Der Schöpfer des Albums ist unbekannt. In dem knapp drei Seiten umfassenden Vorwort gibt er biografische Daten zu Guercino an und wendet sich anschließend der Karikatur zu. Guercino sei ein besonders begabter Karikaturist gewesen, brillant und intelligent, wie nur wenige andere. Er stellt ihn in eine Reihe

³¹² Vgl. Galleni 1975, S. 81.

³¹³ Guercino und Nachahmer: *Album mit Karikaturenzeichnungen*, zusammengestellt frühes 18. Jahrhundert, braunes Leder, 36 Blätter mit 30 Federzeichnungen, 29,5 x 21,5 cm, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-1290-1319. Online abrufbar unter: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/93320>, 17.6.20. Vgl. Busch, Werner: Guercino karikiert Rembrandt und sich selbst, in: Rudloff, Martina (Hrsg.): Gedanken zur Handzeichnung: Günter Busch zum 75. Geburtstag, Bremen 1992, S. 31–37, S. 31; Thurmann-Jajes 1998, S. 245; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157f., 159.

³¹⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 158.

³¹⁵ Guercino: *Ein Bettler trägt ein Kind auf seinen Schultern*, Feder in Braun, gelb-braun laviert, 1630–1640er Jahre, 20,3 x 15,8 cm, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-1304. Vgl. Ausst.-Kat. Princeton 2014, Kat. Nr. 68. Online abrufbar unter: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/6322>, 17.6.20.

mit Annibale und Agostino Carracci, erwähnt außerdem die Künstler Leonello Spada und Tiarini als hervorragende Karikaturisten.³¹⁶ Da Alessandro Tiarini (1577–1668) in der Vergangenheitsform erwähnt wird, kann der Band erst nach seinem Tod entstanden sein. Der Autor spricht von „unseren Malern“, weshalb sich annehmen lässt, dass er aus Bologna war. Busch schlägt eine Verortung im Umkreis Francesco Fornis vor, Sohn und Nachfolger von Antonio Forni, einem wichtigen Kunsthändler für Altmeisterzeichnungen in Bologna, mit engen Beziehungen zur Familie Gennari.³¹⁷ Am Schluss des Vorworts wird der hohe Sammelwert der in dem Band enthaltenen Zeichnungen hervorgehoben („...così questi ritratti Caricati [...] sono a gran ragione pregiati e desiderati“). Für den Zusammensteller des Albums waren die Blätter aufgrund ihrer virtuosen technischen Ausführung begehrenswert („... e tutte come si vede della sua prima immitabil. maniera“). Doch ihren ursprünglichen inhaltlichen Bezug als witziges Abbild eines bestimmten Zeitgenossen hatten die Porträtkarikaturen bereits verloren. Daran lässt sich exemplarisch der unwiderrufliche Funktionswandel konstatieren, dem jede Porträtkarikatur unterliegt. Nur die vom Künstler anvisierte Zielgruppe konnte in der Lage gewesen sein, nicht nur die hohe technische Kunstfertigkeit zu bewundern, sondern auch die Abweichungen vom Naturvorbild zu begreifen und zu würdigen. Das betrifft vor allem ironische Anspielungen oder Seitenhiebe auf den Charakter des Karikierten. Der florentinische Sammler Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676–1742) erwarb das Album wahrscheinlich in den 1720–1730er Jahren in Bologna.³¹⁸ Um 1758, etwa sechzehn Jahre nach Gabburris Tod, wurde seine Sammlung in England veräußert. So gelangte das Album unter anderem in den Besitz des bekannten Malers Joshua Reynolds.³¹⁹

³¹⁶ „Dono poi suo [Guercino's] particolare fu ancora il fare certi ritratti, che Noi Pittori chiamiamo Caricature, nel qual genere di cose egli fu uno di quei pochi dotati di quella vivacità, e mente, che a cio' fare abbisogna, e da locare tra' più Eccellenti, come furono, parlando de' nostri, Anibale principalmente, e Agostino Caracci, e quindi Leonello Spada, e il Tiarini.“ Das Album wurde vollständig digitalisiert und ist auf der Webseite des Kunstmuseums Princeton abrufbar. Vgl. Berra 2009, S. 99; Busch, Werner: Guercino und Rembrandt – eine Begegnung der besonderen Art, in: Rembrandt – Wissenschaft auf der Suche (= Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 51), hrsg. v. Holm Bevers, Bernd Wolfgang Lindemann und Christian Tico Seifert, Berlin 2009, S. 87–95, S. 87; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 159f.

³¹⁷ Vgl. Busch 2009, S. 88; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157.

³¹⁸ Vgl. Berra 2009, S. 99; Busch 2009, S. 87; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 159f. Gabburri war mit Anton Maria Zanetti befreundet und stand mit ihm im Briefverkehr. Auszüge aus ihren Briefen, in denen um Karikaturen Zanettis geht, werden in Kap. 7 der vorliegenden Arbeit behandelt.

³¹⁹ 1928 gelangte das Album schließlich in die Londoner Savile Gallery und wurde dort von dem amerikanischen Kunstsammler und Alumni der Princeton University Dan Fellows Platt erworben. Nach seinem Tod vermachte die Witwe von Fellows Platt die Zeichnungen nach seinem Willen dem Kunstmuseum der Princeton University. Vgl. Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 160.

Das bekannteste Blatt aus dem Band ist sicherlich die Darstellung *Junge mit einem großen Hut* (Abb. 27).³²⁰ Der Dargestellte ist frontal abgebildet und blickt schräg aus dem Bildraum heraus, die Arme sind in die Seiten seiner Jacke gesteckt. Auffälligstes Merkmal ist der übergroße Hut, der das Gesicht des Jungen gänzlich einrahmt. Der ausgeprägte Schatten der Hutkrempe liegt wie eine dunkle Augenbinde über dem Gesicht des Jungen, wodurch die große Nase und der breite Mund in den Fokus rücken. Durch kunstvoll eingesetzte Lavierungen entsteht der Eindruck eines natürlichen Lichteinfalls. Auch den Hut hat er durch kräftige Hell-Dunkel-Verläufe plastisch virtuos ausgearbeitet. Busch wertete als karikierende Elemente die übermäßigen Dimensionen von Nase und Mund, außerdem die formale Verknappung im Rumpfbereich. Der große Kopf erscheint zudem zu mächtig für den schmalen Oberkörper. Die Verschattung der Augen durch den zu großen Hut wirkt komisch. Erstmals findet die Lavier-technik Eingang in die Gestaltung von Karikaturen. Dadurch deutete Guercino Volumen an, außerdem demonstrierte er augenfällig sein virtuoseres zeichnerisches Geschick mit der Feder. Spätere Karikaturisten, darunter vor allem Pier Francesco Mola und Giambattista Tiepolo, werden in direkter Auseinandersetzung mit solchen Zeichnungen Guercinos ebenfalls Lavierungen als Gestaltungselemente in ihre Karikaturen integrieren.³²¹

Nicht laviert und weniger kunstvoll gestaltet ist dagegen die Karikatur eines lesenden Mannes, welche auf die Rückseite eines Brieffragmentes skizziert wurde (Abb. 28).³²² Guercino skizzierte in wenigen Strichen einen hageren Mann im Profil, der ein Buch liest, das er sich mit einer Hand dicht vor die Augen hält. Er trägt eine Brille, die sich auf halber Höhe seiner langen Nase befindet. Mit einigen Punkten hat der Künstler Bartstoppel angedeutet, die sich über die Wangen und den Adamsapfel erstrecken. Wir sehen das Stereotyp eines Akademikers: ein Gelehrter oder Dichter, dessen Augen durch das viele Lesen schwach geworden sind und der keinen Gedanken daran verschwendet, sich zu rasieren oder zu essen. Auf der Rückseite

³²⁰ Guercino: *Junge mit einem großen Hut*, 1630–1640er Jahre, Feder in Braun, braun laviert, mit dekorativen Linien gerahmt, 16,5 x 12,1 cm, Princeton University Museum, Inv. Nr. x1948-1294. Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1991, Kat. Nr. 87; Busch 2009, Abb. 4; Ausst.-Kat. Princeton 2014, Kat. Nr. 64.

³²¹ Vgl. Busch 2009, S. 89ff.

³²² Guercino: *Mann mit Brille, ein Buch lesend*, 1630–1640er Jahre, Feder in Braun, 16,6 x 14 cm, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-1295. Inschrift verso (Brieffragment): „*Molto Ill(us)tre Sig(n)ore mio P(ad)rone Oss(ervatissimo) ... molto caro l'intendere che il Marte incontra ... / ... [?gus]to del Sig(n)ore Abbate Gavotti, et accertandomi ... [?che]/ ... [?ente] La compitiss(i)ma lett(e)ra di V(ostra) S(ignoria) Ecc(ellentissima) e che in Ro[?ma] ... / ... to di sodisfatione a quelli che l'hano ve[?duto] ... / ... [?tro]vo consolatione particolare, e ne ringra[?zio] ... / ... l'haviso datomi. Il quadro della Lucre[?zia] ... / ... da me fatto all'Ill(ustrissimo) Sig(n)ore Co(nte) Angelo [degli Oddi] ... / ... [?tr]ova del tutto finito et alla fine di quest[?a] ... / ... [?settim]ana lo manderò al Sig(n)ore Cap(itano) Thei di [?Ferrara] ... / ... [c]onformita delli ordini che tenog, si che in ... / ... spero che giungerà in Perugia. / ... Santa Anna del 22 [23?]...“ Vgl. Ausst.-Kat. Princeton 2014, Kat. Nr. 67. Stilistisch ähnlich und ebenfalls Spuren von Schrift auf der Rückseite weisen Inv. Nr. x1948-1290 und x1948-1301 auf. Die Blätter aus demselben Album zeigen ebenfalls karierte männliche Profile.*

befindet sich der Entwurf oder die Abschrift eines Briefes, den Guercino vermutlich seinem Bruder Paolo Antonio Barbieri diktierte. Das Blatt ist von drei Seiten beschnitten, daher ist der Text nur fragmentarisch erhalten. Die Angaben zu bestimmten Werken und Mäzenen lassen auf eine Entstehungszeit um 1640 schließen. Die Karikatur muss dementsprechend danach entstanden sein, als Guercino die leere Seite für seine Zeichnung benutzte.³²³

Bei einer Darstellung mit zwei Männerköpfen im Profil handelt es sich vielleicht um eine Karikatur Rembrandts und eine Selbstkarikatur Guercinos (Abb. 29).³²⁴ Busch stellte diese These aufgrund der frappierenden physiognomischen Ähnlichkeiten zu den beiden auf.³²⁵ Vor allem der linke Mann mit seiner großen Knollennase, den Bartstoppeln und den Attributen der holländischen Ballonmütze und Kröse gleicht offensichtlich Rembrandt.³²⁶ Guercino hat die ohnehin prominente Nase des Malers deutlich hervorgehoben.³²⁷ Bei der rechten Figur erkannte Busch das charakteristische Schielen Guercinos.³²⁸ Die Identifikation mit Guercino ist m.E. nicht schlagend evident, doch es gibt durchaus Parallelen zu anderen Porträtdarstellungen des Künstlers, von denen Busch diverse Beispiele anführt. Bei einem Porträt Albertus Clouwets trägt Guercino eine ähnliche Kopfbedeckung und der lange Nasenrücken ist mit der Abbildung in der Karikatur vergleichbar. Die eigentümliche Schwellung der Nase lässt sich auch in anderen Porträts der 1620–1630er Jahre wiederfinden.³²⁹ Busch vergleicht die Karikatur außerdem mit einem Kupferstich Ottavio Leonis, auf dem das ausgeprägte Schielen des Malers deutlich erkennbar ist.³³⁰

Sollte es sich bei den beiden Männern in der Karikatur tatsächlich um Rembrandt und Guercino handeln, stellt sich die Frage nach der Motivation und Intention, die Guercino antrieb,

³²³ Vgl. Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 158.

³²⁴ Guercino: *Zwei karikierte männliche Köpfe (Guercino und Rembrandt?)*, 1630–1640er Jahre, Feder in Braun, 15 x 16,9 cm, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-1297. Vgl. Berra 2009, Abb. 21; Busch 2009, Abb. 6.

³²⁵ Vgl. Busch 1992, S. 31; Busch 2009, S. 87, 91.

³²⁶ Vergleichbar z.B. mit dem Selbstporträt im Royal Collection Trust von 1642: Rembrandt van Rijn: *Selbstporträt mit flachem Hut*, Öl auf Holz, 1642, 70,4 x 58,8 cm, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 404120. Online abrufbar unter: <https://www.rct.uk/collection/404120/self-portrait-in-a-flat-cap>, 19.6.20.

³²⁷ Vgl. Busch 1992, S. 31.

³²⁸ Ebd., S. 31f.

³²⁹ Es existieren verschiedene Varianten desselben Porträtmotivs, von denen die ursprüngliche Version vermutlich auf Guercinos Lehrer Benedetto Gennari d.Ä. zurückgeht. Exemplare befinden sich unter anderem in der Sammlung des Royal Collection Trust in England (nach Benedetto Gennari: *Porträt von Guercino*, um 1607–1720, Öl auf Leinwand, 64,2 x 53,5 cm, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 402760. Online abrufbar unter: <https://www.rct.uk/collection/402760/portrait-of-guercino-1591-1666>, 19.6.20), sowie im Louvre-Museum (Guercino (Werkstatt): *Porträt des Künstlers mit Palette*, Öl auf Leinwand, um 1635, 75 x 62 cm, Louvre-Museum, Inv. Nr. 87). Online abrufbar unter: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/vi-site?srv=car_not_frame&idNotice=28866, 19.6.20).

³³⁰ Ottavio Leoni: *Guercino*, 1623, Kupferstich, 14 x 10,8 cm, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 670002. Online abrufbar unter: <https://www.rct.uk/collection/670002/guercino>, 19.6.20. Vgl. Busch 2009, S. 92.

als er diese Zeichnung anfertigte. Die Künstler waren zwar Zeitgenossen, haben sich aber nie persönlich kennengelernt. Doch mit der Kunst Rembrandts war Guercino gut vertraut, hauptsächlich durch die in Italien bereits weit verbreiteten und geschätzten Druckgrafiken; bereits in den 1630er Jahren lassen sich Einflüsse der Rembrandt-Grafik zum Beispiel bei Castiglione feststellen.³³¹ Als Guercino 1660 von dem sizilianischen Adligen Antonio Ruffo den Auftrag bekam, ein Pendant zu Rembrandts Gemälde *Aristoteles vor der Büste Homers* (Metropolitan Museum, New York) zu malen, drückte er in einem Schreiben an Ruffo seine größte Bewunderung für Rembrandt aus, von dem er viele hervorragende Stiche gesehen habe.³³² Vielleicht wollte sich Guercino auf eine Stufe mit dem von ihm bewunderten Rembrandt stellen, indem er die bei ihnen beiden vorhandenen Schönheitsmakel in der Karikatur offensiv nach außen trug. Die in der Karikatur forcierte Hässlichkeit der beiden Maler diente zur Hervorhebung ihres Talents. Dieser Gedanke entspringt Platons *Symposion*, wo der trunkene Alkibiades eine Liebeserklärung auf Sokrates ausspricht. Darin enthalten ist seine berühmte Äußerung, dass Sokrates zwar äußerlich einem Satyr ähnele, aber innerlich voller Weisheit und Besonnenheit sei, auch seine Reden seien voller Vernunft und göttlich.³³³ Guercinos Aussage in dieser Darstellung könnte dahingehend gewesen sein, dass die beiden Künstler zwar äußerlich hässlich sein mochten, doch dank ihres Genies erschufen sie Werke von göttlicher Schönheit.³³⁴

Der bei den Karikaturen der Carracci bereits beschriebene Einfluss zeitgenössischer physiognomischer Traktate tritt auch in mehreren Zeichnungen Guercinos in Erscheinung (Abb. 30).³³⁵ In einer Darstellung zweier Männer mit hohen Hüten hat der linke Mann die Schnauze einer Ziege samt passendem Kinnbärtchen. Der Künstler spielte durch diesen Kunstgriff auf bestimmte Charaktereigenschaften des Dargestellten an, um seiner Karikatur mehr Prägnanz zu verleihen.³³⁶ In einer anderen Darstellung hat Guercino die Gesichtszüge einer alten Frau mit denen eines Affen verschmolzen.³³⁷ Cheng erkennt darin einen Bezug auf den Physiognomiker

³³¹ Vgl. Busch 1992, S. 32ff.; Busch 2009, S. 93.

³³² Vgl. Busch 1992, S. 36; Busch 2009, S. 93.

³³³ Vgl. Busch 1992, S. 37; Busch 2009, S. 94f.

³³⁴ Vgl. Busch 2009, S. 95.

³³⁵ Guercino: *Zwei Männer mit breitkrepigen hohen Hüten*, 1630–1640er Jahre, Feder in Braun, braun laviert, 20,6 x 17,6 cm, Inschrift unten rechts vermutlich geschrieben von Gabburri zu Beginn des 18. Jahrhunderts: „*Questa caricatura somiglia moltissimo Barone Stosch*“, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-1319. Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1991, Kat. Nr. 90, S. 204f.; Busch 2009, Abb. 5; Berra 2009, Abb. 22; Ausst.-Kat. Princeton 2014, Abb. 64.1.

³³⁶ Auch Busch verweist auf den Bezug zur Physiognomie, insbesondere Della Porta, deutet hier allerdings das Tiergesicht im Unterschied zu Berra nicht als Ziege, sondern als Kuh. Vgl. Berra 2009, S. 99; Busch 2009, S. 91; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157.

³³⁷ Guercino: *Affenähnliche alte Frau mit langem Haar*, Feder und Tinte, um 1620–1640, 18,8 x 14,9 cm, Windsor Castle, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 902662. Online abrufbar unter: <https://www.rct.uk/collection/search/#/15/collection/902662/a-monkey-like-old-woman-with-long-hair-falling-over-her-shoulders>, 16.6.20. Vgl. Mahon/Turner 1989, Kat. Nr. 336.

Stelluti, bei dem die affenähnlichen Züge zum Typus der hässlichen Frau gehören. Der Kontrast zwischen Guercinos zarter Zeichenkunst und dem trostlosen Erscheinungsbild der Frau dürfte den Betrachtern Gefallen bereitet haben.³³⁸ In anderen Zeichnungen erfasste Guercino Personen mit auffälligen krankhaften Erscheinungen. Wissenschaftler konnten in Zusammenarbeit mit Medizinerinnen bisweilen spezifische Krankheitsbilder erkennen. Dazu zählt die Abbildung einer Frau mit stark deformierten Lippen, die offenbar an orofazialer Granulomatose gelitten hat (Abb. 31).³³⁹ In anderen Zeichnungen erfasste Guercino zum Beispiel eine Schilddrüsendysfunktion mit der Folge stark hervortretender Augen, ein Rhinophym (knollenförmig verdickte Nase) sowie eine Neurofibromatose mit den dafür typischen Hauttumoren.³⁴⁰ Vielleicht hegte der Künstler aufgrund seines eigenen Strabismus Sympathie für Erkrankte und Missgebildete, bei diesen Zeichnungen muss es sich also nicht zwingend um Karikaturen handeln.³⁴¹ Seine Zeichnungen reflektieren in jedem Fall die kulturelle Faszination der Zeit für Missbildungen und ungewöhnliche Erscheinungen. Wenn auch manchmal subtil, hat der Künstler aber nicht davor zurückgeschreckt, zu humoristischen Zwecken einzelne Merkmale zu akzentuieren.

3.4. Die Funktion und Verwendung der Karikatur bei Guercino

Guercino legte großen Wert auf einen generellen humoristischen Ausdruck, der eher durch eine ironische Grundhaltung und weniger durch die bloße Verzerrung gebildet wird. Dementsprechend changieren seine Zeichnungen stark zwischen den Gattungen der Groteske, des Genres und der Karikatur. Auch wenn unklar ist, was Guercino selbst genau unter *caricatura* verstanden hat, wird an seinen Zeichnungen deutlich, dass er eine breitere, über die *ritratti caricati* der Carracci hinausgehende Auffassung von Karikatur entwickelt hatte.³⁴² Die Bilder waren für ein exklusives Publikum aus Bekannten und Freunden vorgesehen, das die spielerischen Darstellungen von Missbildungen zu schätzen wusste.³⁴³ Mit den Zeichnungen konnte Guercino seine virtuoson Fähigkeiten als Zeichner zur Schau stellen und gleichzeitig sein *ingegno*, den Witz

³³⁸ Vgl. Cheng 2012, S. 208f.

³³⁹ Guercino: *Frau mit deformierten Lippen*, 1630–1640er Jahre, Feder in Braun, braun laviert, 16,7 x 16,5 cm, *verso* befindet sich eine Landschaftsdarstellung, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-1302. Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1991, Kat. Nr. 91, Abb. S. 207; Ausst.-Kat. Princeton 2014, Kat.-Nr. 65, S. 157f., 162f. Für eine weitere Abbildung Guercinos von einer Person mit OFG-Erkrankung siehe Wenley, Robert: Guercino in Glasgow, in: *Master Drawings*, Bd. 48, Nr. 2, 2010, S. 179–194, Abb. 8, S. 184f.

³⁴⁰ Vgl. Mahon/Turner 1989, Kat. Nr. 326, 328, 329, 337, S. 118ff.; Turner/Plazzotta 1991, Kat. Nr. 213, S. 227.

³⁴¹ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1991, S. 194; Busch 1992, S. 37; Berra 2009, S. 99.

³⁴² Vgl. Busch 2009, S. 89.

³⁴³ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1991, S. 19; Thurmman-Jajes 1998, S. 245; Ausst.-Kat. Los Angeles 2006, S. 15; Cheng 2008, S. 173; Cheng 2012, S. 198, 204f., 217f.; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157.

und Geist, zum Ausdruck bringen. Die Zeitgenossen würdigten den individuellen Stil als Facette seines künstlerischen Genies.³⁴⁴ Er behielt die Zeichnungen sein Leben lang in der Werkstatt und genoss es vermutlich, sie seinen Gästen zu präsentieren; wie es für Landschafts- und Genrezeichnungen ebenfalls üblich war, hat er sicherlich auch einige Karikaturen verschenkt.³⁴⁵ Als einer der ersten Künstler behandelte Guercino seine Zeichnungen als unabhängige und eigenständige Kunstwerke, als Dokument seines Genies und seiner Kreativität und nicht nur als Nebenerzeugnisse von Mal- oder Freskenprojekten. Man kann annehmen, dass er auch seine Karikaturen als unabhängige Kunstwerke konzipierte.³⁴⁶ Den großen Bestand an Handzeichnungen hinterließ der kinderlose Guercino seinen Neffen Benedetto und Cesare Gennari, die beide in seiner Werkstatt mitgearbeitet hatten.³⁴⁷ Cesare Gennari (1637–1688) zeichnete ebenfalls Karikaturen; offenbar in einem sehr ungewöhnlichen und neuartigen Stil, wie eine Zeichnung des Pfarrers von S. Tomaso belegt.³⁴⁸ Die hier im Profil festgehaltene Gestalt ist übertrieben schlank und lang, kombiniert mit einer großen, herabhängenden Nase. An diesen wirkungsvollen Kunstgriff wird sich später auch der Venezianer Anton Maria Zanetti öfter bedienen.³⁴⁹

An Guercinos Zeichnungen lässt sich exemplarisch zeigen, wie einige Karikaturen in der Nachfolge der Carracci-Akademie deutlich an zeichnerischer Ausdruckskraft und Vielfalt gewannen. Außerdem vermittelte Guercino anhand seiner humoristischen Blätter einen ihm eigenen künstlerischen Stil. Dieses neu gewonnene Selbstbewusstsein in Bezug auf das Medium der Zeichnung lässt sich auch durch die vermehrte Isolation der Motive auf Einzelblätter beobachten, wodurch die Karikatur zunehmend als eigenständige Gattung wahrgenommen und etabliert wurde. Sowohl Domenichino als auch Guercino arbeiteten zeitweilig in Rom am päpstlichen Hof und dort sollten die Karikaturen an Beliebtheit gewinnen, erst durch Gianlorenzo Bernini und seinen Umkreis, gefolgt etwas später von Pier Leone Ghezzi.³⁵⁰

³⁴⁴ Vgl. Cheng 2008, S. 151ff.; Busch 2009, S. 89ff.; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157.

³⁴⁵ Vgl. Turner/Plazzotta 1991, S. 205; Ausst.-Kat. Cambridge 1991, S. 21; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157.

³⁴⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1991, S. 19; Thurmann-Jajes 1998, S. 245; Cheng 2008, S. 173; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 157.

³⁴⁷ Vgl. Busch 2009, S. 88.

³⁴⁸ Vgl. Berra 2009, Abb. 24, S. 99f.

³⁴⁹ Vgl. Kap. 7 der vorliegenden Arbeit.

³⁵⁰ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 243.

4. Gianlorenzo Bernini

Gianlorenzo Bernini, Sohn des Bildhauers Pietro Bernini, wurde 1598 in Neapel geboren. 1605/1606 ging die Familie, mit der Aussicht auf lukrative Aufträge, nach Rom. Als Zentrum der katholischen Kirche war die Stadt der künstlerische Dreh- und Angelpunkt Italiens. Bernini hatte hier die einzigartige Möglichkeit, fast täglich Skulpturen, Fresken und Gemälde in den Vatikanischen Sammlungen oder der Galleria Borghese studieren zu können. Die Adelskultur Roms war im 17. Jahrhundert sehr vielschichtig und hochkompetitiv. Als Bestandteil des Konkurrenzkampfs war die Kunstpatronage eines der wichtigsten Instrumente zur Legitimierung und Inszenierung von Status. Nach seiner Ausbildung gelang es Bernini, Aufträge von den bedeutenden römischen Adelsfamilien Borghese und Barberini zu erhalten.³⁵¹ Als Kardinal Maffeo Barberini 1623 zu Papst Urban VIII. ernannt wurde, vergab er an Bernini gleich mehrere Ämter am päpstlichen Hof, sodass dieser schon als junger Mann einen hohen Rang genoss. Während des Pontifikats Urbans VIII. erhielt Bernini den Großteil der bedeutenden Kunstaufträge in Rom, von seinem berühmten Baldachin für das Petrusgrab in St. Peter bis zur Bauleitung der Kirche, die er ab 1629 innehatte. Bernini avancierte so zum führenden Künstler der Stadt.³⁵² Nach dem Tod von Urban VIII. 1644 verlor Bernini unter Innozenz X. (Giovanni Battista Pamphili) zunächst seine vorteilhafte Nähe zum Hof. Trotzdem gelang es ihm, mit dem Bau des Vierströmebrunnens auf der Piazza Navona in den späten 1640er Jahren, an frühere Erfolge anzuknüpfen. Seine Karriere gipfelte 1657 in dem Auftrag zur Gestaltung des Petersplatzes.³⁵³ Außerdem verbrachte er 1665 mehrere Monate am Hof Ludwigs XIV. Dieser hatte ihn offiziell eingeladen, um den Umbau des Louvre zu leiten, doch seine Entwürfe blieben

³⁵¹ Zum römischen Adel zählten 215 Familien, an deren Spitze die großen sogenannten Baronalfamilien standen (Colonna, Orsini, Savelli, Caetani, Cesarini, Cesi, Altemps, Anguillara). Diese Familien hatten einen großen Landbesitz im Kirchenstaat und stellten eine Klasse für sich dar. Ihnen folgten sieben Familien, die durch einen päpstlichen Vorfahren einen hohen Stand einnahmen. Das waren die Nepoten-Clans der Bonelli (Pius V.), Boncompagni (Gregor XIII.), Peretti (Sixtus V.), Aldobrandini (Clemens VIII.), Borghese (Paul V.), Ludovisi (Gregor XV.) und Barberini (Urban VIII.). Vgl. Karsten, Arne: Distinktionsmerkmale der römischen Aristokratie in der Kunst des 17. Jahrhunderts, in: Die ‚Kunst des Adels‘ in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Claudius Sittig und Christian Wieland (= Wolfenbütteler Forschungen, hrsg. v. d. Herzog August Bibliothek, Band 144), Wiesbaden 2018, S. 291–313, S. 292f.

³⁵² Vgl. The Seventeenth Century in Italy, (Ausst.-Kat. New York, The Pierpont Morgan Library 1967), hrsg. v. Felice Stampfle und Jacob Bean, New York 1967, S. 7; Hirschfeld, Peter: Mäzene, die Rolle des Auftraggebers in der Kunst, Berlin 1968, S. 156–170; Kahn-Rossi 1989/1990, S. 122; Thurmann-Jajes 1998, S. 247; Disegnatore virtuoso. Die Zeichnungen des Pier Francesco Mola und seines Kreises, (Ausst.-Kat. Düsseldorf, museum kunst palast), hrsg. v. Sonja Brink, Düsseldorf 2002, S. 17; Karsten 2018, S. 298f.

³⁵³ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 123; Karsten 2018, S. 291f.

unausgeführt. Bernini nutzte seinen Aufenthalt, um Skizzen und Pläne für verschiedene Bauprojekte in Paris und der Île de France zu entwerfen und er schuf eine Porträtbüste des damals 22-jährigen Monarchen. Außerdem zeichnete er Karikaturen, wie weiter unten erläutert wird.³⁵⁴

Zum Zeitpunkt seiner Frankreichreise hatte sich Bernini bereits einen Namen als Karikaturist gemacht. Im Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV. steht, dass der Künstler „*ein Meister in derartigen Porträts*“ sei.³⁵⁵ In der Tat dürfte der erste Kontakt mit Karikaturen schon in den 1620er Jahren erfolgt sein. In Rom könnte er Domenichino oder Guercino kennengelernt haben, die zu dieser Zeit mit dem Zeichnen von Karikaturen begannen.³⁵⁶ Eine direkte Auseinandersetzung mit Karikaturen aus dem Umkreis der Carracci zeigt sich in einer Bernini zugeschriebenen Karikatur Cassiano dal Pozzos. Die Inschrift beschreibt, dass die Karikatur in der Art Carraccis, gemeint ist wahrscheinlich Annibale, gezeichnet wurde („*Caricat. Del/ Caval.re del Pozzo versato di Pittura, el altre scienze di mano del Caval Bernino fatto nell’Anticam.a di Barberino ad imitat.ne di Caracci/ era più corte di naso mà quasi simile/ feci per l’Algardi.*“).³⁵⁷ Bernini hat den Kopf des Gelehrten und Sammlers leicht verzerrt im Profil abgebildet. Dal Pozzo war als Sekretär für Francesco Barberini tätig, in dessen Haus die Karikatur entstanden sein soll („*nell’Anticam.a di Barberino*“).³⁵⁸ Tatsächlich ähnelt der in einigen zügigen Strichen erfasste Kopf formal den Zeichnungen der Carracci und ihrer Nachahmer. Doch für Bernini scheint nun im Gegensatz zu den Studienblättern der Carracci die Erkennbarkeit der erfassten Person wichtiger gewesen zu sein als die Lust am experimentellen und eher anonymen Formenspiel. In der beigefügten Inschrift wird sowohl der Dargestellte als auch die vorgenommene karikaturistische Verzerrung präzise erläutert.³⁵⁹

Obwohl Bernini viele Jahre lang Karikaturen anfertigte, sind heute nur wenige Originalzeichnungen erhalten geblieben, die ihm mit höherer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden

³⁵⁴ Vgl. Chantelou, Paul Fréart de: Bernini in Paris, das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV., hrsg. v. Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 1.

³⁵⁵ Ebd., S. 102f.

³⁵⁶ Vgl. Cheng 2008, S. 233f.

³⁵⁷ Gianlorenzo Bernini: *Karikatur von Cassiano dal Pozzo*, 1623–1644, Feder in Braun, 10,4 x 11,7 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. Nr. I 135. Online abrufbar unter: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/58489/caricature-portrait-of-cassiano-dal-pozzo>, 31.8.20. Vgl. Grassi, Luigi: Gian Lorenzo Bernini e Fréart de Chantelou, Salvator Rosa e Nicolo’ Simonelli: due accademie e una caricatura, in: *Scritti di storia dell’arte in onore di Federico Zeri* (Bd. 2), Mailand 1984, S. 630–639, Abb. 624; Cheng 2008, Abb. 6.6.

³⁵⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 25; Grassi 1984, S. 634; Cheng 2008, S. 233f.; Berra 2009, S. 105f.; Gobbi, Manuela: *Le caricature*, in: *I Disegni di Bernini e della sua scuola, nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, (Best.-Kat. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana), hrsg. v. Manuela Gobbi und Barbara Jatta, Vatikanstadt 2015, S. 515–529, S. 515f.

³⁵⁹ Vgl. Unverfehrt 1982, S. 146; Thurmann-Jajes 1998, S. 247; Jöhnk 1998, S. 72; Hofmann 2007, S. 39.

können.³⁶⁰ Berninis Talent als Karikaturist wurde schon von Baldinucci gewürdigt, der 1682 schrieb: „*Si scorge simmetria maravigliosa, maestà grande, e una tal franchezza di tocco, che è propriamente un miracolo; ed io non saprei dire chi mai nel suo tempo gli fosse stato eguale in tal facoltà. Effetto di questa franchezza è stato l'aver egli operato singolarmente in quella sorta di disegno, che noi diciamo Caricatura, o di colpi caricati, deformando per ischerzo a mal modo l'Effigie altrui, senza togliere loro la somiglianza, e la maestà, se talvolta eran[o] principi grandi, come bene spesso accadeva per lo gusto, che avevano tali personaggi di sol-lazzarsi con lui in sì fatto trattenimento, anche intorno a' propri volti, dando poi a vedere i disegni ad altri di non minore affare*“.³⁶¹ In den außergewöhnlichen Karikaturen des Künstlers, auch „*colpi caricati*“ (wörtl. „überladene Hiebe“) genannt, habe dieser die natürlichen Makel bestimmter Personen, vorzugsweise von hohem Rang, übertrieben. Große Fürsten hätten sich an seinen Karikaturen erfreut und sie ihren Freunden gezeigt, auch wenn sie selbst darauf zu sehen waren. Daraus lässt sich ersehen, dass die Zeichnungen als autonome Einzelblätter konzipiert und geschätzt wurden. Baldinucci betont auch die formalen Qualitäten von Berninis Karikaturen, die er mit einem ungezwungenen und freien Federstrich zeichnete („*franchezza di tocco*“).³⁶²

1713 schrieb Domenico Bernini in ähnlichen Worten über das Geschick seines Vaters im Karikieren: „*Nè devesi passar sotto silenzio l'havere ei in quel tempo, & appresso ancora, singolarmente operato in quella forte di Disegno, che comunemente chiamasi col nome di Caricatura. Fù questo un'effetto singolare del suo spirito, poiché in essi veniva a deformare, come per ischerzo, l'altrui effigie in quelle parti però, dove la natura haveva in qualche modo difettato, e senza toglier loro la somiglianza, li rendeva sù le Carte similissimi, e quali in sostanza essi erano, benche se ne scorgesse notabilmente alterata, e caricata una parte; Invenzione rare volte praticata da altri Artefici, non essendo giuoco da tutti, ricavare il bello dal deforme, e dalla sproporzione la simetria*“.³⁶³ Die Karikatur dient hier dem Autor als Mittel, um Bernini einen brillanten Verstand zuzuschreiben. Durch die Übertreibung der natürlichen

³⁶⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 25; Lavin, Irving: Bernini and the Art of Social Satire, in: Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic (Ausst.-Kat. Princeton University), hrsg. v. Irving Lavin, Princeton 1981, S. 25–55, S. 27; Stoschek, Jeannette: Selbstbildnisse, Porträts und Karikaturen, in: Bernini, Erfinder des barocken Rom (Ausst.-Kat. Leipzig, Museum der bildenden Künste Leipzig), hrsg. v. Hans-Werner Schmidt, Sebastian Schütze und Jeannette Stoschek, Leipzig 2014, S. 116–135, S. 130; Gobbi 2015, S. 517.

³⁶¹ Filippo Baldinucci: *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Florenz 1682, S. 66. Vgl. Lavin 1981, S. 27f.; Lavin 1990, S. 22; Berra 2009, S. 105f.; Gobbi 2015, S. 515.

³⁶² Vgl. Lavin 1990, S. 23.

³⁶³ Bernini, Domenico: *Vita del Cavalier Giovanni Lorenzo Bernini*, München 1988, S. 28.

Makel habe er den Wesenskern der Karikierten erfasst. Wie schon Baldinucci hebt auch Domenico hervor, dass Bernini viele hochgestellte Personen karikierte. Fürsten und andere wichtige Persönlichkeiten hätten es sehr genossen, sich selbst und andere in den Zeichnungen wiederzuerkennen („*Ne fece egli dunque parecchi, e per lo più si diletta di caricare l'effigie de' Principi, e Personaggi grandi, per lo gusto, che essi poi ne ricevevano in rimirarsi que' medesimi, pur d'essi, e non essi, ammirando eglino in un tempo l'Ingegno grande dell'Artefice, e solazzandosi con sì fatto trattenimento.*“).³⁶⁴

Der stark reduzierte Zeichenstil in Berninis Karikaturen äußert sich in der Beschränkung auf Umrisse und wenige weitere Linien. Die Darstellungen scheinen kindlich und ungeschickt, aber bei näherer Betrachtung zeigt sich ihre ausdrucksstarke Wirkung. McPhee und Orenstein bezeichnen die Kompositionen daher als „*brillante Stenografie*“.³⁶⁵ Sein Œuvre setzte bedeutende Maßstäbe dafür, wie Karikatur in der Folge definiert wurde. André Félibien hatte vor allem die Karikaturen Berninis im Sinn, als er 1676 schrieb: „*Ein aufgeladenes Porträt (portrait chargé) nennen die Maler so, wenn ein Gesicht mit markanten Gesichtszügen dargestellt wird, und zwar so, dass man mit drei oder vier Strichen [...] eine Person erkennen kann, unabhängig davon, ob es sich um ein richtiges Konterfei handelt, oder um eine Darstellung der markantesten Fehler.*“³⁶⁶ Baldinucci schrieb kurz darauf im *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* (1681): „*E caricare dicesi anche da' Pittori o Scultori, un modo tenuto da essi in far ritratti, quanto si può somiglianti al tutto della persona ritratta; ma per giuoco, e talora per ischerno, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appariscano essere essi, e nelle parti siano variati.*“³⁶⁷ Die Definition der Karikatur wird hier durch den Hinweis auf ihren Zweck erweitert, demnach seien die Verzerrungen zum Scherz oder manchmal aus Hohn erfolgt. Tatsächlich lassen sich in Berninis Karikaturenwerk sowohl gefällige und unterhaltsame Karikaturen finden als auch scharf spottende Darstellungen.

³⁶⁴ Ebd. Vgl. Unverfehrt 1982, S. 146; Unverfehrt 1984, S. 347; Döring 1984, S. 95; Lavin 1990, S. 22f.; Thurmann-Jajes 1998, S. 247; Plum 1998, S. 30; Cheng 2008, S. 228f.; Berra 2009, S. 105f.; Gobbi 2015, S. 515f.

³⁶⁵ Vgl. Lavin 1990, S. 25; McPhee/Orenstein 2011, S. 5.

³⁶⁶ „*CHARGÉ. Les Peintres appellent un portrait chargé, lorsqu'on represente un visage avec des traits marquez avec excez, & de telle manière qu'avec trois ou quatre coups de crayon ou autrement on connoist une personne, quoy que ce ne soit pas un veritable portrait, mais plustost des deffauts marquez. Aussi quand une Figure est trop marquée on dit qu'elle est chargée.*“ Félibien, André: *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent: avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris 1676, S. 520. Vgl. Berra 2009, S. 106.

³⁶⁷ Baldinucci, Filippo: *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florenz 1985, S. 29. Vgl. Unverfehrt 1984, S. 348; Prospero Valenti Rodinò 2015, S. 32f.; Brassat/Knieper 2017, S. 778ff.

4.1. Bildanalysen, Teil I: Karikaturen von Scipione Borghese und Francesco Barberini

Scipione Caffarelli-Borghese (1577–1633) war der Sohn von Ortensia Borghese und Francesco Caffarelli. Nachdem sein Onkel Camillo Borghese 1605 als Paul V. auf den Papstthron gewählt wurde, ernannte er kurz nach seinem Amtsantritt Scipione zum Kardinal und zum *Segretario di Stato* des Heiligen Stuhls und damit zum Oberhaupt der römischen Kurie. Als solcher hatte Scipione Borghese einen großen Einfluss und er sammelte im Namen des Papstes mithilfe von Steuern und päpstlichen Abgaben große Reichtümer an, darunter zahlreiche Kunstwerke.³⁶⁸ Der Kardinal wurde zum ersten großen Förderer Berninis. Dieser schuf für ihn in den Jahren 1618–1625 seine berühmten Skulpturengruppen, die sich noch heute in der Villa Borghese in Rom befinden: *Äneas und Anchises* (1618–20), *Pluto und Proserpina* (1621–22), *David* (1623–24) und schließlich *Apoll und Daphne* mit der Darstellung der Metamorphose der Nymphe Daphne in einen Lorbeerbaum. Das Marmorwerk in Lebensgröße wurde von Bernini mit 24 Jahren begonnen, ausgeführt zwischen 1622 und 1625.³⁶⁹

Ebenfalls in der Galleria Borghese befinden sich zwei Marmorbüsten mit der Darstellung Scipione Borgheses, die Bernini 1632 angefertigt hat. Dieser ist im Kardinalsgewand und mit einer *Beretta*, dem Kardinalshut, dargestellt. Sein Blick ist offen und aufmerksam, die Lippen leicht geöffnet, als sei er gerade in einem Gespräch vertieft. Die lebensnahe Gestaltung der Mimik wird durch einen lebhaften Faltenwurf des Umhangs ergänzt. Baldinucci schreibt über den Entstehungsprozess, dass Bernini nach Vollendung der Büste einen Fehler im Marmorblock entdeckte. Der beschriebene dunkle Einschluss im Gestein, hier als *pelo* („Haar“) bezeichnet, erscheint in der Tat noch heute sichtbar als unschöner horizontaler Strich auf der Stirn der Skulptur. Daraufhin soll Bernini in kürzester Zeit („*in pochissimo tempo*“) und heimlich („*senza darne notizia a persona*“) eine neue Büste gehauen haben. Diese ließ er mit Tüchern verdeckt in sein Atelier bringen. Dem erwartungsfreudigen Kardinal zeigte er dennoch zunächst die makelhafte Erstfassung. Baldinucci beschreibt die Erschütterung des Kardinals über einen so offensichtlichen Fehler, gefolgt von der großen Erleichterung bei Enthüllung der zweiten

³⁶⁸ Seine Kunstsammlung befand sich zunächst im heutigen Palazzo Giraud Torlonia in der Via della Conciliazione, im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ließ Borghese sie in die neue Villa kurz hinter der Porta Pinciana (einem spätantiken römischen Stadttor) verbringen. Vgl. Herrmann Fiore, Kristina: Guida alla Galleria Borghese, Rom 2019, S. 5, 7ff.

³⁶⁹ Vgl. Herrmann Fiore 2019, S. 32, 37, 41, 49.

Büste.³⁷⁰ Die Verblüffung und Freude über das makellose Werk hatte Bernini durch seine Aktion ungleich gesteigert. Auch der Unterhaltungswert einer solchen Darbietung ist nicht zu unterschätzen. Die Anekdote präsentiert Bernini als virtuosen, zügig arbeitenden und sich selbst übertreffenden Künstler.

Während der Sitzungen für die beschriebenen Marmorbüsten zeichnete Bernini vermutlich Karikaturen von dem Kardinal (Abb. 32).³⁷¹ Der Künstler hat Borghese frontal und in wenigen Federstrichen festgehalten. Nase und Wangen erweitern sich nach unten hin birnenförmig.³⁷² Die Augen werden durch Striche gebildet, unter denen sich große Tränensäcke befinden, während Augenbrauen und Nase schwungvoll in einem Strich zusammengefasst wurden. Die Mundwinkel zeigen nach unten, am Kinn befinden sich einige Barthaare. Auch der Kardinalshut, zwei seitlich vom Kopf abstehende Haarlocken und der Mantelkragen sind erkennbar. Bemerkenswert ist das raffinierte Zusammenspiel zwischen wenigen sich wiederholenden oder spiegelnden Formen und Linien. So findet das Kinn eine Entsprechung in der Gestaltung des Kragens, die an einer gedachten Horizontalen gespiegelt werden. Die übrigen Linien des Kragens erscheinen als parallel nach unten versetzte Kurven der Halswülste. Durch die Symmetrien entsteht der Eindruck eines gemütlichen, etwas behäbigen Mannes. Insgesamt resultiert aus der Bildsprache eine hohe grafische Qualität, die auf eine überlegte Vorgehensweise schließen lässt und keineswegs auf eine spontane Skizze, wie es zunächst den Anschein macht.³⁷³

³⁷⁰ „Anche la Santità di Papa Paolo V. volle di mano di lui il proprio ritratto, dopo il quale ebbe a scolpire quello del Cardin. Scipione Borghese di lui Nipote; e già s'era condotto al fine del bel lavoro, quando portò la disgrazia, che è si scoprìse un pelo nel marmo, che occupava appunto tutto il più bello della fronte; egli, che animosissimo era, e già aveva fatto una maravigliosa pratica nel maneggiare il marmo, a fine di togliere a se stesso, e molto più al Cardinale la confusione, che era per apportargli una sì fatta novità, fattosi condurre in camera un pezzo di marmo di sufficiente grandezza, e di conosciuta bontà, senza darne notizia a persona, nel corso di quindici notti, che solamente impiegò in quel lungo lavoro, ne condusse un altro simile, di non punto minor bellezza del primo; poi fattolo portar nel suo studio ben coperto, acciocchè da niuno de'suoi familiari potesse esser veduto, attendeva la venuta del Cardinale a vedere il ritratto finito. Comparso finalmente quel Signore, e veduto il primo ritratto, del quale col darsi il lustro s'era fatto il difetto assai più palese, e più sconcio, a prima vista si turbò in se stesso; ma per non contristare il Bernino dissimulava. Fingeva in ta[n]to il ben'avveduto Artefice di no[n] accorgersi del disgusto del Cardinale, e perché più grato gli giugnesse il sollievo, ove più grave era stata la passione, il tratteneva in discorsi; quando finalmente gli scopperse l'altro bellissimo ritratto. L'allegrezza, che mostrò quel Prelato nel vedere il secondo ritratto senz'alcun difetto, fece ben conoscere quanto era stato il dolore, ch'egli ave[v]a concepito nel rimirare il primo; e piacquegli tanto l'industria, e diligenza, che per non disgustarlo aveva sfato il Bernino, che da indi innanzi l'amò sempre con amor tenerissimo.“ Baldinucci 1682, S. 7f. Vgl. Herrmann Fiore 2019, S. 91f.

³⁷¹ Gianlorenzo Bernini: *Karikatur von Scipione Borghese*, um 1632–1633, Feder in Braun, 27,2 x 20,4 cm, Rom, BAV, Cod. Chig. P.VI.4, Fol. 15r. Vgl. Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 66; Lavin 1990, S. 28f.; Berra 2009, Abb. 31, S. 106; Stoschek 2014, S. 132f.; Best.-Kat. Vatikan 2015, Kat. Nr. 339; Gobbi 2015, S. 519f. Berra bezieht sich in seinen Betrachtungen auf die hier reproduzierte Version. Die zweite Version hat die Daten Gianlorenzo Bernini: *Karikatur von Scipione Borghese*, um 1632–1633, Feder in Braun, 27,5 x 21 cm, Rom, BAV, Cod. Chig. P.VI.4, Fol. 14r. Vgl. Best.-Kat. Vatikan 2015, Kat. Nr. 338.

³⁷² Vgl. Berra 2009, S. 106.

³⁷³ Vgl. Piltz 1976, S. 39; Döring 1984, S. 92f.; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 66; Busch 1987c, S. 245–248.; Plum 1998, S. 30f.; Berra 2009, S. 106; Gobbi 2015, S. 519f.

Eine andere Karikatur Berninis zeigt Francesco Barberini (Abb. 33).³⁷⁴ Dieser lebte seit 1623 in Rom, wo er von seinem Onkel Maffeo Barberini, der gerade als Urban VIII. den Papstthron bestiegen hatte, umgehend zum Kardinal ernannt wurde. Über ihn dürfte Francesco Barberini auch Bernini kennengelernt haben. Er wurde in den folgenden Jahren ein wichtiger Mäzen des Künstlers. Barberini pflegte einen regen Austausch mit zeitgenössischen Kunstsammlern und Gelehrten.³⁷⁵ Die Karikatur Berninis entstand wahrscheinlich in den späten 1620er oder frühen 1630er Jahren. Die Figur Barberinis wurde zentral auf ein ansonsten leeres Blatt gesetzt – ein Schema, das Pier Leone Ghezzi einige Jahrzehnte später Hunderte Male wiederholen sollte. Bernini betonte den schlanken Körperbau des Kardinals durch vertikale Gewandfalten. Das Gesicht gab er fast ausschließlich durch die Umrisslinie des Profils und einige Haarlocken wieder, das Auge wurde lediglich durch einen Punkt markiert.³⁷⁶ Den rechten Arm hat er ausgestreckt, mit einem langen dünnen Finger vor sich zeigend. Währenddessen ist der linke Arm seltsam angewinkelt und die Fingerspitzen zeigen wie Vogelkrallen nach unten. Seine Füße sind kaum sichtbar, er scheint fast über dem leicht angedeuteten Untergrund zu schweben.³⁷⁷ Sowohl die Karikatur Barberinis als auch die oben genannten Karikaturen Scipione Borgheses befinden sich in einem Album der vatikanischen Sammlungen (Codex Chigi). Darin enthalten sind insgesamt 15 Karikaturen, überwiegend von bislang nicht identifizierten Klerikern. Unter den Zeichnungen sind sowohl Originale als auch Kopien. Bei den letzteren ist unklar, ob es sich um eigenhändige Nachahmungen oder um Kopien von Mitarbeitern aus Berninis Werkstatt handelt.³⁷⁸

4.2. Die Karikaturen im Kontext der Frankreichreise 1665

Einer Einladung Ludwigs XIV. folgend, reiste Bernini 1665 nach Frankreich, wo er sich vom 2. Juni bis zum 20. Oktober am Hof des französischen Königs aufhielt. Ursprünglich gerufen, um dort die Umbauarbeiten des Louvre zu leiten, beschäftigte sich Bernini während dieser Zeit mit verschiedenen Bauprojekten der Region und er fertigte eine Marmorbüste von dem König

³⁷⁴ Gianlorenzo Bernini: *Karikatur von Francesco Barberini*, um 1625–1635, Rom, BAV, Cod. Chig. P.VI.4, Fol. 5r. Vgl. Best.-Kat. Vatikan 2015, Kat. Nr. 337. Siehe auch die vorherige Katalognummer mit einer vermutlichen Kopie nach dieser Karikatur.

³⁷⁵ Vgl. Merola, Alberto: Barberini, Francesco, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* (Bd. 6), 1964. Online abrufbar unter: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-barberini_res-2f2dfbf8-87e7-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-barberini_res-2f2dfbf8-87e7-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)), 28.8.20.

³⁷⁶ Der Spitzbart und die kurzen Locken in der Karikatur lassen sich auch auf offiziellen Gemälden Barberinis wiederfinden (siehe zum Beispiel das Porträt Andrea Sacchis aus etwa derselben Zeit im Wallraf-Richartz Museum).

³⁷⁷ Vgl. Gobbi 2015, S. 519f.

³⁷⁸ Ebd., S. 517f.

an. Ihm wurde der Höfling Paul Fréart de Chantelou (1609–1694) als Begleiter und Dolmetscher an die Seite gestellt. Der Kunstkenner und Sammler hielt in einem *Journal de voyage* Ereignisse von dem Aufenthalt des Künstlers fest. Er schrieb sowohl über dessen Projekte als auch zu Begebenheiten aus dem Hofalltag. Chantelou kommentierte auch Berninis Charakter, so soll ihm sein aufbrausendes und verurteilendes Wesen gelegentlich unbeliebt gemacht haben. Vielleicht speisten sich solche Kommentare aber weniger aus reellen Ereignissen, sondern mehr aus den damaligen Emanzipationsbestrebungen Frankreichs gegenüber Italien. Vor diesem Hintergrund wurden auch Berninis Pläne für den Louvre fallen gelassen.³⁷⁹ Die freundliche Konversation war eine zentrale Anforderung an den Hofkünstler und Chantelou lobte die herausragenden Fähigkeiten Berninis als Erzähler und Unterhalter.³⁸⁰ Er habe sogar Ludwig XIV. im Krankenbett mit Anekdoten von seinen Theaterstücken aufgeheitert und ihm verraten, wie er komplizierte Bühnentricks technisch bewerkstelligte.³⁸¹

Nach etwa zweieinhalb Monaten seit Berninis Anreise erwähnt Chantelou erstmals, wie (scheinbar) zufällig das Gespräch auf Karikaturen kam. Die Begebenheit ereignete sich während einer Porträtsitzung Ludwigs XIV. für die Porträtbüste. Bernini drohte einem störenden Höfling namens Créqui, ihn zu karikieren: *„Gegen Mittag kam der Herr Marschall von Villeroy, um die Büste anzusehen. Er war der Vorbote des Königs, der einen Augenblick später mit großem Gefolge eintraf. Der Cavaliere fing damit an, die Nase zu formen, die bis dahin nur skizziert war. Als Herr von Créqui dazwischentrat und dem König etwas ins Ohr flüsterte, sagte der Cavaliere lachend: ‚Die hohen Herren haben den König den ganzen Tag nach ihrem Belieben und wollen ihn mir nicht einmal eine halbe Stunde lassen; ich bin in Versuchung, von einem der Herren eine Karikatur zu machen‘ (je suis tenté d’en faire de quelqu’un le portrait chargé‘). Niemand verstand, was gemeint war, und ich klärte den König auf, Karikaturen seien Porträts, deren Ähnlichkeit im Hässlichen und Lächerlichen bestehe. Der Abbé Butti ergriff das Wort und sagte, der Cavaliere sei ein Meister in derartigen Porträts. Seine Majestät müsse einige sehen.“*³⁸² Die Textstelle verdeutlicht, dass sowohl der von Chantelou gewählte Begriff *portrait chargé* (übertriebenes Porträt) als auch die Karikaturengattung als solche bis dahin in Frankreich unbekannt waren. Berninis Auftreten gegenüber dem Höfling Créqui wurde in der Forschung unterschiedlich interpretiert, mal als heiter-ironische oder sarkastische Bemerkung,

³⁷⁹ Vgl. Unverfehrt 1984, S. 347; Chantelou 2006, S. 1f.; Schneider/Zitzlsperger 2006, S. 15; Brassat/Knieper 2017, S. 778.

³⁸⁰ Vgl. Brassat, Wolfgang: Das Gespräch über die Künste im Spannungsfeld von Geselligkeit und Staatsräson, in: Bernini in Paris, das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV., hrsg. v. Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 313–336, S. 324f.; Schneider/Zitzlsperger 2006, S. 15.

³⁸¹ Schneider/Zitzlsperger 2006, S. 114.

³⁸² Vgl. Chantelou 2006, S. 102f.

bis hin zu einer ernst gemeinten Drohung.³⁸³ Der hier beschriebene Abbé Butti (Francesco Butti, 1604–1682), war ein Landsmann und Freund von Bernini. Butti war Doktor in Kirchen- und Zivilrecht, sowie Abt der Diözese Toulouse und Apostolischer Protonotar. Er hatte als junger Mann für Antonio Barberini, dem jüngeren Bruder Francesco Barberinis, als Sekretär gearbeitet. 1645 siedelte er mit der Familie Barberini nach Paris um. Dort übertrug ihm Kardinal Mazarin die Fürsorge über die italienischen Künstler in Paris. Am Hof war er außerdem für die Auswahl und Vorbereitung der Theaterstücke zuständig; manchmal betätigte er sich als Librettist.³⁸⁴

Wenige Wochen später konnte Bernini Ludwig XIV. seine Fähigkeiten als Karikaturist vorführen. Am 10. September 1665 berichtet Chantelou über die Sitzung für die Porträtbüste des Königs: *„Bevor er sich wieder hinsetzte, hielt sich der König eine Weile vor dem Relief von Herrn Paolo auf, und als die Rede auf Karikaturen kam, erzählte der Cavaliere, er habe den Abbé Butti karikiert. Er suchte das Blatt, um es Seiner Majestät zu zeigen. Als es sich aber nicht finden wollte, nahm der Cavaliere Stift und Papier zur Hand und warf vor den Augen Seiner Majestät in drei raschen Strichen eine neue Karikatur hin, welche die ganze Gesellschaft belustigte, den König selbst, Monsieur, das Gefolge im Saal und am allermeisten die Zaungäste an der Tür.“*³⁸⁵ Der Künstler demonstrierte vermeintlich spontan seine rasche Auffassungsgabe und künstlerische Virtuosität, vermutlich hatte er das Geschehen sorgfältig geplant und vorbereitet.³⁸⁶

4.3. Bildanalysen Teil II

4.3.1. Karikaturen von Don Virginio Orsini und einem Hauptmann

Eine von Bernini erhaltene Zeichnung aus der Zeit des Pontifikats Urbans VIII. (1623–1644) zeigt zwei karikierte Figuren, die sich anhand der Inschriften identifizieren lassen (Abb. 34).³⁸⁷ Auf der linken Seite des Blattes ist der Kopf von *„Don Virginio Orsini Principe di Vicovaro“* im Profil zu sehen. Er trägt eine Mütze, hat lange, strähnige Haare und markante Gesichtszüge. Mit der klobigen Nase und dem vorstehenden großen Unterbiss erinnert sein Profil sehr an

³⁸³ Vgl. Piltz 1976, S. 42; Unverfehrt 1982, S. 146; Unverfehrt 1984, S. 347; Berra 2009, S. 105f.; Gobbi 2015, S. 516; Brassat/Knieper 2017, S. 778.

³⁸⁴ Vgl. Lanfranchi, Ariella: „Butti, Francesco“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* (Bd. 15), 1972. Online abrufbar unter: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-butti_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-butti_(Dizionario-Biografico)), 9.9.20.

³⁸⁵ Vgl. Chantelou 2006, S. 149.

³⁸⁶ Vgl. Brassat 2006, S. 324f.; Brassat/Knieper 2017, S. 776ff.

³⁸⁷ Gianlorenzo Bernini: *Karikatur von Don Virginio Orsini Principe di Vicovaro und Karikatur des Capitano della Compagnia de Romaneschi sassaioli*, vor 1644, Feder in Braun, 19 x 26 cm, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Inv. Nr. 127521. Vgl. Cheng 2008, Abb. 6.5 (Detail rechts); Berra 2009, Abb. 34.

einige Motive aus Leonardos *groteske Köpfe*. Auf der rechten Seite ist frontal der namentlich nicht näher bezeichnete „*Capitano della Compagnia de Romaneschi sassaioli*“ abgebildet. Es handelt sich bei ihm um einen Kompanieführer aus dem Heer Papst Urbans VIII. Seine Haare bestehen aus dichten Locken, die schlitzförmigen Augen stehen eng zusammen. Mund und Nase wurden in die Breite gezogen, sodass ein verschlagener Gesichtsausdruck erzeugt wird. Der eckige Kopf des Mannes sitzt auf einen langen und stämmigen Hals. Die dort angedeuteten Hautfalten verstärken die vom Künstler offensichtlich intendierte Assoziation zu einem Phallus. Heinisch hob in seiner Bildanalyse die Mehrdeutigkeit der Linie als modernes Element dieser Karikatur hervor. Die ohnehin abstrahierte Form erreiche durch den Doppelsinn der Linie eine „*fundamentale Offenheit für mehrere Bedeutungen*“. Das Porträt bleibt der primär wahrgenommene Inhalt und ist damit das „*dominante Denotat*“. Das Denotat des Phallus ist dem untergeordnet und wird von Heinisch mit dem Detail einer Arcimboldeske verglichen.³⁸⁸ Durch die Bildinschriften über den Köpfen der Figuren gab Bernini die karikierten Personen ganz offen dem Gelächter und Spott preis.³⁸⁹

4.3.2. Karikaturen von einem französischen Cavaliere und Kardinal Nini

Karikaturen französischer Höflinge sind in Kopien erhalten, wie zum Beispiel auf einem Blatt mit zwei karikierten männlichen Profilköpfen, die mit den Inschriften „*un Cavaliere francese*“ und „*Il Card.le Nini*“ bezeichnet werden (Abb. 35).³⁹⁰ Aufbewahrt wird die Federzeichnung im Zentralinstitut für Graphik in Rom. Das Original entstand vermutlich nach Berninis Frankreichsreise und Ninis Ernennung zum Kardinal 1666. Auf der linken Seite befindet sich die Karikatur des nicht näher benannten französischen Hofmanns, in eleganter Kleidung und mit einer Perücke, deren langen offenen Locken bis über die Schultern fallen. Vor allem der Umriss des Gesichts wurde verzerrt, der bewegt die markanten Formen des Stirnwulstes, Nasenhöckers, der Stupsnase und des Unterbisses sowie dem vorstehenden Kinn folgt. Sein offener Blick ist neutral geradeaus gerichtet. Cheng reproduzierte die Kopie einer Karikatur Berninis mit einem weiteren als „*un cavaliere francese*“ bezeichneten Mann und stellte einen Bezug zu der oben zitierten Anekdote von Chantelou her, in der der Künstler sich über die Unterbrechungen seiner

³⁸⁸ Vgl. Heinisch, Severin: Die Karikatur, über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft (= Kulturstudien Bibliothek der Kulturgeschichte, hrsg. v. Hubert Ch. Ehalt und Helmut Konrad, Bd. 14), Wien 1988, S. 67ff.

³⁸⁹ Vgl. Piltz 1976, S. 39; Cheng 2008, S. 233f.; Berra 2009, S. 106; Stoschek 2014, S. 132f.

³⁹⁰ Gianlorenzo Bernini (Werkstattkopie): *Karikatur eines französischen Cavaliere und des Kardinals Giacomo Nini*, 1666–1680, Feder in Braun, 18 x 22 cm, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Inv. Nr. FC127524. Vgl. Grassi 1984, Abb. 620; Berra 2009, Abb. 32 (Detail mit der Karikatur Ninis); Ausst.-Kat. Rom 2016, Kat. Nr. 1. Grassi vermutet, dass die Motive von Bernini selbst kopiert wurden, womöglich um eine private Sammlung seiner Karikaturen anzulegen, da er die Originale an Freunde verschenkte. Andere Wissenschaftler haben das Blatt anonymen Mitarbeitern aus Berninis Werkstatt zugeschrieben. Vgl. Grassi 1984, S. 633f.; Ausst.-Kat. Rom 2016, S. 21.

Porträtsitzung mit dem König geärgert hatte. Die Karikatur, mit der Bernini dem Höfling drohte, hätte demnach ähnlich aussehen können wie diese beiden Exemplare.³⁹¹ Die Karikatur von Nini auf der rechten Bildseite zeigt diesen im Profil nach links. Giacomo Filippo Nini (1628–1680) stammte aus Siena und war mit Flavio Chigi, dem späteren Papst Alexander VII., verwandt. Nini, Kardinal seit 1666, betätigte sich in Rom als Kunstsammler. Er trägt in der Karikatur ein geistliches Gewand, die Locken seiner Haare oder Perücke hat Bernini mit lockeren Strichen skizziert. Das Auge wurde in Form eines Kreises markiert und wirkt daher wie eine leere Augenhöhle. Die kleine spitz zulaufende Nase steht im Kontrast zu dem riesigen Gebiss Ninis. Mit einem breiten Grinsen entblößt er eine große Zahnreihe, der vielleicht eine tatsächliche Fehlstellung des Kiefers zugrunde lag. Der grobe skizzenhafte Ausdruck unterscheidet sich von den gleichsam knappen, aber noch immer wohlgeformten Karikaturen Scipione Borgheses. Dieser spielerische, nahezu kindliche Charakter jener scheinbar spontan gekritzelt Porträtkarikaturen trägt zu einer besonders albernen und ironischen Erscheinung bei.³⁹²

4.3.3. Die Karikatur von Papst Innozenz XI.

Besonders bemerkenswert hinsichtlich der Gattungsgeschichte früher Porträtkarikaturen ist Berninis berühmte Zeichnung von Papst Innozenz XI (Abb. 36).³⁹³ Diese Karikatur hat in der Forschung unter allen Karikaturen Berninis aufgrund ihrer Radikalität und Schärfe mit Abstand die größte Aufmerksamkeit erhalten. Sie wird oft mit den Adjektiven „schonungslos“, „unbarmherzig“, „bissig“ oder „respektlos“ beschrieben und in der Tat ist der Spott des Künstlers unverkennbar. Sie gilt daher zu Recht als eindrucksvoller Beleg für das satirische und zeichnerische Talent des Künstlers.³⁹⁴ Die Karikatur ist eine der wenigen erhaltenen Zeugnisse aus den letzten Lebensjahren Berninis, da sie erst nach dem Amtsantritt des Papstes 1676 entstanden sein kann und der Künstler bereits vier Jahre später verstarb.³⁹⁵ Innozenz XI. erscheint in der Karikatur als eine kleine und magere Gestalt. Er sitzt mit angewinkelten Beinen aufrecht in einem Bett, mit dem Rücken an ein großes Kissen gelehnt und eine übergroße Tiara tragend. Der seltsam deformierte Kopf wird gebildet aus einer Umrisslinie, die von der Stirn bis zur

³⁹¹ Vgl. Cheng 2008, Abb. 6.7, S. 234f. Hier erfolgte eine falsche Zuordnung des Motivs zu dem Blatt mit der Karikatur Ninis auf der rechten Seite.

³⁹² Vgl. Kris 1967, S. 187; Grassi 1984, S. 633f.; Berra 2009, S. 106.

³⁹³ Gianlorenzo Bernini: *Karikatur von Papst Innozenz XI.*, 1676–1680, Feder in Braun, 11,4 x 18,2 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste. Vgl. Lavin 1990, Abb. 8; Cheng 2008, Abb. 1.3; Berra 2009, Abb. 33; Bernini, Erfinder des barocken Rom, (Ausst.-Kat. Leipzig, Museum der bildenden Künste Leipzig), hrsg. v. Hans-Werner Schmidt, Sebastian Schütze und Jeannette Stoschek, Leipzig 2014, Kat. Nr. 21.

³⁹⁴ Vgl. Piltz 1976, S. 39; Cheng 2008, S. 226; Gobbi 2015, S. 516.

³⁹⁵ Vgl. Döring 1984, S. 93; *Effigies & Ecstasies, Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, (Ausst.-Kat. Edinburgh, National Gallery of Scotland), Edinburgh 1998, S. 63; Stoschek 2014, S. 130, S. 132f.

Nasenspitze eine Kurve bildet. Weiter verläuft sie in zackigen Dreiecksbewegungen über Mund, Kinn und Kehle. Ein riesiges Auge, bzw. lediglich dessen große leere Augenhöhle, wird durch zwei weitere Striche markiert. Der Kopf sitzt etwas schief auf dem krummen und buckligen Oberkörper. Die Figur hat die Bettdecke bis zum Bauch hochgezogen und den dünnen rechten Arm mit einer zittrigen, krallenartigen Hand ausgestreckt – womöglich als Segensgestus oder in Erwartung eines ehrerbietenden Kusses eines Besuchers.³⁹⁶ Die Zeichnung besteht nur aus wenigen scheinbar ungelenken und rasch skizzierten Federstrichen, wie schon bei der etwa 30 Jahre zuvor entstandenen Karikatur von Francesco Barberini (Abb. 33). Auch die krallenartigen Hände werden auf dieselbe Weise festgehalten. Offenbar hat Bernini zeitlebens weder seine Karikaturen stilistisch konsequent weiterentwickelt noch in seiner Handhabung der Feder und Art der Zeichnung bewusst zwischen geselligen und eher persönlichen Blättern unterschieden.

Die spottende Darstellung des Papstes auf diese Weise lässt sich aus dem historischen Kontext erschließen. Benedetto Odescalchi war ein Reformator mit eisernem Willen, bekannt für seinen Kampf gegen den Nepotismus in der Kirche. Konsequenter schloss er auch seine eigene Familie von kirchlichen Belangen aus. Mit gleicher Entschiedenheit ging er gegen Häretiker und gegen Unternehmungen zur Beschneidung von Befugnissen des Heiligen Stuhls vor. Durch eine sparsame Haushaltspolitik finanzierte er zwar erfolgreich Kriegszüge, er übertrug den strengen Sparkurs jedoch auch auf seinen eigenen Lebensstil und verlangte von seinen Untertanen die gleiche Form von Enthaltbarkeit. Öffentliche Vergnügungen wurden verboten, und mit Edikt um Edikt versuchte er, das Leben seines Volkes bis in die kleinsten Details der persönlichen Kleidung und des Verhaltens zu regulieren. Wenig überraschend war er äußerst unbeliebt und wurde gemeinhin als *papa mingone* („der große Nicht-Papst“) bezeichnet.³⁹⁷ Auch für Kunstprojekte oder Bauvorhaben gab Innozenz XI. nur wenig Geld aus. Seine Gleichgültigkeit, wenn nicht gar Feindseligkeit gegenüber der Kunst war berüchtigt und wirkte sich zwangsläufig auch auf Berninis Arbeiten aus. So verweigerte Innozenz im Januar 1679 die Fertigstellung des Portikus vor St. Peter und zwang den Künstler, den Schoß der Figur der Wahrheit auf dem Grab Alexanders VII. im Vatikan zu bedecken. Schließlich ordnete der Papst eine Untersuchung der Tragfähigkeit der Kuppel von St. Peter an, was die Kontroverse über Berninis

³⁹⁶ Vgl. Lavin 1990, S. 21f.

³⁹⁷ *Minga* bedeutet „nein“ im lombardischen Dialekt. Vgl. Lavin 1990, S. 32f.

architektonische Expertise aus früheren Jahren wiederaufleben ließ. Sicherlich empfand Bernini die Eingriffe des Papstes als lästig und nahm ihm gegenüber eine höhnische und ablehnende Haltung ein.³⁹⁸

Darüber hinaus war Innozenz XI. ein kranker Mann, der von Gicht und Gallensteinen geplagt war, was ihn oft über mehrere Wochen oder Monate zu Bettruhe zwang. Dann kam es vor, dass er jeglichen Empfang verweigerte und staatliche Angelegenheiten aufschob.³⁹⁹ Manchmal erklärte er sich bereit, Besucher vom Bett aus zu empfangen. Berninis Zeichnung fängt die Ironie dieses Spektakels ein, bei dem der Papst die würdevollsten Staatsgeschäfte unter höchst unwürdigen Umständen verrichtete.⁴⁰⁰ Lavin verweist in diesem Zusammenhang auf die Bettzeremonien Ludwigs XIV. (dem *lit de justice, lever* und *coucher du roi*), die der Künstler während seiner Reise an den französischen Hof 1665 erlebte und auf die er hier möglicherweise anspielte.⁴⁰¹ Es besteht zudem ein klarer Bezug zur Physiognomik, erkennbar an der animalischen Erscheinung der Figur.⁴⁰² Der Mund ähnelt einem Schnabel, das riesige Auge ist insektenartig und auch der zusammengesunkene Oberkörper gleicht dem Chitinpanzer eines Insekts.⁴⁰³ Von der Erscheinung als monströses Insekt spricht auch Lavin, Döring assoziiert dagegen eine vogelartige Kreatur und Platthaus ein Reptil. Das stark deformierte und nur noch entfernt menschliche Gesicht ermöglicht selbst keine Identifizierung mit dem Dargestellten, sondern lässt sich nur durch das Attribut der Tiara bewerkstelligen.⁴⁰⁴

Weiterführend stellte Lavin die These auf, dass Bernini Innozenz nicht nur das Äußere eines Insekts, sondern konkret das Aussehen einer Grille verliehen habe. Damit verwies er möglicherweise auf eine Textstelle bei Plinius, in welcher der Künstler Antiphilos mit einer komischen Darstellung eines Mannes namens Gryllos in lächerlicher Kostümierung eine neue Malereigattung begründet habe. In der Folge wurden solche Bilder als *grylloi* bezeichnet. Mit der erneuten Beschäftigung in der Renaissance mit den Schriften von Plinius wurden zum Beispiel die Gemälde von Hieronymus Bosch oder die Arcimboldesken von Kunstkritikern des 16. Jahr-

³⁹⁸ Vgl. Lavin 1990, S. 21f., 33f.; Posèq, Avigdor W. G.: A note on Bernini's two- and three-dimensional caricatures, in: Notes in the History of Art 26/2, 2007, S. 16–22, S. 16f.; Cheng 2008, S. 235; Stoschek 2014, S. 130; Gobbi 2015, S. 516.

³⁹⁹ Vgl. Lavin 1990, S. 33.

⁴⁰⁰ Vgl. Lavin 1981, S. 42; Lavin 1990, S. 33.

⁴⁰¹ Vgl. Lavin 1990, S. 34.

⁴⁰² Ebd., S. 23.

⁴⁰³ Diese großen leeren Augenhöhlen lassen sich auch in anderen Karikaturen wiederfinden und scheinen ein Charakteristikum von Berninis Karikaturen gewesen zu sein. Siehe Best.-Kat. Vatikan 2015, Kat. Nr. 335.

⁴⁰⁴ Vgl. Lavin 1981, S. 27, 41, 45; Döring 1984, S. 93; Ausst.-Kat. Cambridge 1991, S. 194; Posèq 2007, S. 16f.; Cheng 2008, S. 226; Stoschek 2014, S. 130; Platthaus, Andreas: Das geht ins Auge, Geschichten der Karikatur, Berlin 2016, S. 36.

hunderts als *grylloi* bezeichnet. Hat Bernini also gar auf die Ursprungsgeschichte des komischen Porträts Bezug genommen und seine eigene Zeichnung in diesem Zusammenhang als Fortsetzung einer antiken Tradition reflektiert? Der Bezug auf die Grille wäre nicht nur physischer Natur, sondern würde ebenso den Charakter des Dargestellten kommentieren, denn *grillo* bedeutet auch „Laune“ oder „Willkür“. Das bekannte zeitgenössische Sprichwort „*avere un grillo in testa*“ dürfte gut zu dem eigentümlichen Verhalten des Papstes gepasst haben. Die Karikatur stellt demnach wahrscheinlich auf mehreren Sinnebenen einen höhnischen Kommentar auf Innozenz dar. Offenbar handelte es sich hier um den Ausdruck von der persönlichen Meinung Berninis, denn es ist nicht bekannt, für wen Bernini die Karikatur gezeichnet haben könnte, oder wer sie gesehen hat.⁴⁰⁵ Platthaus spricht gar von einem lebensgefährlichen Kunstwerk, das zu Lebzeiten Berninis niemand in Rom hätte zu Gesicht bekommen dürfen, weil der Künstler sonst wegen Blasphemie gesellschaftlich geächtet und wahrscheinlich sogar inhaftiert worden wäre.⁴⁰⁶ So wie die Karikatur von Papst Innozenz XI. dürfte Bernini eine ganze Reihe von Karikaturen für sich selbst zu seiner persönlichen Erheiterung und Befriedigung gezeichnet haben, von denen allerdings keine erhalten sind. Domenico, Berninis Sohn, besaß offenbar ein Karikaturealbum von ihm, das er Antonio la Cloche, dem Generalsekretär des Dominikanerordens, gezeigt haben soll. Fünfundzwanzig Karikaturen werden zumindest in einem Inventar von Berninis Haushalt aus dem Jahr 1706 erwähnt.⁴⁰⁷

4.4. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen

Piltz sieht einen wesentlichen Fortschritt von Berninis Karikaturen im Vergleich zu den früheren bolognesischen Zeichnungen darin, dass Bernini „*Charakteranalysen*“ gemacht habe.⁴⁰⁸ Bereits Winckelmann hat Berninis Karikaturen als Instrument zur Wahrheitsfindung beschrieben. In der Selbstrezension seiner eigenen Schrift *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755) nahm er in *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1756) die Rolle eines Modernen ein, um Gegenargumente zu früheren Aussagen anzubringen. Berninis Karikaturen führte er als Ikonen einer modernen Ästhetik an. Sie würden die Men-

⁴⁰⁵ Vgl. Lavin 1981, S. 42; Lavin 1990, S. 21f., 35f.; Ausst.-Kat. Edinburgh 1998, S. 63; Stoschek 2014, S. 130.

⁴⁰⁶ Vgl. Platthaus 2016, S. 33f.

⁴⁰⁷ Vgl. Ausst.-Kat. New York 1967, Kat. Nr. 71; Italian 17th Century Drawings from British Private Collections, (Ausst.-Kat. Edinburgh, Edinburgh Festival Society), Edinburgh 1972, S. 2; Lavin 1990, S. 21f.; Gobbi 2015, S. 516f.

⁴⁰⁸ Vgl. Piltz 1976, S. 39.

schen so zeigen, „*wie sie sind*“. Die durch die Karikatur eingeübte „*Freyheit der Hand*“ ermögliche demnach eine innovative Formensprache.⁴⁰⁹ Bernini hat in der Tat als erster regelmäßig Porträtkarikaturen gezeichnet. Die den Darstellungen oft eigene spöttische und kritische Haltung gegenüber den Porträtierten kommt unserem modernen Verständnis von Karikatur nahe.⁴¹⁰ Die herabsetzende Tendenz ist zwar von Beginn an konstitutiv für die Gattung der Porträtkarikatur, ihr Potenzial als Waffe zur gezielten Diffamierung wurde allerdings erst im 18. Jahrhundert zur primären Funktion.⁴¹¹ Bernini war von der Gunst adliger Mäzene zeitlebens abhängig, demnach war das Anfertigen von Porträtkarikaturen in gewisser Weise immer auch ein Wagnis. Die radikal diffamierende Karikatur Berninis von Papst Innozenz XI. war ein Einzelfall. Meistens nutzte der Künstler das Medium der Karikatur wohl für einen privaten Spaß unter Freunden. Er schickte ihnen mit Vergnügen Karikaturen, die er seinen Briefen beilegte.⁴¹² So bei einem Brief an den Freund Bonaventura Bisi vom 15. März 1652: „[...] *mio sig.re / Da chavalieri vi giuro di non mandarvi più disegni perché avendo voi questi dui ritratti potete dire d'aver tutto quel che può fare quel baldino di bernino, ma perché dubito che il Vostro corto ingegno non sapia conoscerli per non vi fare arrossire vi dico che quel più lungo è Don Giberti e quel più basso è Bona Ventura. Credetemi che a voi è toccato aver la buona Ventura perché mai mi sono più sodisfatto che in queste due caricature e lo fatte di cuore. Quando verrò costì vedrò se ne tenete conto. / Roma li 15 Marzo 1652 / Vero Amico G. L. Bern.*“⁴¹³ Bernini, der sich verschmitzt selbst als alten Tunichtgut bezeichnet („*quel baldino di bernino*“), nennt die Karikatur eines großen Mannes namens *Don Giberti* und eines kleinen Mannes, die den Adressaten Bonaventura Bisi darstellt. In den vatikanischen Sammlungen (Codex Chigi) befindet sich eine Karikatur, die zu dieser Beschreibung passt (Abb. 37).⁴¹⁴ Dargestellt sind zwei Prälaten, der rechte Mann ist groß und dünn, hat dickes Haar, ein ungewöhnliches Profil und sehr große Hände. Der linke Mann ist klein, äußerst füllig, hat volles Haar und hält Papierbögen in der rechten Hand. Kann es sich bei der kleinen Figur tatsächlich um eine Porträtkarikatur von Bonaventura Bisi handeln? Guercino stellte ihn in der oben vorgestellten humoristischen Federzeichnung (Abb. 25) auf ganz andere Weise dar, viel weniger füllig und mit Halbglatze. Lediglich

⁴⁰⁹ Vgl. Arburg, Hans-Georg von: Kunst-Wissenschaft um 1800, Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren (= Lichtenberg-Studien Bd. XI), Göttingen 1998, S. 68f.

⁴¹⁰ Vgl. Cheng 2008, S. 235f.

⁴¹¹ Vgl. Döring 1984, S. 92f.; Brassat/Knieper 2017, S. 778ff.

⁴¹² Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 25.

⁴¹³ BAV, Cod. Chig. P.VIII.17, Fol. 201r. Online abrufbar unter: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Chig.P.VIII.17. Vgl. Ozzola, Leandro: Tre lettere inedite riguardanti il Bernini, in: *L'Arte*, IX, 1906, S. 205; Lavin 1990, S. 37; Berra 2009, S. 105f.; Gobbi 2015, S. 516f.

⁴¹⁴ Gianlorenzo Bernini (Kopie?): *Karikatur von zwei Klerikern*, 1630–1653, Feder in Braun, 40,3 x 27 cm, Rom, BAV, Cod. Chig. P.VI.4, Fol. 3r. Vgl. Best.-Kat. Vatikan 2015, Kat. Nr. 331.

bei der gebogenen Nase und dem Oberlippenbart lassen sich Parallelen erkennen. Möglicherweise hat Bernini Bisis Übergewicht deswegen besonders betont, um in der Gegenüberstellung mit der anderen Figur einen stärkeren Kontrast zu erzeugen. Bei der hochgewachsenen Person könnte es sich um Ettore Ghislieri handeln, einen Adligen aus Bologna. Er gründete 1646 eine Akademie, in der unter anderem Guercino, Francesco Albani und andere bekannte Maler aus Bologna lehrten. Von ihm gibt es eine weitere, ganz ähnliche Karikatur im Profil nach links, die ihn diesmal einzeln auf dem Blatt und bis zur Hüfte zeigt.⁴¹⁵

Zum Schluss seines Briefes offenbart Bernini, dass er die Karikaturen mit großer Genußnahme und von Herzen gemacht hat: „Credetemi che a voi è toccato aver la buona Ventura perché mai mi sono più sodisfatto che in queste due caricature e lo fatte di cuore.“ Bonaventura darf sich also glücklich schätzen, wie er mit einem Wortspiel auf seinen Namen bemerkt („aver la buona Ventura“). Der Künstler fordert seinen Freund dazu auf, die Karikaturen sorgfältig aufzubewahren („Quando verrò costi vedrò se ne tenete conto“). Selbstbewusst tritt Bernini hier als Karikaturist auf, dem seine Werke etwas bedeuten. In diesem Kontext lassen sich die Karikaturen als persönlicher künstlerischer Ausdruck von Bernini betrachten.⁴¹⁶ Kahn-Rossi vermutet, dass diese und ähnliche Zeichnungen Berninis in einem größeren Personenkreis aus Künstlern, Sammlern und Händlern zirkulierten und so auch in die Hände anderer Maler gelangten.⁴¹⁷ Trotz der größeren Bekanntheit seiner Werke gibt es keinen Hinweis darauf, dass Bernini jemals eine druckgrafische Veröffentlichung seiner Bilder anstrebte, um seinen Rezipientenkreis zu vergrößern.⁴¹⁸

Im Rahmen der zeitgenössischen Adelskultur dienten Karikaturen der Geselligkeit und als angenehmer und spaßiger Zeitvertreib, sie trugen also zu Muße (*otium*) und Erholung (*recreatio*) bei.⁴¹⁹ Schon ihre Herstellung konnte Bestandteil der Unterhaltung sein, wovon Chantelou berichtet. Als Zeugen des Entstehungsprozesses oder sogar als Bildmotiv lud der Künstler sein Publikum gewissermaßen zu einem gemeinsamen Spiel ein. Die rege Einbindung des Publikums mündete in einer ebenso aktiven Rezeption. Das Blatt mit der Karikatur wurde sicherlich umhergereicht, die verzerrte Darstellung ausgiebig mit dem realen Vorbild verglichen und im besten Fall wurde anschließend das zielsichere Geschick des Künstlers gelobt.⁴²⁰ Der Künstler

⁴¹⁵ Gianlorenzo Bernini: *Karikatur eines Klerikers*, um 1630/1635, Feder in Braun, 26,9 x 21,7 cm, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Chig. P.VI.4, Fol. 2r. Vgl. Best.-Kat. Vatikan 2015, Kat. Nr. 332.

⁴¹⁶ Vgl. Ozzola 1906, S. 205; Lavin 1990, S. 38; Rice 2009, S. 516f.; Gobbi 2015, S. 516f.

⁴¹⁷ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 122.

⁴¹⁸ Vgl. Lucie-Smith 1981, S. 44; Lavin 1990, S. 38.

⁴¹⁹ Vgl. Sittig, Claudius/Wieland, Christian: Einleitung, in: *Die ‚Kunst des Adels‘ in der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. Claudius Sittig und Christian Wieland (= *Wolfenbütteler Forschungen*, hrsg. v. d. Herzog August Bibliothek, Band 144), Wiesbaden 2018, S. 7–22, S. 8f.

⁴²⁰ Vgl. Lavin 1981, S. 28; Posèq 2007, S. 16f.; Stoschek 2014, S. 130.

hat hier deutlich die Karikatur nicht (nur) zur eigenen Befriedigung gezeichnet. Er musste sich primär an den Wünschen seines hochgestellten Publikums orientieren. Dies muss sich auch auf Inhalt und Form der Karikaturen ausgewirkt haben. Zwar durfte Bernini leichten Spott üben, weil es sich um exklusive Darbietungen handelte und die Werke nur in elitären Kreisen zirkulierten. Außerdem wurden Bernini als einem berühmten Künstler besondere Freiheiten gewährt.⁴²¹ Die Entwicklung der Karikatur war daher auch eng mit dem steigenden Status der Künstlerpersönlichkeit verknüpft. Bernini war den Umgang mit Kardinälen und Päpsten gewohnt, seine engen Kontakte zu hochrangigen Persönlichkeiten stellen ein zentrales Thema in den Biografien von Baldinucci und seines Sohnes Domenico dar. Berninis Porträtkarikaturen waren in den meisten Fällen gefällige Bildwitze, welche der Unterhaltung eines spezifischen Publikums dienten. Außerdem unterstrichen die kreativen Ausdrucksmöglichkeiten dieses Mediums den Fantasiereichtum und die außerordentliche Vielseitigkeit des Künstlers.⁴²²

Wie andere Hofkunst auch, unterstanden die hier gezeichneten Karikaturen einer vorgegebenen höfischen Funktionalität. Die Funktionen der an den Höfen produzierten und rezipierten Kunstwerke haben sich aus dem spezifischen kulturellen Selbstverständnis und den besonderen sozialen Ansprüchen und Anforderungen der höfisch-adligen Auftraggeber und Rezipienten gespeist. Überwiegend lag der Zweck höfischer Kunst in der Repräsentation. Konkurrenzdenken und Überbietungsstreben waren wichtige Triebkräfte der höfisch-adligen Kultur, die ihre Protagonisten dazu zwangen, ihren sozialen Status oder politischen Rang durch eine kostspielige Prachtentfaltung zu behaupten. Die Künste waren dadurch nicht autonom, sondern abhängig von dem jeweiligen Anlass ihres Einsatzes. Eine wesentliche Beeinflussung der spezifischen Ausformung von Kunst erfolgte durch das *decorum*, das den normativen Rahmen von Sittlichkeit und Zweckmäßigkeit absteckte. Hofkunst war aber nicht ausschließlich ein affirmatives Zeichensystem konkurrierender Adelshäuser. Es gab ebenso persönliche Interessen sowie ein Bedürfnis nach dem intellektuellen Austausch, was die künstlerische Arbeit zumindest teilweise aus einer allzu strengen höfischen Zweckgebundenheit entthob. Diese von Müller als „*partielle Autonomisierung*“ bezeichnete künstlerische Freiheit betraf auch die an den Höfen

⁴²¹ Vgl. Brassat 2006, S. 324f.; Cheng 2008, S. 229; Berra 2009, S. 105f; Brassat/Knieper 2017, S. 776ff.; Sittig/Wieland 2018, S. 10.

⁴²² Vgl. Ausst.-Kat. New York 1967, S. 7; Kahn-Rossi 1989/1990, S. 122; Lavin 1990, S. 36f.; Gobbi 2015, S. 515f.; Karsten 2018, S. 292.

entstandenen Karikaturen, die dem ohnehin breiten Aufgabenspektrum der Hofkünstler einverleibt wurden.⁴²³ Ein strategisch kluges Verhalten wurde angesichts der starken Konkurrenzsituation unter den Künstlern und Höflingen unabdingbar. Zu der Zeit, als sich Bernini am französischen Hof befand, hatte das höfische System bereits einen neuen Künstlertypus hervorgebracht, der nicht nur Spezialist im eigenen Fach, sondern auch ein versierter Hofmann und Organisator sein musste.⁴²⁴

Olszewski vermutet, dass Bernini den Karikaturen eigenen laienhaften Zeichenstil auch aus taktischen Gründen weiterführte, damit ihm indiskrete Bildinhalte nachgesehen wurden: „*This may have been a diversionary tactic on Bernini’s part so as not to offend his patrons’ sense of decorum. By assuming the posture of a simpleton stylistically, Bernini could be forgiven his indiscretions.*“⁴²⁵ Als situativ eingenommene Rolle eines Einfallspinsels umging der Künstler auf diese Weise geschickt einer Verletzung des *decorums*. Die Verbindung von dem künstlerischen Ausdruck mit pragmatischer Zweckgebundenheit könnten ein Resultat strategischer Überlegungen des Hofkünstlers gewesen sein. Das Prinzip der spielerischen und überspitzten Verspottung hatte sich schon seit dem Spätmittelalter durch die Rolle der Hofnarren verfestigt. Das Sozialsystem „Hof“ war ihr Lebens- und Wirkungsfeld, um zu unterhalten bekamen sie die Lizenz zu normabweichendem Körper- und Sprachverhalten, die sogenannte Narrenfreiheit.⁴²⁶ Die professionellen Spaßmacher (im Unterschied zu den sogenannten „natürlichen Narren“, geistig und körperlich geschwächten Menschen) wurden in Italien als *buffone* oder *bufo* bezeichnet. Diese Berufsgruppe entstand zunächst aus der Nachahmung der natürlichen Narren heraus und sie stellten vermutlich bereits im 14. Jahrhundert die Mehrheit der Hofnarren.⁴²⁷ Während die natürlichen Narren hauptsächlich durch ihre Krankheitsbilder faszinierend und dadurch unterhaltsam auf die Hofgesellschaft wirkten, war es bei den Spaßmachern ihre schauspielerische Leistung. Sie übten sich im (fälschen) Gesang, im Tanzen, Grimassenschneiden oder in Gestalt- und Stimmimitation. Sie verfassten selbst Lieder sowie Rätsel und hielten Spottpredigten. Auch Fähigkeiten in der Konversation, wie das Anbringen von Ironie und Bonmots wurden gefordert.⁴²⁸ Der Hofnarr brauchte die Hofgesellschaft als Publikum für

⁴²³ Vgl. Müller, Matthias: Adelige Kunst jenseits der Funktion? Zum schwierigen Verhältnis von Autonomie und Pragmatismus in der höfischen und adeligen Kunst der Frühen Neuzeit, in: Die ‚Kunst des Adels‘ in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Claudius Sittig und Christian Wieland (= Wolfenbütteler Forschungen, hrsg. v. d. Herzog August Bibliothek, Band 144), Wiesbaden 2018, S. 315–337, S. 317, 319f.

⁴²⁴ Vgl. Brassat 2006, S. 315, 324f., 334f.

⁴²⁵ Vgl. Olszewski 1983, S. 329.

⁴²⁶ Vgl. Velten, Hans Rudolf: *Scurrilitas*, Das Lachen, die Komik und der Körper in Literatur und Kultur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2017, S. 194.

⁴²⁷ Vgl. Velten 2017, S. 194f., 198f. Der Begriff *buffone* taucht erstmals 1266 bei Giacomino da Verona in der Wendung *homini de curte vel buffoni* auf.

⁴²⁸ Vgl. Velten 2017, S. 195.

seine Scherze und Späße. Die Höflinge brauchten gleichzeitig den Hofnarren auch deshalb, da er ihre verborgenen Wünsche versprachlichen durfte. Denn er konnte als einziger die strengen höfischen Vorschriften und Rituale ungestraft als lächerlich entlarven. Der „komische Körper“ der Narren konstituierte sich vor allem durch das mimetische Potential ihrer Körperbewegungen. Sie parodierten andere Personen oder bestimmte Gesten mit dem Ziel der Verspottung. Im 16. Jahrhundert begann sich das Erscheinungsbild der Hofnarren zu verändern. Zur physischen Parodie traten zunehmend erzählerische Elemente. Auf eine lebhaft und unterhaltende Vortragsweise sollten Hofnarren die eigenen Streiche oder Begebenheiten in Erinnerung rufen beziehungsweise als kurzweilige Nachrichten präsentieren. Atanasio, *buffone* von Guidobaldo II. della Rovere von Urbino (Herzog von 1538–1574), verfasste zwischen 1539 und 1549 Tagebücher, in denen er minutiös seinen Alltag und seine Tätigkeiten schilderte. Gleichzeitig schöpfte er aus ihnen, um bei Bedarf wie aus einer Chronik über vergangene Ereignisse zu berichten. Der Fürst selbst soll sich gewünscht haben, dass der Hofnarr ihm abends aus den Tagebüchern vorliest.⁴²⁹

Hofnarren lassen sich als so etwas wie lebende Karikaturen begreifen.⁴³⁰ Die enge Nähe der *buffoni* zur Karikatur kommt unter anderem in einem Text von Paolo Giordano II Orsini, Herzog von Bracciano (Rom, 1591–1656), zum Ausdruck. Er schrieb 1648, dass er selbst zusammen mit Bernini seine Gäste karikiert habe und sie dadurch einen „*buffetto*“ gemacht hätten: „*Frà questi v'è Paol' Emilio Orsino, / Il Duca Sforza & ambi i Mignanelli / Animator di marmi euui il Bernino, / Hor mentre battagliavano costoro, Bernino, et io sopra un buffetto à parte Presemo à caricare alcun di loro. Di quel che sia il caricar, de l'arte Di farlo, adesso renderotti accorto, Si ritragga un sù cere, marmi, ò carte. S'egli have membro alcun mal fatto, ò torto, Ò che da gli altri sia lontano, ò presso Più del dovere, ò troppo lungo, ò corto: Quella sproporzion si cresce: e spesso, Ben che venga più brutto assai: diresti Somiglia più che 'l naturale stesso.*“⁴³¹ Der Herzog beschreibt eine fröhliche Zusammenkunft in seiner Villa in Bracciano, bei der er zusammen mit Bernini komische Zeichnungen der Anwesenden anfertigte. Die Betonung der „*sproporzion*“ (sproporzione = Missverhältnis, Unverhältnismäßigkeit, Unangemessenheit) in den Gesichtern habe dabei die Ähnlichkeit zum Naturvorbild noch gesteigert.⁴³²

⁴²⁹ Diese Bücher sind handschriftlich überliefert und werden in der Vatikanischen Bibliothek sowie in der Stadtbibliothek von Urbino aufbewahrt. Vgl. Velten 2017, S. 203f., 210–213.

⁴³⁰ Vgl. Velten 2017, S. 205f.

⁴³¹ Paolo Giordano Orsini: „*Paralello fra la città e la villa satire undici. Intendesi della città di residenza ove monarca abiti*“, Bracciano 1648, Satira VIII, S. 65f. Vgl. Lavin 1990, S. 36f.; Berra 2009, S. 81.

⁴³² Vgl. Lavin 1990, S. 36f.; Berra 2009, S. 81f.

Aus den Ausführungen lassen sich folgende Schlüsse ziehen: Bernini verhielt sich temporär „narrisch“, wenn er vorgeblich laienhaft gekritzelte Karikaturen als Medium für seine Scherze nutzte. Die dadurch erlangte Narrenfreiheit konnte er sowohl dazu nutzen, ein vertrauensvolles Verhältnis zum Herrscher aufzubauen, als auch um die Gunst des Publikums auf seiner Seite zu wissen. Das Auftreten des Künstlers changierte damit auf eigentümliche Weise zwischen den Rollen eines gebildeten Hofmannes und eines Hofnarren. Durch die Zeichnung konnte er eine Distanz zu direkten körperlichen Obszönitäten herstellen. Die ehemals durch Gestik, Mimik oder Kostüme erzeugte Verzerrung fand damit ihren Ausdruck in der verzerrten Darstellung, gebildet durch die Vorstellungskraft des Künstlers. Eine Zeichnung von der Hand eines berühmten Künstlers versprach einen hohen Grad von Kultivierung und Exklusivität. Die Karikatur eines berühmten Hofkünstlers versprach somit gleichsam einen geistreichen Witz. Das hochrangige Publikum konnte sich ebenso kultiviert fühlen, wenn es den Scherz wohlwollend und humorvoll aufnahm.

4.5. Kopien und Nachfolger

Die Karikaturen selbst dienten nicht nur als Andenken an Berninis Auftritte, viele Künstler und Kunstsammler schätzten auch ihre zeichnerische Kunstfertigkeit. Schon im 17. Jahrhundert wurden sie aus diesem Grund kopiert. Die Vervielfältigung von Karikaturenmotiven wurde bei Bernini zu einer gängigen Praxis, wodurch die Bilder auch über den ursprünglichen Rezipientenkreis hinaus schon bald bekannt wurden.⁴³³ Berninis Karikaturenzeichnungen dienten vielen zeitgenössischen römischen Künstlern des 17. und frühen 18. Jahrhunderts als Inspiration. Sie setzten die Form der Karikatur als individuelles Porträt fort. In der Nachfolge Berninis haben zum Beispiel Giovanni Battista Gaulli und Ciro Ferri Karikaturen gemacht.⁴³⁴ Der Maler Giovanni Battista Gaulli, gen. Baciccio (1639–1709) lebte seit 1657 in Rom. Dort begegnete er Mitte der 1660er Jahre Bernini, woraufhin sich eine wohlwollende Bekanntschaft zwischen den beiden entwickelte. Von Gaulli ist eine Karikatur aus dem Jahr 1666 erhalten, auf der ganzfigurig im Profil in wenigen Federstrichen der Künstler Mario de' Fiori abgebildet ist.⁴³⁵ Auf der Rückseite des Blattes befindet sich eine Inschrift, wahrscheinlich von Sebastiano Resta, die den Dargestellten benennt: „*Caricatura di Mario de' Fiori fatta da Baciccio a di 25 agosto 1666*“. Mario de' Fiori ist das Pseudonym des überwiegend in Rom tätigen Blumenmalers Mario Nuzzi

⁴³³ Vgl. Cheng 2008, S. 230f.

⁴³⁴ Vgl. Prospero Valenti Rodinò 2015, S. 33f.; Prospero Valenti Rodinò 2016b, S. 17.

⁴³⁵ Giovanni Battista Gaulli: *Karikatur von Mario de' Fiori*, 1666, Feder in Braun, 27 x 20 cm, Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Inv. Nr. FN 74 (15508). Vgl. Cheng 2008, Abb. 6.8.; Ausst.-Kat. Rom 2016, Kat. Nr. 4.

(1603–1673).⁴³⁶ Von Ciro Ferri (1634–1689), Schüler und Nachfolger von Pietro da Cortona, ist eine Karikatur aus der Zeit um 1680 erhalten, die einen namentlich nicht mehr bekannten Prälaten zeigt. Die Federzeichnung fängt den übergewichtigen Prälaten unvoreilhaft mit einigen rasch gesetzten Strichen im Profil ein. Die Zeichnung wurde in der Vergangenheit Bernini und dann Gaulli zugeschrieben.⁴³⁷ Von dem Architekten Carlo Fontana (1634–1714), der erst Schüler von Pietro da Cortona und anschließend zwischen 1655–67 wichtiger Mitarbeiter in der Werkstatt Berninis, beteiligt am Bau von St. Peter, dem Petersplatz und zahlreichen römischen Kirchen, Palazzi, Brunnen und Grabmälern, ist ebenfalls eine Karikatur erhalten, auf der Francesco Borromini (1599–1667) zu sehen ist.⁴³⁸ Die lesbaren Wörter der Inschrift auf dem Blatt lauten „*Eques Franc.cus Borominus Archit. [...] Carlo Fontana [...]*.“ Der ebenfalls aus der Schweiz stammende, 35 Jahre ältere Architekt, war mittlerweile berühmter Rivale von Bernini in Rom. Borromini wird in der Karikatur in einer nachdenklichen Haltung gezeigt, dabei wird seine übertrieben große Nase prominent inszeniert.⁴³⁹ Die lockere, allerdings nicht minimalistische Strichführung, sowie der Einsatz lavierter Flächen zeigt jedoch m.E. eine größere Nähe zu den humoristischen Zeichnungen Guercinos als zu den Karikaturen Berninis.

Auch der aus Genua stammende Bildhauer Angelo Maria de' Rossi (1671–1715) hat zahlreiche Karikaturen von heute nicht mehr identifizierbaren Adligen und Geistlichen Roms gemacht.⁴⁴⁰ De' Rossi lebte seit 1689 in Rom, er orientierte sich in seinem künstlerischen Schaffen an den Werken Berninis und Carlo Marattis. Ab 1695 lebte er gemeinsam mit anderen Künstlern in einer Unterkunft im Palazzo Farnese, anschließend durfte er bei seinem Mäzen Kardinal Pietro Ottoboni im Palazzo della Cancelleria wohnen.⁴⁴¹ De' Rossi wurde von seinen Zeitgenossen als Karikaturist überaus geschätzt, dennoch gibt es kaum konkrete Informationen

⁴³⁶ Nuzzi pflegte Beziehungen zu dem gelehrten Umfeld von Cassiano dal Pozzo, Förderer der besten botanischen Illustrationen und dem Hof der Barberini, wo er die größten römischen Künstler der Zeit kennenlernte. Seit 1658 arbeitete er außerdem für Kardinal Flavio Chigi. Vgl. Cheng 2008, S. 236f.; Ausst.-Kat. Rom 2016, S. 22f.

⁴³⁷ Ciro Ferri: *Karikatur eines Prälaten*, um 1680, Feder in Braun, 23,2 x 14,3 cm. Rom, Istituto Centrale per la Grafica, Inv. Nr. FN 9209 (20218). Vgl. Ausst.-Kat. Rom 2016, Kat. Nr. 6, S. 24.

⁴³⁸ Carlo Fontana: *Karikatur von Francesco Borromini*, vor 1667, Rom, Privatbesitz. Vgl. Bianconi, Piero: Francesco Borromini, *Vita Opere Fortuna*, Bellinzona 1967, Abb. 17, S. 110; Thurmann-Jajes 1998, Abb. 132, S. 247, 256; Berra 2009, Abb. 42.

⁴³⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 7f.; Thurmann-Jajes 1998, S. 255; Berra 2009, S. 114.

⁴⁴⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 27; Prosperi Valenti Rodinò 2016b, S. 17.

⁴⁴¹ Ottoboni (1667–1740) hatte den Palast 1689 nach der Ernennung zum Kardinal durch seinen Großonkel Papst Alexander VIII. bezogen und war durch seine Leidenschaft für Literatur, Musik und Kunst bald einer der wichtigsten Kunstförderer Roms. Er gewährte de' Rossi nicht nur eine Unterkunft, sondern zahlte ihm auch eine monatliche Rente von 12 Scudi aus. Vgl. Franz-Duhme, Helga: De Rossi, Angelo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* (Bd. 39), 1991. Online abrufbar unter: [http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-de-rossi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-de-rossi_(Dizionario-Biografico)), 27.8.20.

oder zeichnerische Belege.⁴⁴² Lange kannte man in der Forschung nur seine Karikatur des Kanonikers Sorri, entstanden vermutlich um 1700 (Abb. 38).⁴⁴³ Die Zeichnung besteht aus einigen schwungvollen Tintenstrichen, ähnlich gesetzt wie in vergleichbaren Karikaturen Berninis. Charakteristisches Merkmal von de' Rossis Karikaturen scheint das Spiel mit der Linienstärke gewesen zu sein. Durch die Variation derselben entstehen zum Teil intensive dunkle Tintenflächen, mit denen er einzelne Bestandteile des Gesichts zusätzlich betonte. Die karikaturistische Verzerrung konzentriert sich auf die großen, hervorstehenden Formen von Nase und Kinn. Die buschigen Augenbrauen und seine mit kräftigen Strichen angedeuteten Barthaare vermitteln zusammen mit dem leicht zu einem Lächeln geöffneten Mund einen lebhaften und fröhlichen Eindruck des Dargestellten. Eine stilistisch ähnliche Gruppe von Karikaturen in der Nationalbibliothek von Madrid könnte daher ebenfalls von de' Rossi stammen.⁴⁴⁴ Auch eine 2003 bei Christie's versteigerte Karikatur mit der Darstellung eines Prälaten und seines Dieners, die sich allerdings von den oben genannten Werken deutlich unterscheidet, wurde de' Rossi zugeordnet.⁴⁴⁵

⁴⁴² So bemerkte Wittkower 1992 lediglich: „Von seinen beliebt gewesenen Karikaturen [ist] bisher keine aufgetaucht.“ Wittkower, Rudolf: Artikel „Rossi, Angelo de“, in: Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. v. Hans Vollmer, Bd. 29/30, München 1992, S. 52.

⁴⁴³ Angelo de' Rossi: *Karikatur des Kanonikers Sorri*, um 1700, Feder in Braun, 22,5 x 18,3 cm, im unteren Teil von fremder Hand geschrieben: „Questo è il Canonico Sorri che va Predecando – nuova fato da Angelo Rossi.“, Chicago, Art Institute, Inv. Nr. 1922.3504. Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, Kat. Nr. 24, Abb. S. 70; Sutherland Harris, Ann: Angelo de' Rossi, Bernini, and the Art of Caricature, in: *Master Drawings* 13/2, 1975, S. 158–160, S. 158ff., Abb. 15; Franz-Duhme, Helga: Angelo de Rossi. Ein Bildhauer um 1700 in Rom, (Diss. Berlin, Freie Univ., 1986), Berlin 1986, Abb. 21.

⁴⁴⁴ Vgl. Sutherland Harris 1975, S. 158; Franz-Duhme 1986, S. 262ff.; Thurmman-Jajes 1998, S. 247.

⁴⁴⁵ Angelo de' Rossi zugeschr.: *Karikatur eines Prälaten und seines Dieners*, Feder in Braun, 10,2 x 5,1 cm, Privatbesitz. Vgl. Aukt.-Kat. Christie's South Kensington: *Old Master Pictures and Drawings*, Friday 12 December 2003 at 10:30 A.M. and 2.00 P.M., London 2003, S. 150, Lot 371.

5. Pier Francesco Mola

Pier Francesco Mola wurde 1612 in eine Künstlerfamilie hineingeboren, deren Mitglieder unter anderem in Bayern, der Lombardei und in Rom tätig waren, sein Vater Giovanni Battista war Architekt. Kenntnisse über das Leben und Wirken des Künstlers sind vor allem über die Biografien von Giovanni Battista Passeri und Lione Pascoli überliefert. Als Mola vier Jahre alt war, ließ sich die Familie in Rom nieder, wo sich bereits zahlreiche andere Mitglieder ihrer Familie aufhielten, wie der ältere Bruder des Vaters, Giacomo, der ebenfalls als Architekt tätig war.⁴⁴⁶ Passeri zufolge hat Mola die Grundlagen des Zeichnens und Malens bei Prospero Orsi gelernt. Anschließend nennen sowohl Passeri als auch Pascoli einen Aufenthalt in der römischen Werkstatt von Giuseppe Cesari, genannt Cavalier d'Arpino.⁴⁴⁷ Die frühesten erhaltenen Zeichnungen Molas sind Figurenskizzen. Indessen sind von seinem Vater Entwurfszeichnungen für Befestigungsanlagen mit dem Wappen der Barberini erhalten geblieben. Das unterstützt den Bericht Pascolis, dass Giovanni Battista Mola von dem Barberini-Papst Urban VIII. nach Rom gerufen worden war und dass dieser ihm im Folgenden die Bauleitung der Festungsanlage von Castelfranco bei Bologna übertragen habe. Pascoli erwähnt zudem, dass der Vater Pier Francesco mit nach Bologna genommen hat und ihn dort Francesco Albani vorstellte.⁴⁴⁸ Es ist anhand der bekannten Quellen nicht rekonstruierbar, wann sich Mola in seinen jungen Jahren in den oberitalienischen Städten Bologna, Venedig und seiner Geburtsstadt Coldrerio, aufgehalten hat. Pascoli verband Molas Aufenthalt in Bologna mit der Arbeit von Molas Vater an der Festung von Castelfranco; anschließend sei Mola nach Venedig weitergereist. Passeri hingegen war der Ansicht, dass Mola zuerst in Venedig gewesen sei, dann nach Rom zurückkehrte, um anschließend von dort aus weiter nach Coldrerio zu reisen. Auf dem Weg dorthin habe er in Bologna Halt gemacht. Auch durch weitere Quellen und Dokumente ließen sich die Widersprüchlichkeiten in den Berichten bisher nicht auflösen.⁴⁴⁹

Durch einen Brief von Francesco Albani (1578–1660) ist bekannt, dass er Mola zwei Jahre lang als *stipendiato* aufgenommen hat, anschließend war der junge Künstler eher Mitarbeiter als Schüler. Sutherland Harris konnte über Recherchen in jährlichen Gemeindegliederlisten der römischen Pfarreien nachweisen, dass der Künstler 1617, 1620 und von 1622–

⁴⁴⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 13.

⁴⁴⁷ Vgl. Passeri 1995, S. 367; Pascoli, Lione: *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, hrsg. v. Letizia Lanzetta u.a., Perugia 1992, S. 187; Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 14.

⁴⁴⁸ Vgl. Pascoli 1992, S. 187; Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 14.

⁴⁴⁹ Vgl. Passeri 1995, S. 367f.; Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 15.

1633 in Rom gelebt hat. Da sein Name zwischen 1634–1646 fehlt, hat er diese Zeit möglicherweise außerhalb von Rom verbracht (insofern die Zählung nicht lückenhaft ist). Er könnte sich 1645–47 in Bologna aufgehalten haben, davor in Venedig gewesen und erst dann nach Rom zurückgekehrt sein.⁴⁵⁰ Die Hinweise auf das Schaffen des Künstlers vermehren sich mit der Förderung durch einflussreiche Auftraggeber erst ab 1648. Zu den ersten Förderern gehört die aus Genua stammende Bankiersfamilie Costaguti. Mola führte für sie ein Deckenfresko mit Ariadne und Bacchus zu ihrer vollsten Zufriedenheit aus und erhielt daraufhin durch die Costaguti seinen ersten öffentlichen Auftrag, nämlich ein Altarbild in der Familienkapelle in der Kirche Santi Domenico e Sisto in Rom.⁴⁵¹ Der Höhepunkt von Molas künstlerischer Karriere war die Mitarbeit an einem Freskenzyklus für Alexander VII. im Palazzo del Quirinale in Rom. Mola freskierte zwischen 1656 und 1657 für eine der prominenten Wände des langen Saals eine Darstellung von Joseph und seinen Brüdern. Die Umsetzung des Themas wurde hoch gelobt und Passeri widmete dem Werk einen längeren Absatz in seiner Biografie.⁴⁵² Der große Erfolg führte unter anderem zu der Ehre, Papst Alexander VII. porträtieren zu dürfen. Die Porträtsitzung schildert der Biograf Nicola Pio ausführlich.⁴⁵³ Martinelli hat das Porträt mit einem erhaltenen Werk aus der Sammlung von Eleonora Incisa della Rocchetta identifiziert und mit einer vorbereitenden Studie im Fogg Museum of Art in Cambridge in Verbindung gebracht.⁴⁵⁴ Der Entstehungszeitraum für das Gemälde lässt sich anhand eines Tagebucheintrags des Papstes rekonstruieren. Dieser schrieb am 8. Juni 1659: „... *il P. Virgilio Spada che oggi col Cav. Bernini, puttino Bonaventura e il Mola sono stati da noi a dar la 2.a mano al nostro ritratto.*“ Interessant an dieser Notiz ist auch, dass Mola gemeinsam mit Gianlorenzo Bernini vorgelassen wurde.⁴⁵⁵

Vermutlich kam Mola erstmals während seiner Ausbildung bei Francesco Albani in Bologna mit Karikaturen in Kontakt.⁴⁵⁶ Albani war einer der bekanntesten Schüler aus der Carracci-Akademie. Er war seinem Lehrer Annibale 1600 nach Rom gefolgt und blieb dort bis

⁴⁵⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 15.

⁴⁵¹ Ebd., S. 17f.

⁴⁵² Vgl. Passeri 1995, S. 369f.; Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 24.

⁴⁵³ Vgl. Pio, Nicola: *Le Vite di Pittori Scultori et Architetti*, hrsg. v. Catherine Enggass und Robert Enggass, Vatikanstadt 1977, S. 118; Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 26f.

⁴⁵⁴ Vgl. Martinelli, Valentino: *Nuovi ritratti di Guidubaldo Abbatini e di Pierfrancesco Mola*, in: *Commentari, Rivista di Critica e Storia dell'arte*, Rom 1958, S. 99–109, S. 102f.

⁴⁵⁵ Vgl. Krautheimer, Richard; Jones, Roger B.S.: *The Diary of Alexander VII, Notes on Art, Artists and Buildings*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* (Bd. 15), 1975, S. 199–225, S. 210; Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 27.

⁴⁵⁶ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 124; Volpi, Caterina: *L'amichevole burla: disegni, lettere e biografia in Pier Francesco Mola e Salvator Rosa*, in: *Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca, Ricerche tra architettura, pittura e disegno*, hrsg. v. Adriano Amendola und Jörg Zutter, Mendrisio 2017, S. 177–193, S. 177.

1616, bevor er nach Bologna zurückkehrte und dort selbst angehende Künstler ausbildete.⁴⁵⁷ In seiner Werkstatt wurde wie bei seinen Lehrern der Zeichenkunst eine zentrale Rolle zugeteilt. Neben Mola lernten bei ihm unter anderem Andrea Sacchi und Carlo Cignani, auch sie waren überaus talentierte Zeichner.⁴⁵⁸ Albani zeichnete selbst gelegentlich Karikaturen. Ihm lassen sich jedoch nur wenige erhaltene Blätter mit höherer Wahrscheinlichkeit zuordnen.⁴⁵⁹ Von ihm sind zwei Darstellungen mit musizierenden Zwergenfiguren erhalten, bei denen es sich vermutlich um humoristische Typen und nicht um Porträtkarikaturen handelt.⁴⁶⁰ Blätter dieser Art wurden zur allgemeinen Erheiterung gezeichnet, worauf auch die Inschrift „*Les plaisirs de la dance*“ auf einem der Blätter verweist.⁴⁶¹ Obwohl Molas Karikaturen sich inhaltlich deutlich von Albanis humoristischen Zeichnungen unterscheiden, gibt es Parallelen in der Gestaltung. Besonders augenfällig ist das im Abgleich mit Molas frühester erhaltener Karikatur (Abb. 40), um die es weiter unten gehen wird. Kräftig lavierte Flächen bilden jeweils als dunkle Schatten einen hohen Kontrast zu den Konturlinien. Dieses Stilelement könnte Mola von seinem Lehrer Albani übernommen haben, bevor er im Laufe der Zeit einen stärkeren eigenen Ausdruck entwickelte.⁴⁶² Mola dürfte auch Karikaturen der Carracci und anderer Künstler aus Bologna gesehen haben. Vor allem die Zeichnungen Guercinos haben Mola deutlich beeinflusst. In Rom zirkulierten dann bereits die Karikaturen Berninis, die ebenfalls als Orientierungspunkt zur Verfügung standen.⁴⁶³

Molas Karikaturen waren der Forschungswelt lange kaum bekannt. Die wenigen publizierten Zeichnungen wiesen eine irritierend große Nähe zu Zeichnungen Guercinos auf, was immer wieder zu Zuschreibungsproblemen führte.⁴⁶⁴ Unverfehrt publizierte 1982 von Molas Karikaturen nur ein Blatt mit einer Reihe deformierter Profilköpfe aus der Sammlung des Louvre.⁴⁶⁵ Erstmals umfassend betrachtet und veröffentlicht wurden seine Karikaturen erst durch

⁴⁵⁷ Vgl. Turner, Nicholas: Some Thoughts on Francesco Albani as a Draughtsman, in: Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth, hrsg. v. Andrew Morrogh, Fiorella Superbi Gioffredi u.a., Florenz 1985, S. 493–500, S. 493.

⁴⁵⁸ Vgl. Weston-Lewis, Aidan: Francesco Albani „Disegnatore“: Some Additions and Clarifications, in: Master Drawings, Bd. 44, Nr. 3, 2006, S. 299–332, S. 299.

⁴⁵⁹ Vgl. Turner 1985, S. 495; Cheng 2008, Abb. 4.4, S. 156f.; Berra 2009, S. 94, Abb. 18. Albani wurde vermutlich selbst auf einer Zeichnung der Carracci in Form einer Flasche karikiert. Vgl. Berra 2009, S. 94.

⁴⁶⁰ Online abrufbar unter: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=240342001&objectId=714986&partId=1, 23.05.20; http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=714990&partId=1&images=true&from=ad&fromDate=1450&to=ad&toDate=1780&subject=16953&page=5, 23.05.20. Vgl. Turner 1985, Abb. 3, S. 500; Cheng 2008, S. 158f. Weston-Lewis stellte die Zuschreibung an Albani jüngst wieder in Frage. Weston-Lewis 2006, S. 299f.

⁴⁶¹ Vgl. Turner 1985, S. 495f.; Kahn-Rossi 1989/1990, S. 124.

⁴⁶² Vgl. Turner 1985, S. 496.

⁴⁶³ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 124; Thurmann-Jajes 1998, S. 245; Cheng 2008, S. 249f.; Volpi 2017, S. 177.

⁴⁶⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 26; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 70; Thurmann-Jajes 1998, S. 246.

⁴⁶⁵ Vgl. Unverfehrt 1982, S. 145.

eine monographische Ausstellung in Lugano und Rom 1989/1990; der die Ausstellung begleitende Katalog enthält einen wegweisenden Artikel über die Karikaturen Molas von Manuela Kahn-Rossi, in dem sie erstmals die Existenz einer größeren Gruppe von Karikaturen des Künstlers präsentierte.⁴⁶⁶ Die Karikaturen lassen sich in Porträtkarikaturen von Zeitgenossen und in Werke mit autobiografischen Inhalten trennen.⁴⁶⁷ Exemplarisch für die erste Gruppe steht eine Karikatur des mit Mola befreundeten Künstlers Salvator Rosa, der anhand einer Notiz auf der Rückseite des Blattes identifiziert werden konnte. Rosa wird als karikiertes Ganzfigurenporträt gezeigt, mit einer Hand in die Hüfte gestemmt und der anderen einen breitkrempeigen Hut vor sich haltend (Abb. 39).⁴⁶⁸ Ausführlicher betrachten möchte ich allerdings im Folgenden die ungewöhnlichen und innovativen autobiografischen Blätter. Lange sprach man in der Forschung von einem „*pseudo-narrativen Kontext*“, in dem es zwar wiederkehrende Figurentypen gebe, bei denen es sich aber nicht um spezifische Personen handle.⁴⁶⁹ Diese Karikaturen enthalten erzählerische Elemente und zeigen Mola selbst sowie sehr häufig auch seinen Freund Simonelli.⁴⁷⁰ Demnach wurde die Porträtkarikatur erstmals in einen Erzählrahmen eingebunden, um als Medium für die Erinnerung und Berichterstattung persönlicher Ereignisse des Künstlers zu dienen. Wie wir sehen werden, hat er durch die Integrierung von Symbolen und Allegorien außerdem neue Darstellungsmittel in die Karikaturen gebracht.⁴⁷¹ Molas Zeichnungen unterscheiden sich dadurch stark von früheren Karikaturen.⁴⁷²

⁴⁶⁶ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 121.

⁴⁶⁷ Vgl. Volpi 2017, S. 178.

⁴⁶⁸ Pier Francesco Mola: *Karikatur von Salvator Rosa*, Feder in Braun, laviert, 25,5 x 17,2 cm, London, BM, Inv. Nr. Pp,4.86. Vgl. Ausst.-Kat. Pier Francesco Mola, 1612-1666 (Ausst.-Kat. Museo Cantonale d'Arte, Lugano und Musei Capitolini, Rom), hrsg. v. Manuela Kahn-Rossi, Lugano/Rom 1989/1990, Kat. Nr. III.91. Siehe das Porträt Rosas im Kupferstich Giovanni Battista Bonacinas für einen Vergleich von Rosas Physiognomie (online abrufbar unter: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-7-5, 12.12.20), sowie ein gezeichnetes Porträt von Filippo Germisoni (online abrufbar unter: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/13697/portrait-salvator-rosa>, 12.12.20). Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, S. 278.

⁴⁶⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 7f.; Thurmman-Jajes 1998, S. 246.

⁴⁷⁰ Siehe Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, Kat. Nr. III.107–109, III.112; Davis, Bruce: Pier Francesco Mola's Autobiographical Caricatures: A Postscript, in: *Master Drawings*, Bd. 29, Nr. 1, 1991, S. 48–51, 85f., S. 48f.

⁴⁷¹ Vgl. Cheng 2008, S. 254.

⁴⁷² Vgl. Davis 1991, S. 48f.

5.1. Bildanalysen

Verschiedene Auftraggeber Molas sahen sich mit einem eigenwilligen und schwierigen Künstler konfrontiert, was bisweilen zu Missverständnissen führte.⁴⁷³ Das kommt bereits in der vermutlich frühesten autobiografischen Karikatur Molas aus der Zeit von 1650–1652 zum Ausdruck: Im Refektorium des Klosters von Viterbo speist der offenbar eher tolerierte als erwünschte Gast gemeinsam mit den Mönchen (Abb. 40).⁴⁷⁴ Während die Mönche an einer frontal zum Betrachter ausgerichteten Tafel Platz genommen haben, sitzt Mola rechts alleine an einem etwas niedrigeren Beistelltisch. Er trägt einen Schlapphut und nimmt recht isoliert von den anderen sein karges Mahl zu sich. Bei dem an der Mittelwand zentral hinter den Mönchen hängendem Bild könnte es sich um die erhaltene Zeichenstudie *Kreuztragung Christi mit Veronika* von Mola handeln.⁴⁷⁵ Im Bildvordergrund liegen ein Hund und eine Katze, denen man übriggebliebene Knochen hingeworfen hat.⁴⁷⁶ Dank der starken Schattierungen setzen sich die Gegenstände und Figuren plastisch vom Untergrund ab. In der Strichführung und den deutlich gesetzten Lavuren, mit denen Schatten unterschiedlicher Tiefe angedeutet wurden, ähnelt die Darstellung Karikaturen Guercinos und den erwähnten Blättern Albanis.⁴⁷⁷

Seinen Aufenthalt in Viterbo hatte Mola vermutlich früheren Aufträgen für die Familie Costaguti zu verdanken. Sie besaßen in der Nähe des Klosters Ländereien und pflegten Kontakte zu den Mönchen. Mola wurde beauftragt, drei Lünetten im großen Klosterhof des Dominikanerkonvents zu freskieren. Mit der Ausführung war er von September 1650 bis Januar 1652 beschäftigt, dann kam es jedoch zu einem Bruch mit den Mönchen. Feliciano Bussi berichtet, wie Mola den Klosterbrüdern angeboten habe, die Fresken für Kost und Logis auszuführen, insofern ihm die Materialkosten erstattet und genügend Zeit gegeben werde. Er wolle nämlich erst malen, wenn die Ideen gereift sind (*„egli all’uso de’ Pittori poneasi a lavorare quando ne avea fantasia“*).⁴⁷⁸ Dieser ungewöhnliche Vorschlag löste bei den Mönchen Skepsis aus. Sie dachten, dass der Künstler ein Vagabund sei, der sich möglichst lange aushalten lassen will (*„perciò parendo a que’ Padri, che lo stesso fosse un vagabondo, il quale ciò facesse per motivo di essere per più lungo tempo spesato ...“*).⁴⁷⁹ Mola soll auf die argwöhnische Haltung der

⁴⁷³ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 17.

⁴⁷⁴ Pier Francesco Mola: *Gastmahl bei Mönchen*, Feder in Braun, 37,2 x 45,6 cm, Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. I 057. Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, Kat. Nr. III.99.

⁴⁷⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, S. 281f.; Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, Kat. Nr. 3.

⁴⁷⁶ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 128.

⁴⁷⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, S. 281.

⁴⁷⁸ Feliciano Bussi 1742 in *Istoria della città di Viterbo*. Zit. n. Schleier, Erich: Pier Francesco Mola a S. Maria della Quercia, in: *antichità viva, rassegna d’arte* (Nr. 6), 1977, S. 12–22, S. 12.

⁴⁷⁹ Feliciano Bussi 1742 in *Istoria della città di Viterbo*. Zit. n. Schleier 1977, S. 12.

Mönche empört reagiert und seine Fresken unvollendet zurückgelassen haben. Bussis Text suggeriert, dass Mola keinerlei Vergütung für seine bisherigen Arbeiten erhalten hat. Die Rechnungsbücher des Klosters aus der Zeit vermerken allerdings zumindest einen geringen Lohn.⁴⁸⁰

Mola hat sich in einer anderen frühen Karikatur in einem ansonsten leeren Bildraum selbst in Szene gesetzt (Abb. 41).⁴⁸¹ Dass es sich tatsächlich um ihn handelt, lässt sich durch einen Vergleich mit dem konventionellen Selbstporträt Molas in den Uffizien belegen.⁴⁸² Der Künstler sitzt in der Karikatur an einem Tisch und ist gerade dabei, einen Brief zu schreiben. Er wirft erschrocken beide Hände in die Luft und blickt zu vier geflügelten Briefen hinauf, die oben rechts heranfliegen und auf denen „Mola“ geschrieben steht.⁴⁸³ Die lebhafteste Geste und der betrübte Gesichtsausdruck verleihen der Figur eine lebensnahe Erscheinung.⁴⁸⁴ Es ist unklar, auf welches Ereignis der Künstler hier Bezug nahm. Das Blatt weist starke Faltungsspuren auf, was eine ursprüngliche Verwendung als Briefbeilage nahelegt.

In einer weiteren Darstellung zeichnete Mola sich inmitten zweier allegorischer Figuren (Abb. 42).⁴⁸⁵ Dabei handelt es sich um eine scherzhafte Spielform der bekannten Vanitas-Thematik *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*. Der Künstler sitzt auf einem Steinblock im Bildzentrum, hinter ihm steht eine geflügelte Personifikation der Zeit. Sie hält mit dem rechten Arm eine Sanduhr in die Höhe und über ihren Kopf befindet sich eine Sonne (sie erscheint in den *Trionfi* von Petrarca als Führerin der Zeit). Mola wendet sich mit einer ratlosen und traurigen Geste einer maskierten Gestalt vor ihm zu. Bei ihr handelt es sich vermutlich um eine Personifikation der Wahrheit, hier allerdings noch hinter einer Maske und Kleidung verborgen. Die Täuschung, Falschheit oder der Verrat dürften sich im nächsten Augenblick durch den Einfluss der Zeit auflösen, denn die Figur ist schon dabei, ihre Maske abzunehmen. Auf dem Steinblock unter

⁴⁸⁰ Vgl. Schleier, Erich: *Novità sugli affreschi del Mola a S. Maria della Quercia presso Viterbo*, in: *antichità viva*, rassegna d'arte (Nr. 4), 1989, S. 32–35, S. 33; Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, S. 281f.; Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 18, 41f.

⁴⁸¹ Pier Francesco Mola: *Selbstkarikatur mit fliegenden Briefen*, um 1647–1657, Feder in Braun, braun laviert, 17,6 x 17,5 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. CAI.264. Vgl. Best.-Kat. London 1980, Kat. Nr. 773, Abb. S. 71; Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, Kat. Nr. III.101. In älterer Literatur wurde die Zeichnung dem französischen Maler und Karikaturisten Honoré Daumier zugeschrieben. Cheng schlägt die Interpretation vor, dass hier dargestellt ist, wie Mola Briefe an Freunde und Bekannte schreibt und diese um Unterstützung im Gerichtsprozess gegen Camillo Pamphili bittet. Die geflügelten Briefe wären dann möglicherweise ein indirekter Hinweis auf die Taube der Familie Pamphili, einem markanten Symbol in deren Familienwappen. In diesem Fall wäre die Karikatur erst zu einem späteren Zeitpunkt entstanden. Siehe Cheng 2008, S. 250.

⁴⁸² Zu diesem Vergleich siehe Cheng 2008, S. 246f.

⁴⁸³ Vgl. Best.-Kat. London 1980, S. 71; Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, S. 282ff.

⁴⁸⁴ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 129.

⁴⁸⁵ Pier Francesco Mola: *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, Feder in Braun, braun laviert, 13,3 x 19,8 cm, Inschrift unten rechts auf dem Steinblock: „col tem(po) / tutto si scopre“, von anderer Hand unten rechts: „F. Mola“, Paris, Louvre, Inv. Nr. 8431. Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, Kat. Nr. III.102.

der Wahrheit steht „*col tempo tutto si scopre*“ („mit der Zeit wird alles enthüllt“) geschrieben.⁴⁸⁶ Außerdem lehnen zwei kleinformatige Bilder an dem Block und vorne links liegen Pinsel und Palette auf dem Boden verstreut.⁴⁸⁷ Die Darstellung liegt wahrscheinlich in Molas Zerwürfnis mit Camillo Pamphili begründet, für den er ab 1651 tätig war.⁴⁸⁸ Mola bekam den Auftrag, den neuerworbenen Palazzo Pamphilis in Valmontone auszustatten. Der Künstler schrieb in einer schriftlichen Vereinbarung von 1658 ausführlich über seine Ausstattungspläne. Pamphili hat die Vereinbarung zwar nicht unterschrieben, übertrug Mola aber den Auftrag zur Freskierung der sogenannten *stanza dell'aria*. Spätestens zu diesem Zeitpunkt muss sich das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler deutlich verschlechtert haben. Am 30. Oktober 1658 bat Mola um Erlaubnis, nach Rom zu reisen. Er nannte zwar die Kanonisierung des Hl. Tomaso di Villanova als Grund für seine Reise, was aber wahrscheinlich nur ein Vorwand war, um den Palast zu verlassen. Noch im Dezember desselben Jahres reiste Mola endgültig ab und ließ seine Fresken unvollendet zurück. Anfang 1659 ging Mola gegen Pamphili vor Gericht. Dieser ließ bereits während der ersten Monate des Gerichtsprozesses die unvollendeten Fresken abschlagen und durch Werke von Mattia Preti ersetzen. Vor und während des Gerichtsprozesses gegen Pamphili nahm Mola Kontakt zu mehreren gut vernetzten Freunden auf, um mit ihrer Fürsprache die Bezahlung der Fresken durchzusetzen. Bei seinen Hilfesuchen verschenkte er mehrmals Kunstwerke, darauf hoffend, die Streitigkeiten endlich beizulegen. Doch alle seine Versuche waren vergeblich, der Gerichtsprozess endete am 17. September 1664 zu Gunsten Camillo Pamphilis.⁴⁸⁹ Wahrscheinlich entstand die allegorische Zeichnung gegen Ende des zähen Gerichtsprozesses. Enttäuscht und schon fast verzagt hofft Mola darauf, dass die Zeit endlich die Wahrheit ans Licht bringt und ihm Gerechtigkeit widerfährt.⁴⁹⁰ Das Werk vermittelt dementsprechend die Frustration des Künstlers, der sich verkannt und ungerecht behandelt fühlt.⁴⁹¹ Durch das Anwenden traditioneller allegorischer Bildelemente auf die persönliche Lebenssituation des Künstlers entsteht ein ironischer Effekt. Geschickt hat Mola die Themen Zeit,

⁴⁸⁶ Davis änderte die Transkription des Schriftzugs von der Version Turners im Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, Kat. Nr. III.102 von „*col tem(po)/+ uso si scopre*“ in „*col tempo tutto si scopre*“. Vgl. Davis 1991, S. 49f.

⁴⁸⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, S. 284; Kahn-Rossi 1989/1990, S. 130; Davis 1991, S. 49f.; Cheng 2008, S. 252f.

⁴⁸⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 18f.

⁴⁸⁹ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 123; Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 20ff.; Cheng 2008, S. 250.

⁴⁹⁰ Cheng sieht in der Karikatur außerdem eine Anspielung auf Berninis unvollendetes Skulpturenprojekt mit dem Thema die Zeit entdeckt die Wahrheit, welches Berninis eigene Schwierigkeiten mit der Familie widerspiegelt (Galleria Borghese, Rom). Vgl. Cheng 2008, S. 252f. Siehe bereits einen ähnlichen Kommentar von Davis, Davis 1991, S. 49.

⁴⁹¹ Vgl. Fontcuberta i Famadas, Cristina: Neider und Ignoranten: Künstlerstreit-Ikonographien des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Vom Streit zum Bild, Bildpolemik und andere Waffen der Künstler, hrsg. v. Doris Lehmann, Merzhausen 2017, S. 19–46, S. 33f. und Abb. 9.

Täuschung und Wahrheit mittels bekannter Symbolik verständlich ins Bild gesetzt und für seine eigenen Zwecke nutzbar gemacht.⁴⁹²

Auch in anderen ironisch-humoristischen Zeichnungen Molas lassen sich allegorische Elemente finden, zum Beispiel in einer Darstellung mit dem Windgott Zephyr.⁴⁹³ Dieser bläst dem Künstler kräftig entgegen, während diesem gleichzeitig von einer Vogelkreatur der Mantel entrissen wird. Im Hintergrund ist ein Satyr abgebildet.⁴⁹⁴ In einer weiteren Zeichnung hat sich Mola als kränkliche Figur mit eingefallenen Gesichtszügen und auf eine Krücke gestützt gezeichnet (Abb. 43).⁴⁹⁵ Wie ein Vertriebener humpelt er eilig davon. Seine rechte Hand hält er abwehrend von sich gestreckt und wirft dabei einen erschrockenen Blick zurück auf zwei heranfliegende Wesen. Bei ihnen handelt sich um weibliche allegorische Gestalten mit menschlichen Oberkörpern und Schwänzen anstelle von Beinen. Mit herabhängenden Brüsten, ausgebreiteten Armen und aufgerissenen Mündern verfolgen sie Mola. Die vordere Gestalt, in der Forschung als phantasmagorische Figur des Zorns (Ira), auch der Schande oder Verleumdung identifiziert, hält einen Schlagstock in der Hand. Die hintere Gestalt hält bündelweise Schlangen in ihren Händen, sie verkörpert Neid (Invidia).⁴⁹⁶ Im Vordergrund liegen Staffelei, Palette und Pinsel auf dem Boden verstreut. Im Hintergrund befindet sich eine weibliche allegorische Figur mit Lorbeerzweig (Symbol für Wahrheit) in der Hand, die vermutlich die Kunst verkörpert. Die wohl nicht eigenhändige Inschrift am unteren Rand der Zeichnung erläutert den Bildinhalt: „*Mola fugge quando vide il Canini esser condotto in Francia dal Card. Chigi, e non se*“ („Mola flieht, als er sieht, dass Canini von Kardinal Chigi mit nach Frankreich genommen wird und nicht er selbst“).⁴⁹⁷ Lione Pascoli berichtet von einer Einladung des französischen Königs, die Mola wegen einer Krankheit ausschlagen musste.⁴⁹⁸ An seiner Stelle durfte Giovanni Angelo Canini mit Kardinal Flavio Chigi nach Frankreich reisen. Der Frust über die verpasste Gelegenheit und der Ärger, sich von Canini ersetzen lassen zu müssen, kommen in der Komposition deutlich zum Ausdruck. Der Künstler fühlte sich offenbar von der ihm zustehenden Stelle vertrieben.⁴⁹⁹

⁴⁹² Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 121, 130.

⁴⁹³ Ebd., S. 132.

⁴⁹⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, Kat. Nr. III.108.

⁴⁹⁵ Pier Francesco Mola: *Selbstkarikatur, in die Flucht geschlagen von zwei monströsen Frauen*, um 1664, Feder in Braun über Röteln, braun laviert, 18,7 x 25,8 cm, Inschrift am unteren Rand: „*Mola fugge quando vide il Canini esser condotto in Francia dal Card. Chigi, e non se*“, London, BM, Inv. Nr. 1991,0615.195. Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, Kat. Nr. III.103; Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 28; Cheng 2008, Abb. 7.9.

⁴⁹⁶ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 130; Cheng 2008, S. 253f.; Fontcuberta i Famadas 2017, S. 33f. und Abb. 9.

⁴⁹⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, S. 284.

⁴⁹⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 27f.

⁴⁹⁹ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 130; Cheng 2008, S. 253f.; Fontcuberta i Famadas 2017, S. 33f. und Abb. 9.

5.2. Mola und Simonelli

Niccolò Simonelli, der in etwa 13 humoristischen Zeichnungen Molas erscheint, war seit spätestens 1649 mit dem Künstler befreundet. Simonelli stand als Connoisseur und Kunstagent mit vielen Künstlern in Kontakt, gemeinsame Bekannte von Mola und ihm waren zum Beispiel Salvator Rosa oder Pietro Testa. Simonelli war in den 1650er Jahren für Camillo Pamphili tätig, 1656 führte er sogar diverse Aufträge für Papst Alexander VII. und arbeitete in den 1660er Jahren als *guardaroba* (Haushaltsvorstand) für Kardinal Flavio Chigi. Für Chigi stellte er zwischen 1663 und 1665 den Kernbestand seines *Museo di curiosità* zusammen.⁵⁰⁰ Ein Beleg der Freundschaft zwischen Mola und Simonelli ist eine von beiden Männern gezeichnete Darstellung, auf der sie sich gegenseitig in Rückansicht skizziert haben (Abb. 44).⁵⁰¹ Vor einer abgelegenen Ecke an einer Mauer stehend, sind sie gerade dabei zu urinieren, worauf ihre Körperhaltungen und die lockeren Federstriche am Bein der linken Figur schließen lassen.⁵⁰² In der Nähe der Füße wurden ein kleiner Stern und eine Sonne eingezeichnet. Die von Mola verfasste Inschrift am unteren Bildrand klärt darüber auf, um wen es sich jeweils handelt: „* *Lo fece il Simonelli alla vigna del S. Pren^e: Panfilio et / il Mola mentre caminava per venire a Roma. / ☼ il Mola fece questà figura ritratto in schiena del Simonelli / il dì 27 febraro 1649*“. Das Sternchen unter der linken Figur kennzeichnet demnach Mola und die Sonne unter der rechten Figur Simonelli. Die Zeichnung ist datiert auf den 27. Februar 1649 und zeigt sie an der Mauer des Parkes der Villa Pamphili in Rom.⁵⁰³ Tatsächlich bezeugen die Unterschiede in der Linienführung und Modellierung der beiden Figuren zwei unterschiedliche Hände.⁵⁰⁴ Offenbar teilten sie einen gewissen Groll gegen Camillo Pamphili, wenn sie wie hier abgebildet gegen die Mauer seines Anwesens urinierten. Simonelli war zu diesem Zeitpunkt bereits ein bekannter Kunstkenner und hat für Pamphili Gemälde und andere Kunstobjekte vermittelt.⁵⁰⁵ Auch Mola hatte in den folgenden Jahren ein äußerst angespanntes und belastetes Arbeitsverhältnis zu Pamphili, wie weiter unten erläutert wird.

⁵⁰⁰ Vgl. Bayer, Andrea: A Note on Ribera's Drawing of Niccolò Simonelli, in: Metropolitan Museum Journal, Vol. 30 (1995), S. 73–80, S. 73f., 76; Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 30; Cheng 2008, S. 254f.

⁵⁰¹ Pier Francesco Mola, Niccolò Simonelli: *Selbstporträts von hinten*, 27.2.1649, rote und weiße Kreide, Feder in Braun, 22 x 15,6 cm, Inschrift unten Mitte: „*A di 27 febraro sabato 1649*“, und darunter: „* *Lo fece il Simonelli alla vigna del S. Pren^e: Panfilio et / il Mola mentre caminava per venire a Roma. / * il Mola fece questà figura ritratto in schiena del Simonelli / il dì 27 febraro 1649*“, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. 1973:18. Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, Kat. Nr. III.92.

⁵⁰² Kahn-Rossi vergleicht die Darstellungsform mit ähnlichen Zeichnungen der Carracci, die ihre komische Wirkung ebenfalls aus der Rückansicht ziehen. Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 129.

⁵⁰³ Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, S. 279.

⁵⁰⁴ Vgl. Cheng 2008, S. 248.

⁵⁰⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002, S. 30.

In einer um 1650 gezeichneten Karikatur ist Simonelli krank und Zuhause im Bett sitzend dargestellt, dabei spricht er mit einem Kleriker und auch Mola steht neben seinem Freund (Abb. 45).⁵⁰⁶ An der linken Seite des Bettes lehnt eine Krücke, von links betritt ein Junge, der einen Esel führt, den Bildraum. Der Kopf eines zweiten Esels erscheint hinter dem Bett. Im Zimmer befinden sich verschiedene Kuriositäten und Kunstwerke, darunter Zeichnungen oder ein auf dem Boden liegender Kopf einer römisch-antiken Statue. An der Rückwand hängen unter anderem ein Beil, eine Porträtkarikatur eines Mannes, ein Rosenkranz und ein Fliegenwedel. Mittig vor der Rückwand steht ein hohes Podest mit einem großen Phallussymbol darauf.⁵⁰⁷ Die Zeichnung gehört zu den in der Forschungsliteratur am häufigsten besprochenen Karikaturen Molas und wurde bereits auf unterschiedlichste Weise gedeutet.⁵⁰⁸ Zunächst wurde die Darstellung als eine Sterbebettsszene interpretiert, in der ein Geistlicher seinen letzten Willen verkündet oder etwas anderes diktiert.⁵⁰⁹ Der Phallus, ein Blatt mit einer Aktdarstellung sowie der Esel könnten das umtriebige Privatleben symbolisieren, das im krassen Widerspruch zu seinen geistlichen Gelübden stand.⁵¹⁰ Bei der Ausstellung in Lugano und Rom 1989/1990 wurde der im Bett sitzende Mann als Simonelli identifiziert, was in der Folge weitestgehend übernommen wurde.⁵¹¹ Cheng identifizierte davon ausgehend den am Bett stehenden Mann als Mola. Der Künstler zeichnet etwas, möglicherweise eine Karikatur seines Freundes, um ihn aufzuheitern. Diese Lesart legt eine ähnliche Porträtkarikatur des kranken Simonellis nahe, in der er ebenfalls im Bett sitzt und dabei eine Zeichnung in der Hand hält, die er eingehend betrachtet.⁵¹² Vielleicht handelt es sich bei dem Phallussymbol und dem darunter befindlichen Esel auch um einen unzüchtigen Bildwitz über Camillo Pamphili.⁵¹³ Ihre bereits in der Doppelkarikatur zum Ausdruck gebrachte Abneigung gegen Pamphili teilten sie mit dem Künstler Salvator Rosa. Dieser

⁵⁰⁶ Pier Francesco Mola: *Niccolo Simonelli unterhält sich vom Bett aus mit einem Geistlichen, im Beisein von Mola*, um 1650, Feder in Braun über Spuren von schwarzer Kreide, braun laviert, 25,4 x 39 cm, New York, The Morgan Library & Museum, Inv. Nr. 1981.97. Das Blatt scheint vor der Montierung einmal horizontal und einmal vertikal jeweils mittig gefaltet worden zu sein. Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, Kat. Nr. 21; Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, Kat. Nr. III.114.

⁵⁰⁷ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 129; Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, S. 289f.

⁵⁰⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, Kat. Nr. 21, S. 26. Die frühe Erscheinung der Karikatur auf der Ausstellung in Providence 1971 hat zu dem regen Forschungsdiskurs beigetragen. Daneben wurde damals nur noch eine weitere Karikatur von Mola ausgestellt mit der Karikatur eines sehr kleinen und eines sehr großen Mannes, die ein Bild auf einer Staffelei betrachten, siehe hierzu Kat. Nr. 22.

⁵⁰⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 26.

⁵¹⁰ Ebd.

⁵¹¹ Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, S. 290; Bayer 1995, S. 74ff. und Abb. 6, S. 76; Thurmann-Jajes 1998, S. 248f. und Abb. 117, S. 250.

⁵¹² Pier Francesco Mola: *Karikatur eines kranken Mannes im Bett, der eine Zeichnung betrachtet, vor ihm ein geflügelter Schädel, bekrönt von einer Sanduhr*, Feder in Braun, 15,5 x 25,7 cm, New York, Pierpont Morgan Library, Sammlung Scholz, Inv. Nr. 1985.92. Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, Kat. Nr. III.115, S. 290.

⁵¹³ Vgl. Cheng 2008, S. 259f. und Abb. 7.14.

bezeichnete ihn 1650 in einen Brief an Simonelli als *cazzo* („Schwanz“) und *padrone asinissimo* („eseligen Auftraggeber“).⁵¹⁴ Esel und Krücken sind zwei oft wiederkehrende Motive in Molas Karikaturen. In einer Darstellung ist etwa ein Esel zu sehen, der am Nacken gehängt wird, während Simonelli darunter steht und mit einem Arm eine Krücke in die Luft streckt.⁵¹⁵ In einer anderen Karikatur liegen die Krücken vor Simonelli auf dem Boden (Abb. 46).⁵¹⁶ Er hat sich offenbar von seiner Krankheit erholt und blüht jetzt wieder ganz in seiner Rolle als Kunstagent und Kunsthändler auf. Wie ein Puppenspieler mit seinen Marionetten ist Simonelli mit den anderen Figuren durch Fäden verbunden. Er vermittelt zwischen den Künstlern hinter ihm und einem potenziellen Käufer vor ihm. Diesem präsentiert Simonelli gerade ein Aktgemälde und äußert dabei gestikulierend seine Expertise. Mola schaut den Aktivitäten von einem Fenster aus amüsiert zu.⁵¹⁷ Die Karikatur wurde anscheinend auf ein Brieffragment gezeichnet und ist heute stark beschnitten.

Eine andere Karikatur zeigt Mola und Simonelli, wie sie im Freien an einem Tisch sitzen und sich unterhalten (Abb. 47).⁵¹⁸ Der Künstler hat den Kopf auf seiner Hand abgestützt und schaut mit einem traurigen Blick Richtung Boden. Mit der anderen Hand zeigt er nach links, wo sich dampfende Amphoren, eine Staffelei, auf dem Boden verstreute Pinsel und eine Leinwand befinden. Im linken Bildvordergrund liegt außerdem ein sich ein Füllhorn, aus dem aber nur faules Gemüse herausquillt. Simonelli sitzt Mola gegenüber und hört ihm offenbar dabei zu, wie er ihm sein Leid klagt. Mit beiden Händen lehnt er auf einem großen Anker. Hinter ihm steht ein dampfender Kessel, an dem darunter befindlichen Steinblock lehnt ein umgedrehter Gehstock. Rechts stehen die Worte „*adio speranze*“ („auf Wiedersehen Hoffnungen“) geschrieben. Auch am oberen Bildrand sind Schriftfragmente erkennbar, es lassen sich allerdings

⁵¹⁴ Rosa ärgerte sich in dem Schreiben darüber, dass Camillo Pamphili Simonelli während seiner Krankheit von jeglichem Kontakt mit der Außenwelt abhielt. Pamphili soll sogar alle einkommenden Briefe an Simonelli geöffnet haben. „... *non posso dirvi cosa nessuna del medico, e quel ch'è peggio non se li può scrivere essendoli proibito, et il suo padrone asinissimo, e più asinissimo lui che ci sta, apre tutte le lettere che capitano de' suoi servitori. Cazzo, quando io ve dico che son disgraziato, credetelo*“. Vgl. Rinaldis, Aldo de (Hrg.): *Lettere inedite di Salvator Rosa a G.B. Ricciardi*, Rom 1939, S. 11; Grassi 1984, S. 636; Cheng 2008, S. 258ff. Camillo Pamphili wurde, kurz nachdem sein Onkel Papst wurde, zum Kardinal ernannt, aber als er sich weigerte, die Witwe Olimpia Aldobrandini-Borghese zu heiraten, verbannte ihn seine Mutter vom Hof. Pamphili war ein leichtes Ziel für Spott, auch Bernini spottete in einer seiner Komödien über ihn. Vgl. Cheng 2008, S. 258ff. Auch eine andere Karikatur mit Simonelli auf einem Esel ist eine mögliche Anspielung auf Pamphili. Zu dieser Karikatur bereits Bayer 1995, S. 76 und Kahn-Rossi 1989/1990, S. 128.

⁵¹⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 26; Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, Kat. Nr. III.113.

⁵¹⁶ Pier Francesco Mola: *Simonelli als Puppenspieler*, Feder in Braun, braun laviert, 18,3 x 26,4 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. WA1863.717. Vgl. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, S. 290, Kat. III.112; Cheng 2008, Abb. 7.12.

⁵¹⁷ Vgl. Cheng 2008, S. 257.

⁵¹⁸ Pier Francesco Mola: *Gespräch zwischen Mola und Simonelli im Freien, Adio speranze*, 1627–1668, Feder in Braun, 10,3 x 18 cm, Inschrift unten rechts: „*Adio speranze*“, weitere Schrift am oberen Rand, fast vollständig abgeschnitten: „*su [...] infume*“. London, BM, Inv. Nr. 1857-6-13-365. Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990, Kat. Nr. III.109.

nur noch die Wörter „*su [...] infume*“ neben der rechten Schulter Molas lesen. Die nachdenklichen Körperhaltungen der Figuren und das allgemeine Chaos vermitteln eine trostlose und melancholische Grundstimmung. Zusammen mit dem faulen Füllhorn und dem unmissverständlichen „*adio speranza*“ wird die traurige, wenn nicht verzweifelte Lebenssituation des Künstlers offenbar. Simonelli wird durch das Attribut des großen Ankers von Mola als letztmögliche Rettung dargestellt (*ancora di speranza*). Vielleicht zeugt die Karikatur abermals von dem langwierigen Gerichtsprozess gegen Pamphili und stellt ein inständiges Flehen um Hilfe dar oder sie zeigt Molas Enttäuschung von der mangelnden Unterstützung des Freundes.⁵¹⁹

5.3. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen

Mola behandelte in seinen Karikaturen persönliche Erlebnisse, Sorgen und Ängste auf eine Weise, die einzigartig für diese Zeit war. Die Zeichnungen erwecken den Eindruck, dass der Künstler sie primär für sich selbst ausgeführt hat, als ein Ventil für seinen Frust und eine Form der Verarbeitung negativer Erlebnisse.⁵²⁰ Kahn-Rossi spricht sogar von einer Art Befreiungsfunktion (*funzione liberatoria*), welche das Karikieren für Mola gehabt habe.⁵²¹ Auch Prosperi Valenti Rodinò schreibt, dass Mola die Karikatur als Ventil und Zufluchtsort in schwierigen Lebenslagen nutzte. In ihnen konnte der Künstler kritische Situationen und seinen leidenden Geisteszustand vergegenwärtigen. Die Karikaturen offenbarten so die Mentalität der Protagonisten und die psychologische Tiefe des Autors, den scharfsinnigen Humor, seinen Schwermut und seine Ängste.⁵²² Molas Karikaturen wurden mit zunehmenden Alter immer schärfer gegenüber sich selbst und seiner Umwelt, von der er sich bisweilen verfolgt fühlte.⁵²³ Er stellt Schicksalsschläge manchmal melancholisch, bisweilen ironisch oder sarkastisch in den Karikaturen dar und bereicherte seine Kompositionen häufig durch allegorische Symbole und Mehrdeutigkeiten.⁵²⁴ Die Porträtkarikaturen hat er in einen narrativen Rahmen eingebunden und die Zeichnungen als Mittel zum persönlichen Kommentar genutzt.⁵²⁵

⁵¹⁹ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 132; Davis 1991, S. 49; Cheng 2008, S. 260f.

⁵²⁰ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 129 und Turner, Nicholas: Mola's Caricature Portrait of the Genoese Collector and Dealer Gerolamo Panesi, in: Master Drawings, Bd. 47, Nr. 4, 2009, S. 516–519; DeMarchi, Andrea G.: Mola, il disegno e la pittura, Psicologia e filologia a confronto, Mailand 2013, S. 32.

⁵²¹ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 123; Übernommen wurde diese Ansicht u.a. von Berra 2009, S. 108.

⁵²² Vgl. Prosperi Valenti Rodinò 2015, S. 34.

⁵²³ Vgl. Prosperi Valenti Rodinò 2016b, S. 17.

⁵²⁴ Vgl. Cheng 2008, S. 246f.

⁵²⁵ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 122f.; Cheng 2008, S. 261.

Der persönliche Charakter seiner Zeichnungen ist offensichtlich, daher konnten die behandelten Themen nur für Menschen von Interesse gewesen sein, die mit den dargestellten Ereignissen und Situationen vertraut gewesen sind.⁵²⁶ Für eine allgemeine Verbreitung waren sie denkbar ungeeignet,⁵²⁷ weshalb sie in der jüngeren Forschung immer wieder als ein visuelles Tagebuch (*diario figurato/illustrato*) umschrieben werden.⁵²⁸ Doch Molas Karikaturen müssen zumindest teilweise mehr gewesen sein, als eine Form des persönlichen Tagebuchs. Denn Gebrauchsspuren wie starke Faltungen, Beschneidungen und Reste von Schrift lassen auf die Funktion als illustrierender Bestandteil von Briefen schließen. Auch der wiederholte Gebrauch bestimmter ikonographischer Elemente legt eine Form der Korrespondenz nahe.⁵²⁹ Das heißt, dass Mola mit seinen Karikaturen bisweilen konkrete Zwecke verfolgte. Das konnte die erhoffte Unterstützung von Freunden während des Gerichtsprozesses gegen Camillo Pamphili gewesen sein oder allgemein die Kontaktpflege zu wichtigen Persönlichkeiten aus dem Kunstbetrieb. So war die Freundschaft zu Simonelli auch deshalb für Mola wertvoll, weil dieser eine wichtige Rolle für die Vermittlung von Künstlern und den Handel von Kunstwerken einnahm. Vermutlich sind zunächst viele von Molas Karikaturen in seinem Haushalt verblieben. Noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts schrieb der Kunstgelehrte Pellegrino Antonio Orlandi über Molas Karikaturen: „*si vedono molte caricature alla Carracesca di sua mano, e molte ne vidi io in Roma in casa di suo nipote*“.⁵³⁰

⁵²⁶ Vgl. DeMarchi 2013, S. 32.

⁵²⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 26.

⁵²⁸ Vgl. Berra 2009, S. 108; DeMarchi 2013, S. 18ff.; Prosperi Valenti Rodinò 2015, S. 34; Prosperi Valenti Rodinò 2016b, S. 17.

⁵²⁹ Vgl. Kahn-Rossi 1989/1990, S. 126; Cheng 2008, S. 247f.; Volpi 2017, S. 179f.

⁵³⁰ Orlandi, Pellegrino Antonio: *L'Abecedario pittorico, dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura, a Monsieur Pierre Crozat, Eccellente e Magnifico Amatore e Dilettante di Pittura Scultura e di altre belle Arti nella Real Città di Parigi, Bologna 1719*, S. 362. Vgl. DeMarchi 2013, S. 32. Interessant ist, dass ausgerechnet bei Mola die Karikaturen erwähnt werden, hat Orlandi doch bei den Einträgen der Carracci, Domenichino, Guercino und Pier Leone Ghezzi sämtlich auf einen konkreten Verweis ihrer Karikaturen verzichtet. Der einzige weitere Künstler, der bei Orlandi in Bezug mit Karikaturen gesetzt wird ist Faustino Bocchi (1659–1741), der eventuell am Hof in Florenz tätig war und humoristische Zwergendarstellungen anfertigte, die beliebte Sammelstücke waren: „[...] *s'applicò a dipingere battaglie in piccolo, e caricature, nel qual genere si può dire, abbia toccato le mete della perfezione, particolarmente nel fare Pigmei con bizzarre, e capricciose invenzioni, che hanno allettato vari Signori d'Europa a cercarli per le loro Gallerie*“. Orlandi 1719, S. 148.

6. Pier Leone Ghezzi

Pier Leone Ghezzi (1674–1755) wurde in eine Künstlerfamilie hineingeboren. Bereits sein Großvater Sebastiano (1580(?)–1647) war als Maler und Architekt tätig. Für seine Dienste unter Philipp IV. von Spanien bekam er den Titel des *Cavaliere* bis in die dritte Generation.⁵³¹ Pier Leones Vater Giuseppe (1634–1721) war Maler und Grafiker. Er zog mit seiner Familie aus den Marken nach Rom, wo er eine erfolgreiche Karriere durchlief, unter anderem dank der ebenfalls aus den Marken stammenden päpstlichen Familie Albani, die ihn förderte. Giuseppe Ghezzi war gut vernetzt. Zu seinen Freunden zählten zum Beispiel Antonio Pellegrino Orlandi, der Kunstsammler Padre Sebastiano Resta und die Maler Arnold van Westerhout und Carlo Maratta, gen. Maratti. Pier Leone Ghezzi erhielt von seinem Vater eine umfassende kulturelle Schulung sowie die künstlerische Grundausbildung. Er orientierte sich in den ersten Jahren als Maler außerdem deutlich an den Werken Carlo Marattis.⁵³² Im frühen 18. Jahrhundert etablierte er sich als Maler in Rom und übertraf bald sogar seinen Vater an erhaltenen Aufträgen, darunter vor allem solchen für Altaraufsätze und Fresken für Kirchen.⁵³³ Wie schon die des Vaters war auch Pier Leones Karriere eng mit der großzügigen Patronage der Familie Albani verbunden. Er pflegte sowohl zu Clemens XI. (Giovanni Francesco Albani) als auch zu seinem Neffen Annibale Albani einen freundschaftlichen Umgang. Der Künstler war häufig bei ihnen und lernte in ihren Häusern viele Intellektuelle unterschiedlichster Herkunft kennen.⁵³⁴ Pascoli beschreibt, wie Ghezzi mit vielen höhergestellten Personen einen vertrauten Umgang pflegte.⁵³⁵

Im Jahr 1708 wurde Ghezzi von Papst Clemens XI. zum Maler der Apostolischen Kammer und damit offiziell zum Hofmaler ernannt. Weitere Aufträge für die Kirchen St. Clemens und St. Johannes Lateran folgten. Er war für die Instandhaltung und Pflege der päpstlichen Sammlungen sowie für die Verwaltung der Mosaik- und Teppichmanufakturen verantwortlich und leitender Dekorateur für Feste. Nach Marattis Tod 1713 rückte zunächst Giuseppe Passeri

⁵³¹ Vgl. Pascoli, Lione: *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, Bd. 2, Rom 1947, S. 199.

⁵³² Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 13f.; Breazeale, William: 4. Pier Leone Ghezzi, in: *Reuniting the Masters: European Drawings from West Coast Collections* (Ausst.-Kat. Sacramento, Crocker Art Museum), hrsg. v. William Breazeale, Cara Dufour Denison und Victoria Sancho Lobis, Sacramento 2016, S. 28f., S. 28.

⁵³³ Vgl. Best.-Kat. London 1957, S. 139f.; Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 8; Thurmann-Jajes 1998, S. 19; Ausst.-Kat. New York 2011, S. 144.

⁵³⁴ Vgl. LoBianco, Anna: Papa Albani e i Ghezzi, in: *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721* (Ausst.-Kat. Urbino, Palazzo del Collegio), hrsg. v. Giuseppe Cucco, Venedig 2001, S. 144–147, S. 144. Die Karikaturen von der Familie Albani und ihrem Gefolge, die sich in den Codici Ottoboniani der Biblioteca Apostolica Vaticana befinden, werden von Pampalone aufgeführt. Vgl. Pampalone, Antonella: *Presenza di Pier Leone Ghezzi tra i marchigiani in Roma*, in: *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, hrsg. v. Valentino Martinelli, Rom 1990, S. 65–89, S. 86f.

⁵³⁵ „Non è perciò da maravigliarsi, se tratti familiarmente con molti personaggi, qualora non vi va, mandato a chiamare.“, Pascoli, Lione: „*Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*“, Bd. 2, Rom 1947, S. 207. Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 15.

auf die Stelle des ersten Hofmalers nach, der allerdings wenig später ebenfalls verstarb. So nahm Ghezzi seit 1714 diese auf Lebenszeit vergebene Position ein. Das städtische Leben in Rom war von einem kosmopolitischen, kulturellen Klima geprägt. Gebildete, wohlhabende Kardinäle hielten offene Tafel, veranlassten Konzerte und in den Theaterhäusern *Aliberti*, *Capranica* und *Teatro nuovo* wurden Opern aufgeführt. Ghezzi pflegte zahlreiche Interessensgebiete neben seinen offiziellen Verpflichtungen als Hofmaler: Er betätigte sich als Kupferstecher, gravierte Gemmen, musizierte, handelte mit Antiquitäten und sammelte Kunst. Vor allem aber zeichnete er Karikaturen, die ihn schon zu Lebzeiten auch im Ausland bekannt machten.⁵³⁶

6.1. Bildanalysen Teil I: Ghezzi und Carlo Maratti

Ghezzi widmete sich seit den 1690er Jahren regelmäßig dem Zeichnen von Karikaturen.⁵³⁷ Manche Forscher gehen von einer Inspiration durch die ihm zweifellos bekannten Karikaturen Berninis aus, bisweilen wurde vermutet, dass Bernini den jungen Ghezzi sogar noch selbst mit der Gattung vertraut gemacht haben soll.⁵³⁸ Auch wenn Berninis Werke Ghezzi karikaturistische Tätigkeit geprägt haben, ging der erste Impuls jedoch vermutlich von dem engen Familienfreund Carlo Maratti (1625–1713) aus. Sein karikaturistisches Schaffen ist bisher selten Gegenstand der Forschung gewesen und beschränkt sich in der Regel auf eine knappe Erwähnung.⁵³⁹ Kenntnis über die Existenz von Karikaturen des Künstlers bestand lange nur durch einige Stiche Arthur Ponds.⁵⁴⁰ Vor Pond hatte bereits Hugh Howard Karikaturen Marattis kopiert.⁵⁴¹ Aufgrund der bislang nur in Ansätzen erfolgten Beschäftigung mit den Originalen möchte ich im Folgenden die auffälligsten Charakteristika von Marattis Karikaturen beschreiben. Der anschließende Vergleich ausgewählter Blätter Marattis und Ghezzi soll außerdem den direkten Austausch ihrer Karikaturen belegen.

⁵³⁶ Vgl. Lippincott, Louise: *Selling Art in Georgian London, The Rise of Arthur Pond*, New Haven/London, 1983, S. 22ff.; Thurmann-Jajes 1998, S. 17, 28, 48; Janke 2012, S. 19f.; Breazeale 2016, S. 28.

⁵³⁷ Vgl. Pampalone 1990, S. 86f.

⁵³⁸ Vgl. Barcham 2004, S. 70. Im Ausstellungskatalog Providence wurde der Beginn von Ghezzi karikaturistischem Schaffen noch auf die Zeit um 1700 datiert. Im Gegensatz dazu äußerte McPhee, dass sich Ghezzi 1690 bereits als Karikaturist etabliert habe. Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 8; McPhee/Orenstein 2011, S. 5.

⁵³⁹ Vgl. Croft-Murray 1957, S. 138; Croft-Murray 1980a, S. 8.

⁵⁴⁰ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 246; Ausst.-Kat. Rom 2016, Kat. Nr. 7, S. 24f. Im Ausstellungskatalog Providence 1971 ging man noch davon aus, dass Andrea Sacchi und Carlo Maratti in Rom die Gattung weiter ausgeübt haben, dass jedoch keine bekannten Karikaturen von Maratti erhalten sind. Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 7f.

⁵⁴¹ Einige Exemplare werden im British Museum aufbewahrt, siehe z.B. Hugh Howard (nach Carlo Maratti): *Karikatur eines lachenden Mönchs, im Profil nach links* und *verso: Karikatur eines Priesters, im Profil nach links*, 22,1 x 18,8 cm, Rötel, 1675–1738, British Museum, London, Inv. Nr. 1874,0808.123. Online abrufbar unter: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1874-0808-123, 11.7.20.

Carlo Maratti lebte seit 1636 in Rom, wo er zunächst in der Werkstatt Andrea Sacchis lernte, der selbst ein ehemaliger Schüler von Francesco Albani war. Somit besteht ein direkter Bezug zur Carracci-Schule, denn auch Sacchi soll Karikaturen gezeichnet haben. Doch bis auf den Vermerk einiger „*Drawings of Caricaturas*“ in einem Inventar aus dem 18. Jahrhundert (Windsor, Royal Collection Trust), sind dafür keine Belege erhalten.⁵⁴² Der Hauptbestand von Marattis Karikaturen befindet sich in einem Klebeband in der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid mit dem Titel *Schizi del/ Sig.r Carlo Mara[tti]/ è [sic]/ caricature*.⁵⁴³ Das Album besteht aus 109 Folioseiten mit jeweils mindestens einer Zeichnung. Nicht alle Darstellungen sind tatsächlich von Maratti.⁵⁴⁴ Der Künstler hat den Band vermutlich selbst zu Beginn des 18. Jahrhunderts zusammengestellt, als er sich zu diesem Zeitpunkt eine eigene Kunstsammlung anlegte.⁵⁴⁵ Tatsächlich befinden sich nicht nur karikaturistische Zeichnungen, sondern eine ganze Bandbreite diverser Ausdrucksstudien in dem Album. Eine Reihe von Blättern zeigt grotesk verzerrte Gegensatzpaare in der Tradition Leonardos.⁵⁴⁶ Die sich oft zugewandten Köpfe scheinen sich manchmal nur formal zu ergänzen, in anderen Fällen handelt es sich offenbar um Liebespaare. Die stark verzerrten Gesichtszüge verleihen ihnen manchmal eine monströse Erscheinung. Ob es sich im Einzelfall um eine Porträtkarikatur handelt oder nicht, lässt sich allein anhand der Bildquelle allerdings in der Regel nicht belegen.

Berra definierte die Karikaturen in dem Band als *ritratti caricati* von einigen zeitgenössischen Persönlichkeiten aus Rom, die Maratti ironisch und bissig dargestellt habe.⁵⁴⁷ Doch ist das als qualitative Einordnung zu kurz gegriffen. Verschiedene Karikaturisten haben Maratti

⁵⁴² Vgl. Blunt, Anthony; Cooke, Hereward Lester: *The Roman Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty The Queen, at Windsor Castle, London 1960*, S. 13; *Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta Bd. 1* (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf), bearb. v. Ann Sutherland Harris und Eckhard Schaar, Düsseldorf 1967, S. 17f.; Thurmman-Jajes 1998, S. 246.

⁵⁴³ Signatur *C. Maratti – Tomo XI*. Neben dem Album in Madrid gibt es noch vereinzelte Blätter mit karikaturistischen Zeichnungen Marattis im British Museum in London, dem Nationalmuseum von Stockholm und der Horne-Sammlung in Florenz. Vgl. Prosperi Valenti Rodinò 2016b, S. 17–20.

⁵⁴⁴ Unbekannter Künstler (Italien, 17. Jh.): D-0812 mit der Studie eines Frauenkopfes; D-0817b; D-0822 mit vier verzerrten Profilen, Feder in Braun; D-0823 mit fünf verzerrten Köpfen, Feder in Braun und der Inschrift *Francesca Apolonia*; D-0824-28 mit diversen Karikaturen; D-0840 mit einem Frauenkopf auf einem Fragment; D-0878 mit idealen Kopfstudien, Mischtechnik aus Rötel und Bleistift. Sowie Domenichino zugeschr.: D-0820 mit dem Profil eines Geistlichen, Feder in Braun (kleines Fragment), D-0821 mit zwei männlichen Karikaturen im Profil, Feder in Braun.

⁵⁴⁵ Vgl. [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maratti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maratti_(Dizionario-Biografico)/), 13.7.20. Die Madrider Akademie gelangte 1775 durch Rosalia O'Moore, der Witwe des Malers Andrea Procaccini, in den Besitz des Albums. Procaccini (1671–1734) war lange ein Schüler und geschätzter Mitarbeiter Marattis in Rom; so arbeitete er etwa 1702 an der Restaurierung der Stanzen im Vatikan mit und porträtierte Marattis zweite Ehefrau Francesca Gommi (Privatbesitz). Er ging 1720 nach Spanien, wo er in die Dienste Philipps V. trat. Marattis Album muss demnach über ihn den Weg nach Spanien gefunden haben; von Procaccini selbst sind bislang keine Karikaturen bekannt. Vgl. Zolle Betegón, Gonzalo: Procaccini, Andrea, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 85, 2016. [Online abrufbar unter: http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-procaccini_%28Dizionario-Biografico%29/, zuletzt eingesehen am 10.7.20].

⁵⁴⁶ Vgl. hierzu die Inv. Nrn. D-0778, D-0781a, D-0786, D-0790, D-0795-97.

⁵⁴⁷ Vgl. Berra 2009, S. 110.

erkennbar als Inspiration für die eigenen Werke gedient. Ein Blatt mit zwei eng hintereinander angeordneten Frauenköpfen im Profil nach links gleicht Zeichnungen Guercinos, auf die oben bereits eingegangen wurde (Abb. 48).⁵⁴⁸ Maratti dürfte also entsprechende Werke Guercinos gekannt haben. Auch Karikaturen von Bernini müssen Maratti bekannt gewesen sein. Eine stilistische Orientierung an dessen Zeichnungen könnte sich etwa in zwei frontal karikierten Männerköpfen niedergeschlagen haben (Abb. 49),⁵⁴⁹ die Maratti mittels gezielter Linienführung charakterstark festgehalten hat. Ein Spezifikum Marattis waren ovale Rahmen, mit denen er seine Porträtkarikaturen verzierte. Das ist der Fall bei einer Karikatur von einem Ritter aus dem Malteserorden (Abb. 50).⁵⁵⁰ Der Mann ist mit weit aufgerissenen Augen und geöffnetem Mund nach links gewandt, an seiner Uniform ist das Ordenskreuz geheftet. Mit Rötelstrichen wurde das Profil präzise umrissen: ausgehend von einer wulstigen Stirn, über eine hochragende Nasenspitze und den großen Oberkiefer mit herausstehenden Vorderzähnen, bis zu einem runden Kinn. Ein kräftiger gezwirbelter Schnurrbart vervollständigt die dynamisch überzeichneten Gesichtszüge des Mannes. Der Hals wird durch den hohen Stehkragen seiner Uniform verdeckt, die vorne mit drei großen Knöpfen geschlossen ist. Mit leichten Rötelstrichen hat Maratti ein Oval um die Figur gezogen. Derselbe Mann diente offenbar als Modell für eine weitere Karikatur, hier ist er bis auf Hüfthöhe abgebildet (Abb. 51).⁵⁵¹ Er trägt abermals die Uniform, diesmal zusammen mit einer großen Ordenskette. Die linke Hand hat er in die Hüfte gestemmt und die rechte Hand zur Faust geballt. Mit zornigem Gesichtsausdruck starrt er grimmig aus dem Bild heraus. Das Blatt ist nicht Bestandteil des oben genannten Konvoluts, sondern befindet sich in einem Karikaturealbum Ghezzi. Die großen Parallelen hinsichtlich des Motivs und der technischen Ausführung lassen nur den Schluss zu, dass auch dieses bislang meines Wissens nicht publizierte Blatt von Maratti gezeichnet wurde. Ghezzi sortierte demnach Marattis Karikatur zwischen den eigenen Werken ein.

Auch bei den eigenen Karikaturen von Ghezzi ist bisweilen eine Orientierung an Maratti erkennbar. Dies wird durch den Vergleich zweier Porträtkarikaturen offensichtlich. Maratti hat

⁵⁴⁸ Carlo Maratti: *Zwei weibliche Karikaturen im Profil nach links*, Rötel, 28,2 x 20,5 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. Nr. D-0768.

⁵⁴⁹ Carlo Maratti: *Karikatur eines Geistlichen (?) von vorne*, Rötel, 18 x 14 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. Nr. D-0792 und *Karikatur eines Mannes mit großen Ohren von vorne*, Rötel, 18,7 x 11,9 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. Nr. D-0793.

⁵⁵⁰ Carlo Maratti: *Karikatur eines Ritters des Malteserordens im Profil nach links*, Rötel, 23 x 16,8 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. Nr. D-0758. Siehe auch die vereinfachte Darstellung desselben Profils im gleichen Album: <https://www.academiacoleccion.com/dibujos/inventario.php?id=D-0766b>, 12.02.21. Vgl. Berra 2009, Abb. 38, S. 110.

⁵⁵¹ Carlo Maratti: *Bruststück eines Ritters des Malteserordens*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3113, Fol. 48r.

Kopf und Dekolleté einer jungen Frau mit einigen lockeren Rötelstrichen skizziert (Abb. 52).⁵⁵² Sie trägt eine Perlenkette, ihr Haar ist vornehm frisiert und zwei geflochtene Zöpfe fallen seitlich herab. Ghezzi zeichnete ebenfalls auf ähnliche Weise eine junge Frau mit Hochsteckfrisur und vornehmer Kleidung im Profil und übernahm auch das für Marattis Karikaturen typische Element des ovalen Rahmens (Abb. 53).⁵⁵³ Ghezzi modellierte ähnlich wie Maratti die Hals- und Wangenpartie mit kurzen parallelen Strichen, setzte die Linien jedoch etwas sorgfältiger. Die Wertschätzung für die Karikaturen seines künstlerischen Mentors kommt also bei Ghezzi auf zweifache Weise zum Ausdruck: durch die Aufnahme einer Originalzeichnung Marattis und durch die Motivübertragung des ovalen Rahmens. Ghezzi übernahm nicht die Röteltechnik, sondern blieb bei der Federzeichnung als der gängigeren Technik für Karikaturen. Durch die filigrane und sorgfältige Linienführung wirken Ghezzi's Zeichnungen im Unterschied zu denen Marattis meistens weniger spontan und haben eher den Charakter eines kleinen Andenkens, vielleicht sogar mit der tatsächlichen Verwendung als Souvenir für die Dargestellte selbst. Es lassen sich vereinzelt jedoch auch Gegenbeispiele in Ghezzi's Karikaturenœuvre finden, wie die kleinformatige Zeichnung einer weiteren jungen Frau im Oval (Abb. 54).⁵⁵⁴ Ghezzi hat sie mit wenigen flüchtigen Strichen rasch skizziert, wodurch die Karikatur diesmal auch in der Gestaltungsweise derjenigen von Maratti sehr nahe kommt. Das Gesicht der Frau wird weitestgehend aus einer einzigen Konturlinie gebildet, das Profil wurde dabei nur dezent humorvoll akzentuiert. Mit dem eingezeichneten Rahmen verweisen die beiden Künstler auf ein Merkmal aus der Hochkunst, nämlich auf die traditionelle Darstellungsform von Porträts auf Gemmen, Medaillen und Ähnlichem. Während der Rahmen in der Hochkunst die Ehre und Würde des Dargestellten betont und erhöht, funktioniert dies als Element bei der Karikatur nicht. Die Anspielung auf die höchst würdevollen Darstellungen klassizistischer Kunst könnte auf die Zeitgenossen eine erheiternde Wirkung ausgeübt haben.⁵⁵⁵ Maratti hat sich selbst zeitlebens dem klassizistischen Malstil verbunden gefühlt und an der Akademie für das Antikenstudium eingesetzt.⁵⁵⁶ In den Alben Marattis und Ghezzi's befinden sich neben humorvoll verzerrten Darstellungen auch stets Idealzeichnungen, die zu einem direkten Vergleich einladen.⁵⁵⁷ Daran wird deutlich, wie

⁵⁵² Carlo Maratti: *Karikatur einer Dame im Profil nach rechts*, Rötel, 23 x 17,1 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. Nr. D-0762.

⁵⁵³ Pier Leone Ghezzi: *Junge Frau im Profil*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3112, Fol. 51r.

⁵⁵⁴ Pier Leone Ghezzi: *Junge Frau im Oval*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3113, Fol. 73r.

⁵⁵⁵ Vgl. Berra 2009, S. 110.

⁵⁵⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Rom 2016, S. 25.

⁵⁵⁷ Siehe etwa die Gegenüberstellung eines Frauenporträts mit einem klassisch-idealisierten Kopf bei Marattis Album in Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv.-Nr. D-0810b. Online abrufbar unter: <https://www.academiacoleccion.com/dibujos/inventario.php?id=D-0810b>. Für Ghezzi siehe die Anordnung eines antiken idealisierten Profils über dem karikierten Profil eines Mannes auf derselben Albumseite in Ott. Lat. 3113, 20r. Online abrufbar unter: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ott.lat.3113_14.7.20. Interessant ist in

sehr sich zu diesem Zeitpunkt die Vorstellung von der Karikatur als dialektisches Gegenstück zur Hochkunst durchgesetzt hat. Wie schon die Karikaturen der Carracci der klassizistischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts einverleibt wurden, setzte sich diese nun gereifte Vorstellung auch bei den Künstlern zunehmend durch. Die idealisierten Köpfe bilden somit augenscheinlich die Hintergrundfolie zur Betrachtung der Karikaturen. Der Bildwitz entfaltet sich erst durch den direkten Vergleich vollständig und setzt dementsprechend einen klassisch gebildeten Rezipienten voraus. Das Karikaturenzeichnen kann in diesem Fall nicht nur als persönliches *Divertissement* der Künstler gesehen werden, sondern sollte als intellektuelle Spielerei gleichsam ihren gehobenen sozialen Status bekräftigen.⁵⁵⁸

6.2. Das karikaturistische Œuvre

Ghezzi war als Karikaturist ausgesprochen produktiv, sein Œuvre wird auf 3.000–3.600 Blätter geschätzt, Rostirolla zählte exakt 3.584 Karikaturen.⁵⁵⁹ Ghezzi's Berühmtheit als Karikaturist schlägt sich unter anderem in einer Darstellung Marcus Tuschers von ihm nieder, mit der Bildunterschrift „*Il famoso Cavaliere delle Caricature*“, der berühmte Ritter der Karikaturen (Abb. 99).⁵⁶⁰ Marcus Tuschler (1705–1751) stammte aus Nürnberg und hielt sich seit 1728 in Rom auf, wo er für Baron von Stosch arbeitete. Mit ihm siedelte er 1731 nach Florenz um. 1738 kam Tuschler ein letztes Mal für einen Monat nach Rom, wo er Karikaturen Ghezzi's als Stiche umsetzte. 1741 ging Tuschler nach London und wurde schließlich 1743 als Hofmaler nach Kopenhagen berufen. Die oben erwähnte Radierung aus dem Jahr 1743 hat er noch in London angefertigt und sie explizit im Stile von Ghezzi's Karikaturen gehalten. Ghezzi steht in der Abbildung gestikulierend vor dem als Pasquino bezeichneten Torso einer unvollständig erhaltenen antiken Skulpturengruppe. Kardinal Oliviero Caraffa stellte diesen 1501 an die Ecke des von ihm bewohnten Palazzo Orsini in der Nähe der Piazza Navona auf. An den Pasquino wurden einer römischen Tradition nach kurze Spottgedichte, die sogenannten Pasquillen, geheftet. Seine Nutzung als eine Art Zettelwand für satirische Schmähungen ist seit der Mitte des 16. Jahrhunderts durch mehrere Stiche belegt. Der Pasquino war ein Symbol für die spöttische Satire, mit der allgemeingesellschaftliche, politische oder kirchliche Zustände kritisiert werden konnten. In der

diesem Zusammenhang auch das Porträt Ghezzi's von Philipp Stosch in Form einer antikisierten Büste im Oval, Ott. Lat. 3112, Fol. 131r. Online abrufbar unter: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ott.lat.3112, 14.7.20.

⁵⁵⁸ Vgl. Busch 1987c, S. 248f.; Thurmann-Jajes 1998, S. 248.

⁵⁵⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 8; Unverfehrt 1982, S. 146; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 105; Thurmann-Jajes 1998, S. 68, 193; Rostirolla, Giancarlo: Il „Mondo novo“ musicale di Pier Leone Ghezzi, disegni e incisioni di musicisti nella Roma del Settecento, in: Il „Mondo novo“ musicale di Pier Leone Ghezzi, hrsg. v. Giancarlo Rostirolla, Mailand 2001, S. 9–37, S. 13; Brassat/Knieper 2017, S. 778.

⁵⁶⁰ Marcus Tuschler: *Il famoso Cavaliere delle Caricature (Karikatur des Pier Leone Ghezzi vor dem Pasquino in Rom)*, 1743, Radierung, 33,6 x 20,4 cm, Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.Nr. A 106032. Online abrufbar unter: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/949839>, 28.6.22.

Darstellung Tuschers hängen am Sockel des Torsos zwei Karikaturen Ghezzi, darüber steht der Lobspruch „*artes cui mille [sunt]*“ („*Tausend Kniffe stehen ihm zur Verfügung*“). Die Karikaturengattung wird hier gewürdigt mit Ghezzi als ihrem führenden Vertreter.⁵⁶¹ Ghezzi's Berühmtheit als Karikaturist äußert sich bis heute durch die gängige Vorstellung von ihm als ersten professionellen Karikaturisten oder sogar ersten Berufskarikaturisten (auch wenn er tatsächlich zeitlebens als Hofmaler angestellt war).⁵⁶² Dank Ghezzi erhielt die Karikatur einen bislang nicht erreichten Status als autonome Kunstgattung. Als solche verfestigten sich nun auch die Ausdrucksformen der Karikatur zusehends, ebenso wurde sie als gängige Unterhaltungsform mehr und mehr zum festen Bestandteil des kulturellen Lebens.⁵⁶³ Immer wieder rekurrieren Zeitgenossen auf die vermeintlichen Ursprünge der Gattung in der Carracci-Akademie. So beschreibt Nicola Pio die Karikaturen Ghezzi's 1724 mit den folgenden Worten: „*Zeichnungen von Porträts, karikierten Personen und Karikaturen, die er mit der Feder gemacht hat, sind ihm einzigartig gelungen und von einem derartigen Wert und einer derartigen Ungezwungenheit (Franchise), dass sie gleichzusetzen sind mit jenen, die in dieser Gattung Annibale Carracci machte*“.⁵⁶⁴

Der Großteil von Ghezzi's Karikaturen zeichnet sich durch eine betonte Zurückhaltung aus. Die Bilder sind weder stark verzerrt noch in anderer Hinsicht allzu spottend. Da es selbstverständlich war, dass ein Porträt den Dargestellten üblicherweise möglichst vorteilhaft abbildet, konnte eine realistische beziehungsweise charaktervolle Darstellungsweise genügen, um als Karikatur wahrgenommen zu werden. In der Tat basiert der Witz von Ghezzi's Karikaturen auf ihrer Unmittelbarkeit, durch die die Eigentümlichkeiten der Porträtierten veranschaulicht werden. Mit einem sensiblen Bewusstsein für gesellschaftliche Umgangsformen gelang es dem

⁵⁶¹ Vgl. Langemeyer/Unverfehrt 1984, Kat. Nr. 66, S. 106; Thurmann-Jajes 1998, S. 265f.; Cheng 2008, S. 228; Janke 2012, Abb. 7, S. 20.

⁵⁶² Vgl. Best.-Kat. London 1957, S. 139f.; Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 8; Melot 1975, S. 29f.; Unverfehrt 1982, S. 146; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 67; Jöhnk 1998, S. 81; Thurmann-Jajes 1998, S. 9, 193f.; Barcham 2004, S. 70; Berra 2009, S. 114f.; Ausst.-Kat. New York 2011, S. 144; McPhee/Orenstein 2011, S. 5; Janke 2012, S. 19f.; Brassat/Knieper 2017, S. 778.

⁵⁶³ Vgl. *Il Gran Teatro del Mondo, L'Anima e il Volto del Settecento*, (Ausst.-Kat. Mailand, Palazzo Reale), hrsg. v. Flavio Caroli, Mailand 2003, S. 452; Berra 2009, S. 114f.; D'Amelio, Angela Maria: *Ritratti caricati con 'insolente fantasia'*. La Roma del Settecento nei fogli di Ghezzi, Marchionni e Barberi, in: *L'arte del sorriso, La caricatura a Roma dal Seicento al 1849* (Ausst.-Kat. Rom, Museo di Roma 2016), hrsg. v. Angela Maria D'Amelio, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò und Simonetta Tozzi, Rom 2016, S. 29–40, S. 33f.

⁵⁶⁴ „[...] *et altri fatti molti personaggi in disegni poi fatti a penna di ritratti e persone caricate e caricature è riuscito singolarissimo e per esser toccati di un valore e franchisezza tale, che li vanno uniformando a quelli che in questo genere faceva Annibale Caracci [...]*“. Nicola Pio: „*Le Vite di pittori scultori et architetti [...]* da Nicola Pio Dilettante Romano dedicate alli Signori virtuosi e dilettanti della pittura e del disegno“, Rom 1724, S. 210. Das handschriftliche Manuskript befindet sich in der BAV, Inv. Nr. Cappon.257. Online abrufbar unter: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Cappon.257, 5.8.20. Vgl. Pio 1977, S. 154f.; Thurmann-Jajes 1998, S. 76.

Künstler so, mit seinen Karikaturen größtes Gefallen zu erzeugen.⁵⁶⁵ Die Rezipientenkreise blieben auf die Oberschicht beschränkt. Kris und Gombrich beschreiben das Wirkungsfeld seiner Karikaturen und die Rolle von Kritik in diesem Umfeld: „*Ghezzi caricatures the friends and acquaintances of his patrons. Caricature acted as criticism, as unmasking – but criticism and unmasking are a game played by art-lovers. Caricature has become a branch of art, but a branch for connoisseurs. It has left the world of the artist’s workshop, but it has not wandered very far [...].*“⁵⁶⁶ Über die Mäzene und ihre wohlhabenden Freunde hinaus hat Ghezzi auch einfache Bedienstete oder Straßenmusiker karikiert. Besonders häufig zeichnete er Personen, mit denen er täglich verkehrte: Mitglieder des päpstlichen Hofstaates, andere Künstler, Musiker oder auch Ärzte.⁵⁶⁷ Den Großteil seiner Porträtkarikaturen hat er signiert und in Klebebänden aufbewahrt. Die Ordnung in den Alben richtet sich in loser chronologischer Reihenfolge manchmal nach verschiedenen Berufszweigen, wurde allerdings nicht konsequent durchgeführt. Ghezzi hat oft nachträglich Inschriften ergänzt, um aktuelle Informationen zu den dargestellten Personen zu geben.⁵⁶⁸

Thurmann-Jajes nimmt an, dass es einst 21 Klebebände mit Karikaturen gab, von denen fünf mittlerweile aufgelöst wurden. Nicht alle Bände legte Ghezzi für sich selbst an. Mindestens sechs Alben sind für Auftraggeber entstanden, bei denen es sich um Mäzene Ghezzi handelte, darunter waren zum Beispiel die Kardinäle Passionei und Albani. Für seine Auftragsbände kopierte und variierte Ghezzi zum Teil bis zu vier Mal die eigenen Karikaturen. Auf diesem Weg konnte er unkompliziert die Bände mit Karikaturen von Personen aus den jeweiligen Bekanntheitskreisen der Auftraggeber füllen. Ghezzi hat bei der Vervielfältigung aber nur selten auch die Inschriften übernommen.⁵⁶⁹ Zu den Alben, die Ghezzi ursprünglich für sich selbst angelegt hat, gehören acht in der vatikanischen Sammlung und einer im British Museum.⁵⁷⁰ Die acht vatikanischen Bände bilden mit 1.470 Karikaturen aus den Jahren von 1693 bis 1745 den Kernbestand des Karikaturenoeuvres. Der im ersten Band angegebene Titel lautet *Ritratti e Caricature facce*

⁵⁶⁵ Vgl. Best.-Kat. London 1957, S. 139f.; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 105; Thurmann-Jajes 1998, S. 33, 191ff., 332; Rostirolla 2001b, S. 9; D’Amelio 2016, S. 33f.

⁵⁶⁶ Zit. n. Rose 2016, S. 96f.

⁵⁶⁷ Vgl. DaEmpoli, Maria Cristina Dorati: Il diario „figurato“ di Pier Leone Ghezzi nella Biblioteca Vaticana, in: *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, I, hrsg. v. Elisa Debenedetti, S. 151–167, S. 152.

⁵⁶⁸ Vgl. Best.-Kat. London 1957, S. 139f.; Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 8; Unverfehrt 1982, S. 146; Lo-Bianco, Anna: Pier Leone Ghezzi testimone del suo tempo, in: *Il „Mondo novo“ musicale di Pier Leone Ghezzi*, hrsg. v. Giancarlo Rostirolla, Mailand 2001, S. 39–51, S. 44; Ausst.-Kat. Mailand 2003, S. 452; Berra 2009, S. 114f.; D’Amelio 2015, S. 17.

⁵⁶⁹ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 68, 72–75.

⁵⁷⁰ Das Album im British Museum trägt auf dem Buchrücken den Titel *206 Caric[ature] del Ghezzi* und enthält 89 Folioseiten mit 206 montierten Zeichnungen (bei etwa 146 Zeichnung handelt es sich tatsächlich um Karikaturen, davon sind nur zwei ganzfigurig). Online abrufbar unter: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0806-91, 3.8.20.

*dai mei Cav. Piere Leone Ghezzi.*⁵⁷¹ In einem späteren Album befindet sich außerdem auf der Innenseite des vorderen Buchdeckels ein kleiner Zettel mit dem Vermerk „*MONDO NOVO T.^o G.ⁱ“.*⁵⁷² Die Bezeichnung *Il Mondo Nuovo* konnte ein Verweis auf die von Kolumbus entdeckte Neue Welt sein. Ghezzi spielt mit den Worten aber vermutlich vor allem auf die zu seiner Zeit sehr beliebten Guckkästen an, da die Vielfalt seiner Karikaturen im weiteren Sinne den dort präsentierten kuriosen Welten entspricht.⁵⁷³ Der Guckkasten hatte seinen europaweiten Durchbruch zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Vorführer zogen mit ihren Kästen von Stadt zu Stadt, um ihre raffiniert perspektivisch angeordneten oder verzerrten Bilder fremder Welten einem zahlungswilligen Publikum zu zeigen. Die Faszination für diese Erfindung hielt Giandomenico Tiepolo in einem Fresko für seine Villa in Zianigo nahe Venedig fest, wo sich eine Menschenmenge dicht gedrängt vor einem Guckkasten befindet. Einige der Figuren sind Versatzstücke aus Karikaturen des Vaters Giambattista.⁵⁷⁴

Ghezzi verkaufte die acht Bände der vatikanischen Sammlung noch selbst. Zusammen mit anderen Zeichnungsbänden übergab er sie am 24. April 1747 Papst Benedikt XIV. für eine monatliche Rente von 25 Scudi. Der Beweggrund für den Verkauf seiner privaten Bände lag vermutlich in einer schweren Krankheit. Aus einer vermeintlichen Todesnähe heraus wollte er durch den gesammelten Verkauf eine allzu große Verstreuung seiner Kunst verhindern.⁵⁷⁵ Die Blätter in den Alben sind sehr verschieden, neben den Porträtkarikaturen gibt es auch naturalistische oder sogar idealisierte Porträtzeichnungen. Es existiert eine lose Ordnung nach Berufs- oder Personengruppen. Die meisten karikierten Figuren befinden sich auf einem ansonsten leeren Blatt, vereinzelt gibt es Darstellungen in Innenräumen oder Landschaften. Die vorhandenen Bildinschriften hat Ghezzi nach der Montierung der Blätter in den Alben oft mit aktuellen Daten ergänzt.⁵⁷⁶ Am häufigsten karikierte Ghezzi Kardinäle und andere Kleriker, auch ihre jeweiligen Familienmitglieder und Bekannten.

⁵⁷¹ Signatur Ott. Lat. 3112. Online abrufbar unter: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ott.lat.3112, 15.7.20. Interessant ist die begriffliche Unterscheidung zwischen *ritratti* und *caricature*, die Ghezzi hier vorgenommen hat. Ich vermute, dass für ihn erstere die rasch mit der Feder hingeworfenen Skizzen in der Tradition der Carracci-Akademie waren und dass er unter den Karikaturen seine sorgfältig ausgearbeiteten Darstellungen fasste.

⁵⁷² Signatur Ott. Lat. 3117. Online abrufbar unter: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ott.lat.3117, 15.7.20. Es handelt sich um die sogenannten *Codici ottoboniani* der BAV mit den Inv.-Nrn. 3112–3119. Laut Berra befinden sich in den Bänden etwa 1500 Karikaturen, DaEmpoli gibt hingegen die Zahl 1392 an. Vgl. Pampalone 1990, S. 67f.; Thurmann-Jajes 1998, S. 68, 93; Rostirolla 2001b, S. 13; DaEmpoli, Maria Cristina Dorati: *Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Rom 2008, S. 169; Berra 2009, S. 114f.

⁵⁷³ Vgl. Breazeale 2016, S. 28.

⁵⁷⁴ Die Fresken wurden zwischen 1759–97 gemalt und befinden sich heute im Ca' Rezzonico in Venedig.

⁵⁷⁵ Der Papst ließ die Alben im folgenden Jahr zu den ebenfalls kürzlich erworbenen Bibliotheksbeständen des Kardinals Pietro Ottoboni ordnen, daher tragen die Bände noch heute die Signatur dieser Sammlung (Ott. Lat.). Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 25, 63f., 71; DaEmpoli 2008, S. 169.

⁵⁷⁶ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 115; Ausst.-Kat. Mailand 2003, S. 452.

6.3. Bildanalysen Teil II: Ghezzi und der Adel

6.3.1. Karikaturen von Lambertini und Albani

Das erste der vatikanischen Alben beginnt mit einer Karikatur von Prospero Lambertini (1675–1758), dem Käufer der Bände (Abb. 55).⁵⁷⁷ Er war Kardinal seit 1728, wurde drei Jahre später zum Erzbischof von Bologna und 1740 zum Papst ernannt. In der Karikatur ist er als ganze Figur im Hochformat abgebildet, der Hintergrund besteht lediglich aus einer Horizontlinie auf Kniehöhe des Mannes und einem Körperschatten, der in kräftigen dunklen Federstrichen ausgeführt wurde. Lambertini steht in einer lässigen Pose, mit der linken Fußspitze nach vorne und dem rechten Fuß nach außen gerichtet. Er trägt einen Mantel und einen Hut, seine Arme sind vor der Brust verschränkt und mit einem Finger der rechten Hand zeigt er auf seine Brust. Im Abgleich mit gemalten Porträts wird offenbar, dass Ghezzi seine Gesichtszüge kaum verzerrt hat.⁵⁷⁸ Er akzentuierte die gewölbte Stirn und große Nase Lambertinis. Die Oberlippe steht hervor und das Doppelkinn ist deutlich zu erkennen. Unter dem Blatt notierte Ghezzi: „*Mons. Prospero Lambertini, ora Benedetto XIV. felicem. Regnante.*“ Lambertini war ein hochgebildeter Mann, unter seinem Pontifikat wurden zahlreiche Reformen durchgeführt und sein diplomatisches Geschick verhalf zu mehreren Konkordatsabschlüssen. Auch in kultureller Hinsicht wurden während seiner Regierungszeit bemerkenswerte Impulse gesetzt, die sich vor allem auf Rom positiv auswirkten. Darunter fallen Umstrukturierungen der Universität mit der verstärkten Förderung der medizinischen Wissenschaften. Lambertini ließ antike Bauwerke und sakrale Gebäude renovieren. Die Bibliotheksbestände des Vatikans wurden beachtlich vergrößert, hier ist vor allem der Zuwachs 1748 durch die *Biblioteca Ottoboniana* zu nennen, die damals zu den wichtigsten Privatsammlungen Roms gehörte.⁵⁷⁹ Die Gestaltungsweise der Karikatur Lambertinis entspricht dem Karikaturenstil, mit dem Ghezzi gemeinhin verbunden wird. Dabei platzierte der Künstler stets eine Figur in Profilansicht vor einem in wenigen Strichen angedeuteten Hintergrund. Die Porträtierten sind in der Regel nur leicht karikiert, zum Beispiel durch eine Betonung einzelner Merkmale oder durch eine Verfälschung der Proportionsverhältnisse. Die Dargestellten blicken meist mit leicht geöffnetem Mund neutral aus dem Bildraum heraus.

⁵⁷⁷ Pier Leone Ghezzi: *Ganzfigurige Karikatur von Prospero Lorenzo Lambertini*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3112, Fol. 67r. Vgl. Thurmman-Jajes 1998, Abb. 80.

⁵⁷⁸ Anonym (Bologneser Umkreis): *Porträt von Prospero Lambertini*, 98 x 72 cm, Öl auf Leinwand, 1740–1758, Imola, Palazzo Tozzoni. Online abrufbar unter: http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=70773, 24.7.20.

⁵⁷⁹ Vgl. Rosa, Mario: Benedetto XIV, papa, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* (Bd. 8), 1966. Online abrufbar unter: [http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-benedetto-xiv_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-benedetto-xiv_(Dizionario-Biografico)/), 24.7.20; Thurmman-Jajes 1998, S. 167f.

Ghezzi hat seine Figuren durch die Andeutung von Schatten und Gewandfalten plastisch ausgestaltet. Während Guercino und Mola in ihren Karikaturen Körpervolumen durch Lavierungen erzeugten, hat Ghezzi konsequent mit Schraffuren gearbeitet. Die Resultate haben dadurch ein dezidiert grafisches Erscheinungsbild, das sie für eine grafische Verbreitung prädestiniert. Hat der Künstler bereits während der Anfertigung eine grafische Vervielfältigung anvisiert, oder waren die präzise gesetzten Striche und die deutlichen Kontraste in seinen Karikaturen eine rein ästhetische Entscheidung?

Mit Annibale Albani, einem Neffen von Papst Clemens XI., stand Ghezzi zeitlebens in Verbindung. Davon zeugen drei Porträtkarikaturen, die Albani in unterschiedlichen Lebensaltern zeigen.⁵⁸⁰ Die früheste Karikatur entstand noch vor seiner Ernennung zum Kardinal 1712, hier ist Albani als junger Mann mit einer leicht untersetzten Figur dargestellt (Abb. 56).⁵⁸¹ In einer Karikatur von 1723 erscheint er dann merklich gealtert und um Einiges korpulenter (Abb. 57).⁵⁸² Ghezzi hat Albanis Figur hier stärker betont als in der ersten Darstellung. Der Künstler betonte in der Inschrift, dass Albani ihn persönlich um diese Karikatur gebeten habe. Vermutlich wollte Ghezzi mit dem Hinweis auf den ausdrücklichen Wunsch des Kardinals die für ihn ungewöhnlich starke Hervorhebung der körperlichen Mängel rechtfertigen.⁵⁸³ Zwanzig Jahre später zeichnete Ghezzi Albani erneut, diesmal in seinem Hausmantel (Abb. 58).⁵⁸⁴ Die vertraute und informelle Darstellung lässt eine mittlerweile langjährige freundschaftliche Nähe zwischen den Beiden annehmen.⁵⁸⁵ Nicola Pio berichtet 1724, dass Ghezzi im Hause Albanis Karikaturen anfertigte: „[...] *produce cose stupende come si vede per tutta la città e particolarmente nella detta eccellentissima casa Albani, come anco in quello che segue nel presente libro, che è un similissimo ritratto del cacciatore, di monsignore del Giudice fatto in un brevissimo tempo.*“⁵⁸⁶ Pio nennt am Ende der zitierten Textstelle eine Karikatur des Wildhüters von *monsignore del Giudice*. Da das Manuskript nicht zusammen mit den von Pio angedachten Illustrationen für das unvollendet gebliebene Buchprojekt aufbewahrt wird, kann ich die von ihm genannte Karikatur nicht mit Bestimmtheit zuordnen. Doch bei einer Karikatur aus der

⁵⁸⁰ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 169.

⁵⁸¹ Pier Leone Ghezzi: *Karikatur von Albani als jungem Mann*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3112, Fol. 73r. Vgl. Thurmann-Jajes 1998, Abb. 81, S. 175.

⁵⁸² Pier Leone Ghezzi: *Karikatur von Albani im mittleren Alter*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3114, Fol. 21r. Vgl. Thurmann-Jajes 1998, Abb. 83, S. 175; Berra 2009, Abb. 44.

⁵⁸³ Vgl. Berra 2009, S. 114f.

⁵⁸⁴ Pier Leone Ghezzi: *Albani im Hausmantel*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3117, Fol. 30r. Vgl. Prospero Valenti Roldinò, Simonetta: *I disegni di Casa Albani*, in: Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700, hrsg. v. Elisa Debenedetti, Rom 1993, S. 15–70, Abb. 11; Thurmann-Jajes 1998, Abb. 84, S. 176.

⁵⁸⁵ Vgl. LoBianco 2001b, S. 145.

⁵⁸⁶ Pio 1724, S. 210. Vgl. Pio 1977, S. 154f.; Thurmann-Jajes 1998, S. 76.

vatikanischen Sammlung könnte es sich um das besagte Werk handeln. Sie entstand ein Jahr vor Pios Manuskript und die Angaben aus der Inschrift stimmen mit der Beschreibung überein: „*Cammillo Cacciatore e Servitore di Licevea (?) dell & ne^{le} Cav^{re} del Giudice fatto dà me Cav Ghezzi il di 20 gennaro 1723*“ (Abb. 59).⁵⁸⁷ Der abgebildete Wildhüter Cammillo trägt Arbeitskleidung, bestehend aus einer kurzen Jacke, einer Hose und hohen Stiefeln, außerdem einen Hut mit kurzer, vorne hochgeschlagener Krempe. In den Händen hält er ein Seil und lehnt sich mit dem Körper leicht nach vorne, um es zu spannen oder um damit ein Gewicht zu ziehen. Sein Gesicht ist im Profil dargestellt, Verzerrungen lassen sich nicht erkennen. Die Zeichnung wurde von Ghezzi locker mit der Feder skizziert und könnte zweifellos „*in un brevissimo tempo*“, wie Pio es ausdrückte, entstanden sein. Das Blatt weist auffällig starke Nutzungsspuren auf, die von einer ehemaligen Faltung stammen. Die Zeichnung war ursprünglich einmal vertikal und sieben Mal horizontal gefaltet. Die Abnutzung des Papiers ist an diesen Stellen so deutlich, dass es vor seiner Montierung oft auf und zu gefaltet worden sein muss. Dies könnte ein weiteres Indiz dafür sein, dass es sich tatsächlich um die im Hause Albanis entstandene Karikatur handelt, von der Pio schreibt. Die betonte Kunstfertigkeit in der raschen Ausführung, für die auch Bernini geschätzt wurde, verweist abermals auf die Augenzeugenschaft des Publikums bei dem Herstellungsprozess. Das Zeichnen von Karikaturen muss also ein geselliges Amusement im Hause Albanis gewesen sein.

6.3.2. Weitere Karikaturen römischer Adliger

Ghezzi zeichnete von vielen Mitgliedern römischer Adelsfamilien Porträtkarikaturen, insbesondere den Albani, Chigi, Falconieri und Pamphili. Besonders häufig war der Künstler bei dem seit 1723 verheirateten Paar Agnese Colonna und Camillo Borghese zu Gast. Bei solchen Gelegenheiten zeichnete er von ihnen und den anderen Anwesenden Karikaturen.⁵⁸⁸ 1723 karierte Ghezzi Agnese Colonna zwei Mal ganzfigurig und ohne deutlich erkennbare Verzerrungen (Abb. 60).⁵⁸⁹ Ghezzi hat die Figuren jeweils durch Punkt-, Strich- und Kreuzschraffur sorg-

⁵⁸⁷ Pier Leone Ghezzi: *Cammillo Cacciatore*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3113, Fol. 134r. Siehe hierzu Simonetta Properi Valenti Rodinò: Drawings from the Collection of Nicola Pio in Rome, in: *Master Drawings*, Bd. 21, Nr. 2, 1983, S. 135–151, 185–201.

⁵⁸⁸ Die Familien Borghese und Colonna zählen zu den bedeutendsten römischen Adelsgeschlechtern, mit zahlreichen Schlössern und Besitztümern. Der Palazzo Colonna in Rom befindet sich an der Piazza SS. Apostoli und beherbergt unter anderem die heute öffentlich zugängliche Galleria Colonna mit einer bedeutenden Kunstsammlung. Die Arbeiten an der Galerie, die mit ihren Gemälden, Skulpturen, Fresken und Kunsthandwerk ein imposantes Gesamtkunstwerk darstellt, wurde zwischen 1650 und 1703 gebaut. Hier gibt es auch ein um 1698 gemaltes Deckengemälde von Sebastiano Ricci. Ein herausragendes Werk der beachtlichen Gemäldesammlung ist das Bild des Bohnenessers von Annibale Carracci. Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 177.

⁵⁸⁹ Pier Leone Ghezzi: *Agnese Colonna*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3115, Fol. 95r. Siehe außerdem Ott. Lat. 3114, Fol. 58r. Für ein weiteres Porträt mit Agnese Colonna siehe auch Ott. Lat. 3112, Fol. 52r.

fältig modelliert. Colonna wird einmal mit Strohhut und Blumenkorb und in der anderen Abbildung tanzend gezeigt. Die zwanglose Haltung legt eine freundschaftliche Verbindung zur Porträtierten nahe. Der Künstler achtete trotz der informellen Erscheinung sichtlich darauf, die junge Frau nicht unsittlich oder vulgär erscheinen zu lassen. So entblößt sie im Tanzschritt, obwohl sie ihren Rock vorne mit den Händen rafft, nicht mehr als ihre Fußspitzen. Auf der nächsten Albumseite hat Ghezzi eine etwas später entstandene Karikatur von Camillo Borghese eingefügt (Abb. 61).⁵⁹⁰ Es handelt sich ebenfalls um eine ganzfigurige Karikatur, der Dargestellte ist leger nach links gewandt, mit den Händen in seinen Hosentaschen. Im Unterschied zu den Zeichnungen von Agnese Colonna hat Ghezzi ihn deutlich karikiert, vor allem durch ein Spiel mit den Proportionsverhältnissen: Der Kopf ist viel zu groß für den Rumpf und die Beine sind stark verkürzt, wodurch er die Figur an dem Körperbau eines Kleinwüchsigen angeglichen hat.

Mit den Familien Colonna, Albani und Falconieri fuhr Ghezzi viele Jahre zur *villeggiatura*, womit sowohl ein Erholungsaufenthalt als auch der Aufenthaltsort bezeichnet wurde, was in der Regel die Landvilla einer Adelsfamilie war. Zu Ghezzi's Lebzeiten war der bekannteste Ort für eine *villeggiatura* Frascati, der schon seit der römischen Antike ein beliebter Rückzugsort während der heißen Sommermonate war. Cicero, Lucullus und Cäsar besaßen hier in dem damals noch als Tusculum bezeichneten Ort Landsitze mit ausgedehnten Gartenanlagen. Nach der Zerstörung im Mittelalter wurde unterhalb von den antiken Ruinen Frascati gegründet. Kardinal Ruffino knüpfte an die römisch-antike Tradition im 16. Jahrhundert wieder an, als er 1548 eine Villa errichten ließ. Schon bald folgten andere römische Kardinäle seinem Vorbild und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden die meisten Anlagen ausgebaut.⁵⁹¹ Die Gastgeber luden Freunde, aber auch Gelehrte, Künstler und Musiker zu sich ein. Das gesellige Beisammensein während dieser Zeit der *villeggiatura*, die ausdrücklich der Erholung und Zerstreuung diente, bot einen idealen Rahmen für die Entstehung und Rezeption von Karikaturen.⁵⁹² Bereits Domenichino zeichnete in Frascati in der Villa Aldobrandinis Karikaturen, wie bereits erläutert wurde. Ghezzi verweist in zahlreichen Bildinschriften darauf, dass das Werk während einer *villeggiatura* entstanden ist.⁵⁹³ Eine *villeggiatura*, auf die sich Ghezzi des Öfteren bezieht, ist

⁵⁹⁰ Pier Leone Ghezzi: *Camillo Borghese*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3115, Fol. 96r.

⁵⁹¹ Eine Übersicht über die Villen bei Frascati bietet ein Stich Matthias Greuters von 1620. Vgl. Kluckert, Ehrenfried: *Gartenkunst in Europa, von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Rolf Toman, Potsdam 2013, S. 151 und Abb. S. 152f.

⁵⁹² Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 20f., 177; Rostirolla 2001b, S. 9.

⁵⁹³ Siehe z.B. BAV, Ott. Lat. 3114, Fol. 43r. (in Nettuno mit Albani und Colonna 1723); BAV, Ott. Lat. 3114, Fol. 49r. (in Nettuno mit Albani, Pamphili u.a. 1723); BAV, Ott. Lat. 3114, Fol. 82r. (mit Agnese Colonna u.a. 1722); BAV, Ott. Lat. 3114, Fol. 122r. (mit der Familie Colonna 1722); BAV, Ott. Lat. 3115, Fol. 173r. (in Frascati 1727). Vgl. DaEmpoli 2008, S. 222.

diejenige mit Alessandro Falconieri im Jahr 1724 in Frascati. Da er sogar noch in deutlich später geschriebenen Inschriften an diesen Aufenthalt erinnert, lässt sich annehmen, dass er stolz war, Teil dieser illustren Gesellschaft gewesen zu sein.⁵⁹⁴ Der frisch ernannte Kardinal war Eigentümer der ehemaligen Villa von Kardinal Alessandro Ruffino. Die von der Familie Falconieri unternommenen Umbauarbeiten, zunächst unter der Leitung Francesco Borrominis, dauerten lange an und betrafen sowohl die Innenausstattung der Villa als auch die Terrassierung des Gartens, dessen Bepflanzung erst 1729 fertiggestellt wurde. Auch Ghezzi war durch diverse Freskenprojekte in die Umbauarbeiten eingebunden.⁵⁹⁵ Viele Jahre später, im Juli 1750, fuhr er noch einmal mit der Familie Falconieri zur *villeggiatura* nach Frascati.

Zwischen 1745 und 1752 hielt Ghezzi sich außerdem des Öfteren mit Papst Benedikt XIV. und seinem Gefolge zur *villeggiatura* in Castel Gandolfo auf. Die Burg, etwa 24 Kilometer südöstlich von Rom in den Albaner Bergen gelegen und nur etwa 10 Kilometer von Frascati entfernt, diente den Päpsten seit 1628 als Sommerresidenz (erst 2016 erfolgte der Umbau zum öffentlichen Museum). Ghezzi freskierte in der Galerie von Castel Gandolfo Landschaftsmotive aus der unmittelbaren Umgebung. Außerdem zeichnete er Karikaturen, von denen sich dank der erhaltenen Inschriften einige direkt auf die verschiedenen Aufenthalte zurückführen lassen.⁵⁹⁶ Darunter ist zum Beispiel eine Karikatur von Giovanni Battista Groppalli, dem Beichtvater Benedikts XIV. (Abb. 62).⁵⁹⁷ Die Inschrift lautet: „*Il Confessore di Papa Bened.[ett]o XIII della religione di S.[an] Carlo aCatenari fatto da mè Cav.[alie]r Ghezzi alla villeggiatura diCastelGandolfo il di 20 ottobre 1745.*“ Groppalli ist im Profil nach rechts bis zur Hüfte dargestellt. Er trägt das Gewand eines Geistlichen und hält einen Hut in der linken Hand. Seine Arme sind vor der Brust verschränkt, während die rechte Hand in einer nachdenklichen Haltung Richtung Kinn erhoben ist. Entgegen seiner oft üblichen feinen Schraffuren hat Ghezzi hier mit einigen schwungvoll gesetzten Federstrichen den Porträtierten umrissen, was deutlich an Karikaturen von Bernini erinnert.⁵⁹⁸ Eine weitere Karikatur aus Castel Gandolfo zeigt Monsieur

⁵⁹⁴ Siehe dazu BAV, Ott. Lat. 3115, Fol. 13r., wo die Inschrift erst nach der Montierung in das Album geschrieben wurde und wo im selben Text noch ein Datum aus dem Jahr 1734 genannt wird. Demnach ergänzte Ghezzi diese Informationen frühestens 10 Jahre nach der *villeggiatura*, auf die der Künstler Bezug nimmt. Andere Karikaturen, die Ghezzi's Inschriften zufolge 1724 in der Villa Falconieri entstanden, sind: BAV, Ott. Lat. 3115, Fol. 4r., 13r., 27r., 156r.

⁵⁹⁵ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 21f.; Kluckert 2013, S. 151ff.

⁵⁹⁶ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 22, 25.

⁵⁹⁷ Pier Leone Ghezzi: *Karikatur des Beichtvaters von Benedikt XIV.*, 1745, Feder in Braun, 27,5 x 20 cm, Inschrift von Ghezzi unten: „*Il Confessore di Papa Bened.[ett]o XIII della religione di S.[an] Carlo aCatenari fatto da mè Cav.[alie]r Ghezzi alla villeggiatura diCastelGandolfo il di 20 ottobre 1745.*“, London, BM, Inv. Nr. 1871,0812.867. Vgl. Thurmann-Jajes 1998, Abb. 26.

⁵⁹⁸ Eine weitere Karikatur von Groppalli (diesmal nur der Kopf im Profil) aus dem Jahr 1741 befindet sich ebenfalls in der Sammlung des British Museum. Online abrufbar unter: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-0812-1008, 30.7.20.

Toion (?), den Chirurgen des französischen Botschafters Louis Jules Mancini Mazzarini, Herzog von Never (Abb. 63).⁵⁹⁹ In der später ergänzten Textpassage berichtet Ghezzi, wie der besagte Chirurg nach Civitavecchia gegangen sei, um den Leichnam des portugiesischen Botschafters Manuel Pereira de Sampaio (von ihm als *Zampaia* bezeichnet) abzuholen und zu balsamieren. Weiter geht es um die Umstände, die zum Tod des Botschafters führten. In Album fügte Ghezzi auch eine detaillierte Beschreibung des Testaments ein. Außerdem schreibt er, dass Papst Benedikt XIV. sich bereits einige Jahre zuvor eine Karikatur von ebendiesem Botschafter von ihm wünschte. Als er seiner Bitte nachkam, verstaute der Papst die Zeichnung in einer Schublade seines Schreibtischs, so Ghezzi.⁶⁰⁰

Als die englische Landschaftsmalerin und Autorin Cornelia Knight zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach Castel Gandolfo reiste, schrieb sie in ihrem Tagebuch: „*this pope [Papst Benedikt XIV.], who was a man of wit and learning as well as a good sovereign, delighted in caricatures, and having heard that Ghezzi had drawn in that manner the principal personages at Rome, desired to see him and his sketch book. The painter obeyed very unwillingly, as, amongst the rest, he had not spared his holiness. The pope however, was not less amused with his own portrait than with those of his subjects, and kept the book, paying Ghezzi very liberally for it, and frequently afterwards employing him. Lambertini, in possession of the book, would often show the cardinals and prelates their resemblances; and if he perceived they were offended, he turned over the leaves, and exhibiting his own caricature, comforted them with the assurance that they were not worse treated than himself.*“⁶⁰¹ Die Hinweise auf eine großzügige

⁵⁹⁹ Pier Leone Ghezzi: *Karikatur von Monsieur Toion (?)*, 1749, Feder in Braun, 10,4 x 7,3 cm, Inschrift unten von Ghezzi: „*Monsieur Toion [?] chirurgo del S.[igno]r Ambasciator di Francia Niver 20 7[m]bre 1749 [mit einer anderen Feder] fatto dà me Cav. Ghezzi il d.[ett]o di et anno 49*“. Eine lange Inschrift befindet sich darunter: „*Il d.[ett]o Monsieur Toion chirurgo bravo, andiede à Civita Vecchia p[er] aprire il cadavere del d.[ett]o Commendator Zampaia è imbalsamarlo, è tutte Le viscere Le ritrovò tutte fetide, et io Cav[alier] Ghezzi gli feci La Caricatura del d.[ett]o Zampaia ordinatami da N.[ostra] S.[ant]ià Papa Bened.[ett]o XIII il quale in mia presenza La ripose nel suo scrittorio nella Villegiatura in Castel Gandolfo nel mez' di Maggio nel 1746 Essendo andato in civita vecchia il S.[ignor] Com.[mendato]r Zampaia p[er] fa imbarcare alcune cose p[er] il Re di Portogallo, alcuni giorni doppo il suo arrivo in d.[ett]a Città gli prese una grave malatia di asma di petto il S.[igno]r Comendatore D.[on] Emanuele Pereira de Sampaio, Portuguese, Ministro Prentenziario [sic] di Sua Maestà fedelissima in questa Corte e riusciti inutili tutti i più validi rimedij, nella sera di Venerdì della passata settimana sulle ore 4 già munito di tutti i S[acramenti] S.[anti] mi Sacramenti della Chiesa, piacque al S.[igno]r Iddio di chiamarlo a Sé in età di anni 61 [...?] (Seite beschnitten) 1750. Il di Lui corpo doppo esser stato aperto ed Imbalsamato [...?] (Seite beschnitten)“ , London, BM, Inv. Nr. 1859,0806.187.*

⁶⁰⁰ Ghezzi hielt sich noch einmal im Jahr 1752, da bereits 78 Jahre alt, in Castel Gandolfo auf, wie die Inschrift einer anderen Karikatur verrät, auf der er drei Besucher festgehalten hat. Pier Leone Ghezzi: *Karikatur von Monsignor Diedo, Girolamo Lombardi und einer dritten Person*, Feder in Braun, 4,6.1752, 27,9 x 21,4 cm, London, British Museum, Inv. Nr. 1859,0806.268. Online abrufbar unter: https://www.britishmuseum.org/col-lection/object/P_1859-0806-268, 31.7.20.

⁶⁰¹ Knight, Cornelia: *Description of Latium; or, La Campagna di Roma*, London 1805, S. 54. Vgl. Best.-Kat. London 1957, S. 139f.; Croft-Murray 1980a, S. 9f.; Thurmann-Jajes 1998, S. 63f.

Bezahlung und auf die große Freude beim Anschauen und Zeigen der Blätter scheinen aufschlussreiche Einblicke in den Umgang mit Ghezzi's Karikaturen zu geben. Die Quellen die Autorin liegen allerdings im Dunkeln. Ihre Auffassung von Karikatur als grundsätzlich verletzende oder beleidigende Waffe ist sicherlich mehr von ihrer Lebensrealität geprägt und muss nicht dem ursprünglichen Kontext entsprechen. In Ghezzi's eigenen Texten lassen sich niemals Scham oder Angst vor dem Zeigen seiner Erfindungen feststellen. Im Gegenteil scheint er über jede Gelegenheit froh gewesen zu sein, bei der er seine Fähigkeiten als Karikaturist demonstrieren konnte.

Neben seinen Besuchen in Castel Gandolfo hielt sich Ghezzi in seinen letzten Lebensjahren häufig auf *villeggiatura* mit Kardinal Domenico Passionei auf, der seit 1731 die Räumlichkeiten der Einsiedelei Sacro Eremo di Camaldoli bei Frascati zur Erholung nutzte.⁶⁰² Die Anlage, idyllisch an den Hängen des Monte Tuscolo gelegen, ließ Passionei 1739 für sich und seine Gäste ausbauen, samt Bibliothek und Kunstsammlungen. So war es ein idealer Ort der Ruhe, Lektüre und Unterhaltung in ausgesuchter Gesellschaft. In sein *Romitorio* (ital. für Klausen, Einsiedelei) lud der Kardinal hochrangige Persönlichkeiten ein, darunter auch Papst Benedikt XIV. Eine Karikatur zeigt Passionei 1740 im Romitorio in seinem Hausmantel an einem Tisch sitzend und im Kerzenschein ein Buch lesend (Abb. 64).⁶⁰³ Ghezzi bemerkt in der zugehörigen Bildinschrift, dass er die Karikatur als persönliches Andenken zeichnete. Passionei bezeichnet er als einen guten Freund. Angesichts der intimen abendlichen Atmosphäre in der Karikatur glaubt man dem Künstler gerne die Existenz einer solchen Freundschaft.

Ghezzi hat während seiner Aufenthalte im Romitorio Porträtkarikaturen von Familienangehörigen des Kardinals, von anderen Gästen und von Bediensteten gemacht. Die zahlreichen Karikaturen von Angestellten lassen vermuten, dass der alternde Künstler hier viel Zeit verbrachte, ohne allzu sehr in andere Verpflichtungen eingebunden zu sein. Manchmal hat er sogar den Bildhintergrund detailliert ausgearbeitet und in ausführlichen Textpassagen von den Tätig-

⁶⁰² Domenico Silvio Passionei (1682–1761), geb. in Fossombrone, kam mit 13 Jahren nach Rom und wurde früh von Papst Clemens XI. und seinem Neffen Alessandro Albani gefördert. Schon bald entwickelte er sich zu einem passionierten Buchliebhaber und Kunstsammler. Für den Vatikanischen Stuhl war er diplomatisch in verschiedenen europäischen Ländern tätig. Ab 1730 arbeitete er als Nuntius für Papst Clemens XII. in Wien und wurde 1738 zum Kardinal ernannt. Passionei war bekannt für seine große Büchersammlung und galt als überaus gelehrt. Seine Passion für Bücher mündete 1755 in der Leitungsposition der Vatikanischen Bibliothek. Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 170f.; Nanni, Stefania: Domenico Silvio Passionei, in: Stefania Nanni, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 81, 2014. Online abrufbar unter: [http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-silvio-passionei_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-silvio-passionei_(Dizionario-Biografico)), 17.7.20.

⁶⁰³ Pier Leone Ghezzi: *Passionei in seinem Romitorio, lesend*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3118, Fol. 1r. Vgl. Thurmann-Jajes 1998, Abb. 86, S. 176.

keiten der Abgebildeten berichtet und ihre Charaktereigenschaften kommentiert. So zum Beispiel bei einer Karikatur des Mönchs, der sich um den Küchengarten kümmerte oder in einer Darstellung des offenbar höchst unfreundlichen Hausmeisters (Abb. 65).⁶⁰⁴ Letzteren habe der Kardinal, obwohl er ein „*homo assai rozzo, è bestiale, è assaissimo porco è porcissimo*“ gewesen sei, nur aus dem Grund weiter beschäftigt, weil er sich während seiner Abwesenheit um die Tiere gekümmert habe: „*lo tiene al detto eremo perchè quando non stà alla villeggiatura gli cusotodisce li ucelli Piccioni, Galline – Gallinacci – Tartaruche – e Lumaconi, è per questo molto lo soffre*“. Diese Blätter scheint Ghezzi, mittlerweile über siebzig Jahre alt, zu seinem Vergnügen angefertigt zu haben, zur Erinnerung an bestimmte Personen und Begebenheiten. Im Romitorio entstanden im Herbst 1754 vermutlich die letzten Karikaturen des Künstlers.⁶⁰⁵

6.4. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen

Die immense Anerkennung für Ghezzi's Karikaturen kommt in diversen Briefen zum Ausdruck, die Ghezzi manchmal zusammen mit den Zeichnungen aufbewahrte. Ein Exemplar, das der Künstler in eines seiner Karikaturenalben einfügte, stammt von seinem Freund Michele-Philippe de Gravelle. Er schrieb am 14. Februar 1727 aus Paris: „*Carissimo Amico, il ricevere di Sua mano caricatura così gustosa, lettera così amorevole hanno mi recato [!] al cuore doppia dolcezza. Se le cortesie già da vostra signoria illustrissima usate verso di me non sono dimenticate per la lontananza che c'è fra noi, io mi stimerò tanto più che vostra signoria si curerà ancora di me. Ho io già mostrata la Sua vaghissima opera a tutti i miei amici ed a' famosi pittori; Ella ha destato un commune applauso, una ammirazione universale. Quella piacevole maniera di ritrarre al naturale fu stimata divina, ad ispirazione soprannaturale d'un ingegno acutissimo. [...]*“.⁶⁰⁶ In der Passage kommt die große Freude des stolzen Besitzers an Ghezzi's Karikaturen zum Ausdruck. Er zeigte sie nach eigener Bekundung seinen Freunden und sogar bekannten Malern. Das „wagemutige Werk“ habe viel Applaus und Bewunderung hervorgerufen. Er beschreibt Ghezzi's Gabe, auf angenehme Weise das Natürliche darzustellen als göttlich

⁶⁰⁴ Pier Leone Ghezzi: *Giovan Battista Griscio von hinten*, 1745, Feder in Braun, 31,4 x 22 cm, London, BM, Inv. Nr. 1859,0806.247.

⁶⁰⁵ Vgl. Thurmman-Jajes 1998, S. 112.

⁶⁰⁶ „*Carissimo Amico, il ricevere di Sua mano caricatura così gustosa, lettera così amorevole hanno mi recato [!] al cuore doppia dolcezza. Se le cortesie già da vostra signoria illustrissima usate verso di me non sono dimenticate per la lontananza che c'è fra noi, io mi stimerò tanto più che vostra signoria si curerà ancora di me. Ho io già mostrata la Sua vaghissima opera a tutti i miei amici ed a' famosi pittori; Ella ha destato un commune applauso, una ammirazione universale. Quella piacevole maniera di ritrarre al naturale fu stimata divina, ad ispirazione soprannaturale d'un ingegno acutissimo. [...]*“. BAV, Ott. Lat. 3116, Fol. 49r. Vgl. Thurmman-Jajes 1998, S. 194f.; Rostirolla 2001b, S. 10. Danach folgt ein weiterer Brief von Gravelle an Ghezzi, geschrieben im Dezember desselben Jahres, indem er den Künstler um eine Karikatur bittet.

und als Ausdruck eines scharfsinnigen Geistes. Auf der folgenden Albumseite hat Ghezzi eine Karikatur von Gravelle mit einem gewissen „*Monsieur Le Tivi*“ montiert. Die Zeichnung entstand wenige Monate nach dem Brief.⁶⁰⁷

Ein anderer von Ghezzi aufbewahrter Brief stammt von dem befreundeten Opernsänger Gaetano Berenstadt. Das zwischen den Karikaturen anderer Sänger in ein Album eingefügtes Schriftstück schrieb Berenstadt am 17. Februar 1729 aus Florenz. Darin bittet er Ghezzi: „*Wenn sich unter Ihren Notizbüchern einige Zeichen von Ihrer göttlichen Feder finden ließen, um mein Kabinett zu bereichern, welches mit voller Kraft wächst, oh wenn Gott es doch nur wolle, dass ich (dann) einige Karikaturen haben könnte und vielleicht die meine noch.*“⁶⁰⁸ Bei der erwähnten Karikatur könnte es sich um ein Blatt von 1725 handeln, wo Berenstadt ganzfigurig im Profil nach links abgebildet ist.⁶⁰⁹ Die zugehörige Inschrift lautet: „*Gaetano Bernestat musico contralto castrato nato in Firenze et il padre è tedesco e sona i timpani al Gran Duca di Toscana. Questo musico è huomo versato in letteratura e la discorre da dottore ed essendo molto mio amico, io cavalier Ghezzi me ne sono lassato la memoria il dì 17 maggio 1725*“. Wie Ghezzi es auch hier beschreibt, war Berenstadt sehr belesen. Er sammelte sowohl Bücher als auch Kunstwerke. Niccolò Gabburri schreibt 1732 an Mariette, dass Berenstadt auch ein Dilettant in der Malerei und Eigentümer einer hervorragenden Sammlung seltener Zeichnungen und den außergewöhnlichsten Büchern war.⁶¹⁰ Der Sänger trat zeitlebens in vielen europäischen Städten auf und könnte Ghezzi schon 1719 oder 1720 in Rom kennengelernt haben. In diesen Jahren sang er in vier neuen Opern des Komponisten Francesco Gasparini im Teatro d’Aliberti.⁶¹¹

Als historische Dokumente liefern Ghezzi’s Karikaturen wertvolle Bild- und Textinformationen. In der Forschung wurde oft ihr dokumentarischer Wert hervorgehoben, Petrobelli bezeichnet sie als regelrechte Visitenkarten der porträtierten Personen, DaEmpoli bezeichnet die Blätter als Akten.⁶¹² Darüber hinaus ordnet DaEmpoli Ghezzi’s Karikaturen als eine Art

⁶⁰⁷ BAV, Ott. Lat. 3116, Fol. 50r.

⁶⁰⁸ „[...] *Se fra i Suoi scartafacci si ritroverà qualche segno della divina Sua penna per arricchire il mio Gabinetto, che va crescendo a vele gonfie. Oh Dio volesse ch’io potessi aver qualche caricatura e forse la mia ancora.* [...]“ Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. Lat. 3116, Fol. 153. Vgl. Best.-Kat. London 1957, S. 140; Vgl. Lindgren, Lowell; Durante, Sergio: La carriera di Gaetano Berenstadt, contralto evirato (ca. 1690-1735), in: Rivista Italiana di Musicologia, Bd. 19, Nr. 1, S. 36–112, Anm. 12, S. 38; Thurmann-Jajes 1998, S. 62f.; Rostirolla 2001b, S. 14.

⁶⁰⁹ BAV, Ott. Lat. 3115, Fol. 140r. Vgl. Lindgren/Durante 1984, Taf. 1, Anm. 12, S. 38.

⁶¹⁰ Zit. n. Lindgren/Durante 1984, S. 36.

⁶¹¹ Vgl. Lindgren/Durante 1984, S. 51.

⁶¹² Vgl. Petrobelli, Pierluigi: Il Musicista di Teatro Settecentesco nelle Caricature di Pierleone Ghezzi, in: Antonio Vivaldi, Teatro Musicale, Cultura e Società, hrsg. v. Lorenzo Bianconi und Giovanni Morelli, Florenz 1982, S. 415–426, S. 416f.; Ausst.-Kat. Mailand 2003, S. 452; DaEmpoli, Maria Cristina Dorati: Pier Leone Ghezzi e il contesto artistico della prima metà del Settecento, Rom 2017, S. 32f.

Chronik ein. Demnach habe der Künstler die Geschichte und die Chronik geliebt und die Karikaturen bildeten für ihn das „Gedächtnis“ der an ihm vorbeiziehenden Welt in all ihrer Heterogenität. Diese vermeintliche „programmatische Systematik“, von der bereits LoBianco in den 1970er Jahren sprach, suggeriert, dass die Karikaturen als Illustrationen einer Erzählung funktionieren, mit den Bildinschriften als roten Faden. Auch Pampalone versuchte, die mit chronologischen Details angereicherten Karikaturen wie eine Erzählung zu lesen.⁶¹³ Solch ein Narrativ hat es allerdings meiner Ansicht nach nie gegeben. Der Begriff der Chronik ist in diesem Zusammenhang unpassend, weil es sich um ein literarisches Genre handelt. Als solche war die Chronik auch im 18. Jahrhundert ein Begriff. Hätte Ghezzi tatsächlich mit seinen Karikaturen eine Form der Bildchronik entwerfen wollen, gäbe es deutlichere Bezüge. Die lose chronologische Abfolge seiner Karikaturen hat der Künstler jedoch immer wieder aufgebrochen und freie inhaltliche Gruppierungen vorgenommen. Ghezzi bemühte sich in seinen Inschriften auch nicht um eine sachliche oder objektive Haltung. In der Tat waren die Karikaturen für Ghezzi oft eine Art Andenken, wie die obigen Bildanalysen gezeigt haben. Er verwendete in den Bildinschriften öfter die Formulierung „*lassarsi la memoria*“. Mindestens seine persönlichen Alben lassen sich daher als eine Form der Erinnerungsgalerie beschreiben.⁶¹⁴ Ghezzi karikierte auf humorvolle und ironische Weise Menschen aus seinem Umfeld, um diese und sich zu unterhalten und sich ihrer zu erinnern.

6.5. Kopien und Nachfolger

Wie bereits erwähnt, hat Ghezzi viele seiner Karikaturen wiederholt kopiert, um die verschiedenen Sammelalben zu füllen. In anderen Fällen hat er für Mäzene und Freunde angefertigte Karikaturen nachträglich für die eigene Sammlung dupliziert. So schreibt er selbst 1752 von einem „*disegno al naturale*“, dass er in Frascati für einen Freund zeichnete und später in Rom erneut ausführte: „*Né feci il Disegno al Naturale à richiesta del Pierantonij Mèò amico – Mà io Medesimo Cavalier Ghezzi al ritorno che feci in roma, nè feci un altro duplicato, mà con L'azione diverza di quello che fece alli Camandoli, per lassandome Là memoria in questo*

⁶¹³ Vgl. LoBianco, Anna: Pier Leone Ghezzi a Torre in Pietra, in: Storia dell'arte, Bd. 29, 1977, S. 61–66, S. 64.; Pampalone 1990, S. 67f.; Ausst.-Kat. Mailand 2003, S. 452; DaEmpoli 2017, S. 32f.

⁶¹⁴ Vgl. Caricature Drawings by Pier Leone Ghezzi (Rome 1674-1755), The Property of the Rt. Hon. Lord Braybrooke (Aukt.-Kat. Sotheby's vom 10.12.1979), London 1979, S. 10; Pampalone 1990, S. 67f.; DaEmpoli 2008, S. 10.

giorno“.⁶¹⁵ Neben Ghezzi eigener Vervielfältigung seiner Karikaturen, gab es früh viele Kopisten in und außerhalb Italiens.⁶¹⁶ Ghezzi selbst hat in der Inschrift einer Porträtkarikatur von Domenico Giorgi aus dem Jahr 1737 darauf hingewiesen, dass dieser viele seiner Karikaturen kopiert habe und dabei so geschickt gewesen sei, dass sie mit den Originalen verwechselt wurden.⁶¹⁷ Von dem Abt Domenico Giorgi, der als Bibliothekar für Kardinal Imperiali und später am Hof von Benedikt XIV. tätig war, sind ansonsten keinerlei Belege für eine künstlerische Betätigung erhalten. Giovanni Battista Internari (1671–1769) begann in Rom damit, Karikaturen im Stil Ghezzi zu zeichnen und setzte dies auch fort als er 1750 an den Hof von August III. nach Dresden berufen wurde. Dort wurden seine Karikaturen gemeinsam mit Kopien nach Karikaturen Ghezzi von Matthias Oesterreich und Giuseppe Canale grafisch reproduziert (1750/1766). August III. interessierte sich für die Karikaturen Ghezzi, dementsprechend kaufte

⁶¹⁵ Es handelt sich um eine Manuskriptseite aus dem Jahr 1752, welches in das Karikaturenalbum des British Museum montiert wurde (Inv.-Nr.: 1859,0806.258). Online abrufbar unter: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0806-258, 4.8.20. Transkription: „*Notitia del Presente Romito fatto dà Mè Cav.[alie]r Ghezzi del 1752. Alli Camandoli nel Romitorio dell Em.[inentissi]mo S.[igno]r Card.[ina]l Frà Domenico Passionei richiestomi dal Pierantonij Pietro Lassieu [Lassey] d’Anni 43. Figlio di un Avvocato del Parlamento di Tolosa dà Giovanetto fugge dalla casa Paterna, è vā in Asterdam [sic], dove imparò La professione di Cevascio [?] è di Barbriere – Capita iuri sconosciuto il Conte di Naihff [sic] d.[ett]o il Rè Teodoro, e lō prende al suo servitio in qualità di Cameriere è Seco lo Conduce in Corsica dove fū reclamato per Rè – Dalla Corsica passa à Napoli col suo Padrone dove si licenzia è veste l’abito d’eremita del 3.o ordine – Dal romitorio d.[ett]o di S.[an] Paolo, spettante alla Casa Pierantonij – Per mezzo di questi entra à fare gli Esercitij di S.[ant’] Ignazio sotto la direttione del P.[adre] Rossini Giesuita, ed ivi resolve di passare alla trappa – Gio.[vanni] Batt[ist]a Pierantonij gli ottiene L’acceptazione dà Monsignor Vescovo di Tivoli Abbate di Casa – Mari – è nel Mese di Maggio del 1752 – se lō conduce seco all’Eremo di Camandoli di Frascati, dove veduto è trattato dà Mè Cav.[lie]r Ghezzi Né feci il Disegno al Naturale à richiesta del Pierantonij Mèo amico – Mā io Med.[esim]o Cav.[alie]r Ghezzi al ritorno che feci in roma, nè feci un altro duplicato, mā con L’actione diverza di quello che fece alli Camandoli, p[er] lassandome Là memoria in questo giorno – 25 – Luglio 1752 Il sud.[dett]o F.[rate?] Pietro partì dalli Camandoli p[er] andare a Casa – Mari La Matina delli 6. Giugno 1752 – – In Fede il d.[ett]o di et Anno sud.[dett]o 25 – Luglio 1752 lo Cav.[alie]r Ghezzi Lō feci il d.[ett]o di et Anno sud.[dett]o Nella Mia età di Anni 78“.* Die Karikatur zeigt einen Eremiten, den Ghezzi 1752 im Romitorio von Passionei kennengelernt hatte. Der genannte Freund Giovanni Battista Pierantoni von Foligno war Oberstallmeister im Haushalt von Kardinal Passionei, Ghezzi hat auch ihn mehrfach in der Umgebung des Romitorio karikiert. Karikaturen Ghezzi, die Pierantoni zeigen, sind: Ott. Lat. 3117, Fol. 155r. (ganzfigurige Karikatur in einer Landschaft, von hinten); BAV, Ott. Lat. 3118, Fol. 4r. (ganzfigurige Karikatur in einer Landschaft, von vorne, mit einem Finger zum Himmel aufzeigend); BAV, Ott. Lat. 3118, Fol. 5r. (ganzfigurige Karikatur in einer Landschaft, mit Mantel und Mütze); BAV, Ott. Lat. 3119, Fol. 61r. (Variante von Ott. Lat. 3118, Fol. 4r. in einer anderen Landschaft).

⁶¹⁶ Z.B. gibt es Entsprechungen aus dem BAV, Ott. Lat. auch im Album des British Museums, siehe: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-0812-899, 29.7.20.

⁶¹⁷ Pier Leone Ghezzi: „*Karikatur von Abt Domenico (?) Giorgi*“, Feder in Braun, 1737, 20,8 x 13,7 cm, London, British Museum, Inv. Nr. 1871,0812.981. Inschrift von Ghezzi unten: „*Il Nepote di Mon[signor] Leoni Guardarobba di Papa Clemente XII e questo suo nepote copia a meraviglia bene Le mie caricature con tutto che stia impiegato in Segretaria di Stato fatto dà mè Cav[alier] Ghezzi il di 12 Luglio 1737“*, [ein durchgestrichener Satz] dann mit einer anderen Feder: „*Morì alla metà di Aprile nel 1748. Chiamato il S.[ignor] Abbate Giorgij il quale dipingeva ancora i tritratti ad olio, e li faceva assai simili e molte caricature le pigliano che siano fatte dà me Cav.[alier] Ghezzi, p[er] quanto Le imitava bene“*. Online abrufbar unter: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-0812-981, 30.7.20.

Carl Heinrich von Heineken für das Dresdner Kupferstichkabinett mehrere Karikaturen Ghezzi an.⁶¹⁸ Die Karikaturen des in Rom tätigen Architekten und Bildhauer Carlo Marchionni (1702–1786) sind deutlich von Ghezzi's Karikaturen beeinflusst. Wie dieser zeichnete auch Marchionni zahlreiche Porträtkarikaturen von Zeitgenossen.⁶¹⁹ Zahllose weitere Kopien können bislang keinem bestimmten Künstler zugeordnet werden und laufen daher in den Sammlungen noch oft unter Ghezzi's Namen. Blätter, die ich mit hoher Wahrscheinlichkeit als spätere Kopien nach Ghezzi ausmachen konnte, befinden sich im Museo Correr in Venedig.⁶²⁰ Sie unterscheiden sich sowohl technisch als auch stilistisch sehr von den anderen Karikaturen des Künstlers: die Wahl des dunklen Papiers, das große Format, und vor allem die vom Künstler eingesetzten Lavierungen in Verbindung mit geschwungenen und zum Teil breit auslaufenden Tintenstrichen wären für Ghezzi in höchstem Maße untypisch. Auch die Inschriften sind offensichtlich in einer anderen Handschrift geschrieben. Im Museum der Princeton University befindet sich eine ähnliche Zeichnung, die hier bereits einem Nachahmer zugeschrieben wurde.⁶²¹

Besonders englische Reisende haben von ihrer *Grand Tour* gerne Karikaturen Ghezzi's als Souvenir mit nach Hause genommen.⁶²² Der Maler Arthur Pond, den Ghezzi spätestens 1726 in Rom kennenlernte (bei dieser Gelegenheit entstand auch eine Karikatur),⁶²³ nahm eine Schlüsselrolle für die europaweite Verbreitung von Ghezzi's Karikaturenmotiven ein. Er veröffentlichte 1736 und 1747 insgesamt 25 Radierungen nach italienischen Karikaturen, davon darunter viele Kompositionen Ghezzi's.⁶²⁴ Möglicherweise bekam Pond die Karikaturen von Ghezzi persönlich, als sie sich in Rom begegneten. Ponds grafische Umsetzung erhöhte die Bekanntheit der Motive in sehr hohem Maße. Das wird unter anderem an ihrer breiten Rezeption durch nachfolgende englische Künstler deutlich. William Hogarth hat zum Beispiel den von Pond reproduzierten Kopf nach einer Karikatur Dr. Tom Bentley's für sein Blatt *Characters and Caricaturas* von 1743 genutzt, auch wenn dessen Identität nun keine Rolle mehr spielte.⁶²⁵

⁶¹⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 8; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 67; Thurmman-Jajes 1998, S. 63, 266–270, 332.

⁶¹⁹ Von Marchionni sind drei Karikaturenbände mit insgesamt 294 Zeichnungen im Museo di Roma erhalten. Vgl. Berra 2009, S. 116ff.; D'Amelio 2015, S. 13; Proserpi Valenti Rodinò 2015, S. 31; DaEmpoli 2017, S. 32f.

⁶²⁰ Venedig, Museo Correr, Gabinetto dei disegni e stampe, Inv. Nr. 8287-8292.

⁶²¹ Anonym (nach Pier Leone Ghezzi): *Karikatur der Prinzessin von Cardito*, Feder in Braun, laviert, 38,2 x 22,3 cm, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-693. Online abrufbar unter: <http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/7787>, 13.3.20.

⁶²² Vgl. Janke 2012, S. 20.

⁶²³ BAV, Ott. Lat. 3117, Fol. 11r.

⁶²⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 8; Langemeyer/Unverfehrt 1984, S. 67, 105.

⁶²⁵ Siehe für die Radierung von Pond nach Ghezzi: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-0712-643. Siehe die seitenvertauschte Reproduktion des Kopfes auf dem Blatt *Characters and Caricaturas* bei Hogarth.

7. Die venezianischen Karikaturisten

Ghezzi war passionierter Musiker, Konzert- und Operngänger. Die Musikwelt hatte sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in ganz Italien zu einem dominanten gesellschaftlichen Zeitvertreib entwickelt, die Konzerte und Opern mit ihren berühmten Protagonisten boten einen schier endlosen Gesprächsstoff.⁶²⁶ Ghezzi spielte verschiedene Instrumente und lud gerne professionelle Musiker sowie zahlreiche Gäste zu wöchentlichen Hauskonzerten ein.⁶²⁷ Zu seinem internationalen Besucherkreis zählten Intellektuelle jeglicher Art.⁶²⁸ Er frequentierte selbstverständlich auch die Oper und Privatkonzerte in den Häusern seiner Mäzene. Rostirolla nennt 370 Porträtkarikaturen von Komponisten, Instrumentalisten, Sängerinnen und Sängern oder Straßenmusikern. Damit beschäftigte ihn in über zehn Prozent seiner Karikaturen die unterschiedlichen Facetten der zeitgenössischen Musikwelt.⁶²⁹ Seine Passion für die Musik teilte Ghezzi mit vielen Zeitgenossen, auch mit anderen Karikaturisten. Vor allem in den venezianischen Karikaturen überwiegen die Darstellungen von Protagonisten aus der Musikwelt, was eine hervorragende Gelegenheit zum Vergleich bietet. Da Musiker in der Regel für ihre Auftritte an den verschiedenen europäischen Höfen, Opern und Adelshäusern umherreisten, haben die Künstler bisweilen dieselben Persönlichkeiten karikiert. So zum Beispiel die berühmte Opernsängerin Faustina Bordoni.⁶³⁰ Augenfällig treten die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den drei Künstlern Ghezzi, Ricci und Zanetti zum Vorschein. Die Venezianerin debütierte 1716 in der Rolle der schottischen Prinzessin Guinevere in dem Stück *Ariodante* mit Musik von Carlo Francesco Pollarolo nach einem Libretto von Antonio Salvi.⁶³¹ Ihr erster Bühnenauftritt wurde bereits von Marco Ricci und Anton Maria Zanetti in Karikaturen festgehalten. Ricci skizzierte Faustina ganzfigurig im Profil mit lockeren Strichen (Abb. 66).⁶³² Sie hat ihre nackten Schultern hochgezogen, die Arme eng an den Körper angelegt und die Hände gefaltet, wodurch die junge

⁶²⁶ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 79f.

⁶²⁷ „*Per le sue rare virtù, e qualità nel disegnare, nel dipingere [...] della musica, e del suono d'ogni sorta di strumento, si è reso carissimo a tutti in Roma, dove vive col Padre [...]*“. Orlandi 1719, S. 365.

⁶²⁸ Vgl. Rostirolla 2001b, S. 9, 14.

⁶²⁹ Ebd., S. 13.

⁶³⁰ Bekannt geworden ist Bordoni vor allem durch ihre Rivalität zu der Sängerin Francesca Cuzzoni. 1730 heiratete sie den Komponisten Johann Adolph Hasse. Vgl. Best.-Kat. London 1957, S. 162ff.

⁶³¹ Vgl. Lucchese 2015, S. 123. Das Stück spielte in dem Teatro San Giovanni Grisostomo (heute Teatro Malibran), das bei seiner Einweihung 1678 die größte Bühne Venedigs war. Pollarolo war ein bekannter Komponist und Organist, seine erste Oper wurde bereits 1678 aufgeführt, insgesamt schrieb er während seiner langen Schaffenszeit etwa 90 Opern und 18 Oratorien. Sein Sohn Antonio Pollarolo wurde ebenfalls Komponist. Der Librettist Antonio Salvi war zunächst als Arzt am Hof der Medici tätig gewesen, bevor er für dieselben begann Stücke zu schreiben. Auch das Libretto *Ginevra, Principessa di Scozia* (1708) verfasste er ursprünglich für die Familie Medici. Die Handlung basiert auf Ludovico Ariostos Versepos *Orlando furioso* von 1516. Pollarolo verwendete das Libretto im Jahr 1716 dann für seine Oper *Ariodante*, dem Namen einer der Hauptprotagonisten des Stücks. Die junge Faustina spielte die Rolle der Ginevra, der Geliebten Ariodantes.

⁶³² Marco Ricci: *Faustina Bordoni*, 1716, Feder in Braun, 19,5 x 12 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 907351.

Sängerin einen schüchternen Eindruck macht. Ihr Blick ist nach oben links gerichtet und der Mund geschlossen, offenbar wartet sie auf ihren Einsatz. Sie trägt ein prachtvolles Kostüm, dazu eine Hochsteckfrisur mit zierlicher Krone und Federbusch. Anton Maria Zanetti hat sie auf ähnliche Weise karikiert und neben der Darstellung die Worte „*Sig.ra Faustina in S. Gio: G.mo nel 1716 nell’Ariodante*“ notiert (Abb. 67).⁶³³ Die beiden Darstellungen ähneln sich sehr, bis hin zu Details der Kleidung und Frisur wie dem eigentümlich unter die Bordüre des Mieders hindurchgesteckte Halstuch.⁶³⁴ Zanetti hat die Details der Kleidung sorgfältiger wiedergegeben als Ricci, dessen Ausdruck dafür lebhafter und spontaner erscheint. Lucchese vermutet, dass Ricci als professioneller Künstler die Rolle des Erfinders zuzusprechen ist, während sein Freund Zanetti als talentierter Dilettant seine Zeichnung schematischer und mit mehr Bedacht ausgeführt hat.⁶³⁵ Ricci und Zanetti haben die Sängerin danach noch öfter karikiert.⁶³⁶

Ghezzi karikierte die Sängerin sechs Jahre nach ihrem Debüt, ganzfigurig und im Profil nach links gewandt (Abb. 68).⁶³⁷ Sie hält eine Partitur mit beiden Händen vor sich, den Blick geradeaus gerichtet. Ihr steht mit dem Rücken zum Betrachter ein Mann gegenüber. Da er sie

⁶³³ Anton Maria Zanetti: *Faustina Bordoni*, 1716, Feder in Braun, 20,1 x 14,2 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti, oben rechts: „*Sig.ra Faustina in S. Gio: G.mo nel 1716 nell’Ariodante*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36426. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 8.I.

⁶³⁴ Die beiden Karikaturen lassen sich mit einer späteren Zeichnung von Francesco Ponte vergleichen, der die Sängerin in einem ganz ähnlichen Kostüm, aber idealisiert festgehalten hat. Francesco Ponte: *I. Berenice (La Signora Faustina Hasce)*, 1744, Pinsel und Feder in Grau, laviert, 26 x 21,7 cm, Albertina Wien, Inv. Nr. 4548.

⁶³⁵ Vgl. Lucchese 2015, S. 124.

⁶³⁶ Von Ricci gibt es mindestens drei weitere Karikaturen von Bordoni aus den 1720er Jahren. Siehe Marco Ricci: *Faustina Bordoni*, um 1720–30, Feder in Braun, 22,9 x 16,5 cm, Royal Collection Trust Windsor Castle, Inv. Nr. RCIN 907352. Online abrufbar unter: <https://www.rct.uk/collection/search#/13/collection/907352/faustina-bordoni>, 21.7.20. Siehe außerdem Marco Ricci: *Faustina Bordoni*, um 1720–30, Feder in Braun, 18,6 x 10,5 cm, Royal Collection Trust, Windsor Castle, Inv. Nr. RCIN 907349. Online abrufbar unter: <https://www.rct.uk/collection/search#/14/collection/907349/faustina-bordoni>, 21.7.20. Und die der vorangegangenen Karikatur sehr ähnliche Variante in einer ähnlichen Pose und Kostümierung, allerdings mit scheinbar gealterter Physiognomie bei Marco Ricci: *Faustina Bordoni*, um 1720–30, Feder in Braun, 18,7 x 10,5 cm, Royal Collection Trust, Windsor Castle, Inv. Nr. RCIN 907350. Online abrufbar unter: <https://www.rct.uk/collection/search#/16/collection/907350/faustina-bordoni>, 21.7.20. Weitere Karikaturen von Zanetti sind z.B. eine im Duett mit Francesco Bernardi, gen. Senesino im Stück *Gianguir*, in San Cassiano vom 27. Dezember 1728, bei dem sie den mongolischen Prinz Cosrovio und seine Geliebte Semira gespielt haben. Anton Maria Zanetti: *Faustina Bordoni und Francesco Bernardi, gen. Senesino*, 20,5 x 28,6 cm, Feder in Braun, alte Faltung in der Hälfte horizontal und vertikal, sowie zwei weitere Male vertikal. Inschrift von Zanetti, Feder in Braun, unten links: „*Faustina*“ und rechts „*Senesino*“. Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36434. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 10.I. In einer anderen Karikatur ist sie noch einmal allein zu sehen: Anton Maria Zanetti: *Faustina Bordoni*, 13,8 x 7,4 cm, Feder in Braun, alte Faltung mittig vertikal und horizontal. Inschrift von Zanetti oben links: „*Faustina*“. Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36592. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 35.I.

⁶³⁷ Pier Leone Ghezzi: *Faustina Bordoni*, 1722, Inschrift am unteren Rand des Papiers: „*La Faustina famosa Cantarina Venetiana passò di Roma et andiede in Casa Colonna, dove fu entrata [?] di Sig.^{ra} e cantò in d.^{to} solo [?] molaesene continue espri pauti Venetia alli 20 di Marzo 1722. Et in d.^{to} tempo la indd. In d.^{to} Casa Colonna e mè ne feci la Memoria io Cav. Ghezzi la qual Donna Cantania a Meraviglia con una sorima [?] agilità di Voce et elevatezza garbata e vausonorfiosa [?]*“, Rom, BAV, Ott. Lat. 3113, Fol. 68r. Auf Fol. 69r. folgt eine naturalistisch wirkende Zeichenstudie der Sängerin, die offenbar bei derselben Gelegenheit entstanden ist.

um eine ganze Kopflänge überragt, wirkt sie ausgesprochen klein. Sie trägt eine Haube, die durch ein Band gehalten wird, das vorne zu einer kleinen Schleife gebunden wurde. Sie hat betont kräftige Augenbrauen und eine große Nase mit einem Höcker auf halber Höhe des Nasenrückens sowie ein kantiges Kinn mit hervorgeschobenem Unterkiefer.⁶³⁸ Ihr Mund ist leicht geöffnet, als setze sie gerade zu einer neuen Strophe an. Ghezzi hat die Figur plastisch gearbeitet und detailliert Verzierungen ihrer Kleidung wiedergegeben. In der Inschrift schreibt er über den Aufenthalt der berühmten venezianischen Sängerin in Rom und von der Einladung zu einem Hauskonzert bei der Familie Colonna. Ihre elegante, aber verhältnismäßig schlichte Bekleidung zeugt von der intimen Atmosphäre des privaten Konzertes im Unterschied zum Bühnenkostüm, in dem sie von den Venezianern dargestellt wurde.⁶³⁹ Die hohe Stirn, der lange Nasenrücken und das ausgeprägte Kinn lassen sich in allen Karikaturen als charakteristische Merkmale der Dargestellten wiedererkennen. Unterschiedlich ist hingegen die in Ghezzi's Karikatur kleine und untersetzte Gestalt der Frau. Diese Wirkung tritt in den Karikaturen Riccis und Zanettis nicht ein, hier macht sie insgesamt einen anmutigeren und grazileren Eindruck. Wahrscheinlich kannten die Künstler Karikaturen voneinander, persönliche Kontakte zwischen Ghezzi und den Venezianern sind allerdings nicht bekannt.⁶⁴⁰

Es dürfte den Karikaturisten nicht schwergefallen sein, sich über die Eigentümlichkeiten der Opernsänger zu amüsieren. Wie Croft-Murray treffend bemerkte: „... *the most lively subjects are the opera singers, for the corpulent or attenuated eunuchs, the ridiculously hooped skirts, were excellent game for the caricaturists and their friends.*“⁶⁴¹ 1637 wurde mit dem Theater San Cassiano in Venedig das erste öffentliche Opernhaus der Welt eröffnet, um 1700 konkurrierten bereits sieben verschiedene Häuser in der Stadt. Der hohe Konkurrenzdruck führte zu immer aufwändigeren Produktionen, die durch starke visuelle Reize die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen versuchten. Der regelrechte Starkult um die Solisten und ihre schwindelerregend hohen Gagen führten zu einer Selbstinszenierung, in der ein authentischer Ausdruck kaum noch angestrebt wurde.⁶⁴² Die berühmten Primadonnen und Kastraten waren ein beliebtes Gesprächsthema, was sich auch in den zahlreichen Porträtkarikaturen von ihnen

⁶³⁸ Die Karikatur lässt sich mit einer naturalistischen Kopfstudie Ghezzi's auf der folgenden Albumseite vergleichen, die bei derselben Gelegenheit entstanden sein muss.

⁶³⁹ Ich denke, dass es sich auch bei Ghezzi's Karikatur in BAV, Ott. Lat. 3116, Fol. 148r. aufgrund der physiognomischen Übereinstimmungen (vor allem das markante Kinn) und dem Kostüm (ähnlich wie in Darstellungen Marco Riccis) um die Sängerin Faustina Bordoni handelt. Vielleicht beruht diese Karikatur nicht auf einer tatsächlichen Begegnung, sondern ist eine freie Kopie Ghezzi's nach einer Karikatur Marco Riccis und blieb deshalb ohne eine Inschrift.

⁶⁴⁰ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 261–264.

⁶⁴¹ Croft-Murray 1957, S. 152.

⁶⁴² Vgl. Barcham 2004, S. 69; Karsten, Arne: Kleine Geschichte Venedigs, München 2008, S. 216f., 221ff.

widerspiegelt.⁶⁴³ Die Karikaturisten visualisierten ironisch die oft ohnehin exzentrischen Persönlichkeiten und übertrieben spielerisch ihre Erscheinung auf der Bühne. Anton Maria Zanetti überspitzte zum Beispiel die Figur einer übergewichtigen Sängerin, über die bereits sein Cousin Girolamo Zanetti di Alessandro nach einem Theaterbesuch schrieb: „*Die zweite Frau, Turcotti genannt, sang sehr gut; aber sie war ungewöhnlich fett, sodass sie sich nicht bewegen konnte.*“⁶⁴⁴ In der Karikatur von Maria Giustina Turcotti nutzte Zanetti die Frontalansicht, um den Körper der florentinischen Sängerin in seiner ganzen Breite zur Schau zu stellen (Abb. 69).⁶⁴⁵ Zu dem mächtigen Körper kommt das prächtige, reich verzierte Bühnenkostüm und ausladende Gesten mit den Armen, die aus ihr eine spektakuläre Gesamterscheinung machen. Mit ihrer Figur füllt sie das Blatt ganz aus. Der Kontrast zwischen der physischen Schwerfälligkeit und ihrem virtuosen Gesang hat das Publikum sicherlich amüsiert.⁶⁴⁶

Zanetti war der erste nicht-professionelle Künstler, der als Karikaturist bekannt wurde. Vor Zanetti zeichnete bereits Sebastiano Ricci Karikaturen, aber offenbar noch ohne den thematischen Fokus auf den Protagonisten der Opernwelt. Da nur eine erhaltene Karikatur von ihm bekannt ist, liegt der Umfang seiner karikaturistischen Tätigkeit im Dunkeln. Zahlreiche Karikaturen sind von seinem Neffen Marco bekannt, der zusammen mit Zanetti viele Porträtkarikaturen von Musikern, Freunden und Bekannten machte. Als vierter venezianischer Karikaturist ist Giambattista Tiepolo zu nennen, dessen speziellen Werke aus dem üblichen Rahmen herauszufallen scheinen. Um ihre Sonderstellung und Einordnung im Œuvre Tiepolos und im Verhältnis zu anderen Karikaturen wird es am Ende des Kapitels gehen. Durch die Vorstellung der verschiedenen Künstler und anhand ausgewählter Bildanalysen werden Parallelen und Unterschiede in ästhetischer und funktionaler Hinsicht verdeutlicht. Spezifische Verwendungszwecke und Funktionszusammenhänge lassen sich nicht erforschen, ohne die sozialen Beziehungsgeflechte zu betrachten. Daher wird es auch um die relevanten Lebensereignisse und Bekannntenkreise der Männer gehen. Die Venezianer reisten viel und pflegten einen regen Briefverkehr.

⁶⁴³ Vgl. Petrobelli, Pierluigi: On „Reading“ Musical Caricatures: Some Italian Examples, in: *Imago Musicae*, II, 1985, S. 135–142, S. 135.

⁶⁴⁴ Girolamo Zanetti di Alessandro nach dem Besuch des Stückes *Bajazet* im Theater San Giovanni Grisostomo am 15. Oktober 1742: „*Degli attori, la Tesi, benché vecchia, recitava bene, ma cantava malissimo al solito. Un tenore orbo d'un occhio era indegno; si chiamava Canini. L'altro, per nome Pinacci, era un furibondo bestione. La seconda donna, detta la Turcotti, cantava molto bene; ma era difformemente grassa, a segno che non poteva muoversi.*“ G. Zanetti: *Memorie per servire all'istoria dell'inclita città di Venezia*, hrsg. v. F. Stefani, in: *Archivio Veneto*, XXIX, 1885, S. 93–148, S. 104f. Vgl. Best.-Kat. London 1957, S. 181f.; Lucchese 2015, S. 342.

⁶⁴⁵ Anton Maria Zanetti: *Maria Giustina Turcotti*, Feder in Braun, 18,6 x 20,5 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti: „*La Turcotti*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36742. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 74.I., S. 342. Eine Kopie der Karikatur befindet sich im Album von Joseph Smith, heute in Windsor. Vgl. Best.-Kat. London 1957, Kat. Nr. 194.

⁶⁴⁶ Vgl. Barcham 2004, S. 70f.

Dank einiger erhaltenen Briefe lassen sich genauere Aussagen über Rezeption und Verwendung der Blätter machen. Die Rezipienten waren nicht nur Betrachter, sondern setzten auch selbst Impulse und beeinflussten dadurch die Karikaturenproduktion. Der enge Austausch unter den Künstlern, Musikern und Schriftstellern hat sich bisweilen in den Karikaturen niedergeschlagen. Die diversen formalen und inhaltlichen Bezüge sind dementsprechend deutlich vielschichtiger, als es bei den bisher betrachteten Werken üblich war.

Mit dem wohlhabenden und kunstinteressierten Besucherverkehr in der Stadt stieg die Bedeutung von Zeichnungen als Sammelobjekte und Handelswaren. Das begünstigte die Produktion sogenannter „autonomer“ Zeichnungen, die eine für sich selbst stehende Ausdrucksform und zugleich künstlerisches Endprodukt sind.⁶⁴⁷ Dazu gehörten neben Karikaturen zum Beispiel Landschaftsdarstellungen, Genrezeichnungen oder *Capricci*, auf Letztere werde ich später im Zusammenhang mit Giambattista Tiepolos Schaffen zurückkommen. In Venedig ansässige oder Halt machende Kunstsammler wandten sich mit wachsendem Interesse diesen Kunstformen zu, befanden sie als ästhetisch reizvoll und finanziell wertbeständig. Der Künstler Piazzetta zählte zu denen, die einen Teil ihrer Zeichnungen explizit für dieses Sammlerpublikum anfertigten.⁶⁴⁸ Einer der bekanntesten Sammler vor Ort war der englische Konsul Joseph Smith. Da er sich unter anderem ein Karikaturealbum zusammenstellen ließ, wird es an späterer Stelle ausführlicher um ihn gehen. Insbesondere die Sammler sollten als Anreger für die Produktion von Karikaturen nicht unterschätzt werden. Mit dem bisher noch nicht gekannten Ausmaß der Karikatur als Sammelobjekt stieg auch die Zahl der Kopien und Variationen bestimmter Motive an.

7.1. Sebastiano Ricci

Sebastiano Ricci (1659–1734)⁶⁴⁹ war Historien- und Dekorationsmaler. Mit 12 Jahren kam er für die künstlerische Ausbildung nach Venedig und ging 1678 nach Bologna in die Werkstatt von Carlo Cignani (1628–1719). Hier konnte er unter anderem die Werke der Carracci studieren. Zu diesem Zeitpunkt dürfte er die Karikatur im Umkreis bolognesischer Künstler kennengelernt haben.⁶⁵⁰ Cignani empfahl Ricci an Ranuccio II. Farnese, in dessen Dienste er daraufhin trat. Nach einem Aufenthalt in Parma zwischen 1686 und 1690 schickte ihn Ranuccio II. zur

⁶⁴⁷ Vgl. Westfeling, Uwe: Die Zeichenkunst Venedigs im 18. Jahrhundert, in: Tiepolo und die Zeichenkunst Venedigs im 18. Jahrhundert (Ausst.-Kat. Stuttgart/Köln, Staatsgalerie Stuttgart/Wallraf-Richartz-Museum Köln), hrsg. v. Corinna Höper und Uwe Westfeling, Stuttgart/Köln 1996, S. 11–22, S. 12ff.

⁶⁴⁸ Vgl. Westfeling 1996, S. 14.

⁶⁴⁹ Im venezianischen Dialekt auch Bastian Rizzi genannt. Vgl. Stefani, Gianluca: Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento, Florenz 2015, S. 7ff.

⁶⁵⁰ Vgl. Karsten 2008, S. 163; Lucchese 2015, S. 3ff.; Stefani 2015, S. 14f.

weiteren Ausbildung nach Rom.⁶⁵¹ Nach dem Tod des Herzogs 1694 reiste Ricci wieder nach Norditalien und kehrte Ende des Jahrhunderts nach Venedig zurück. 1706–1707 arbeitete er mit seinem Neffen Marco Ricci am Hof der Medici in Florenz, später folgte er Marco nach London, um ihn dort zwischen 1712 und 1715 bei der Arbeit zu unterstützen, dann reisten sie gemeinsam nach Venedig zurück. Sowohl sein Neffe als auch Anton Maria Zanetti erhielten bei ihm in ihrer Jugend eine künstlerische Ausbildung.⁶⁵² Sebastiano Ricci malte häufig lichtdurchflutete Theaterkulissen und höfische Szenen in hellen Farbtönen, die ihn zu einem führenden Maler des venezianischen Rokoko werden ließen.⁶⁵³ Er zeichnete vermutlich als erster venezianischer Künstler Porträtkarikaturen. Doch über seine karikaturistische Tätigkeit gibt es kaum nähere Hinweise.⁶⁵⁴ Das einzige von ihm erhaltene Original zeigt vermutlich Ranuccio II. Farnese (Abb. 70).⁶⁵⁵ Da der Dargestellte 1694 verstarb, muss die Zeichnung vor diesem Datum entstanden sein, wahrscheinlich bereits zwischen 1686 und 1690, als sich Ricci in Parma aufgehalten hat. Damit war Sebastiano etwa 10–15 Jahre vor seinem Neffen Marco und Anton Maria Zanetti als Karikaturist tätig und machte sie vielleicht mit der Gattung vertraut. Der Herzog wird in der Karikatur als fettleibiger kleiner Mann mit Doppelkinn und Spitzbart abgebildet. Die Darstellung ist mit einem Porträt von Jacob Denys vergleichbar, das ihn auf ähnliche Weise als rundlichen Mann mit langem Gesicht und Doppelkinn zeigt (Palazzo Reale, Neapel).⁶⁵⁶ Ranuccios Körperbau wirkt in der Karikatur untermischt, fast kleinwüchsig. Ricci hat die Figur durch kräftige Schattierungen plastisch ausgestaltet. Anregungen für seine Karikatur nahm er sicherlich von Nachfolgern der Carracci-Akademie auf. Das in Bologna und Florenz spätestens seit Callots Radierungsfolge populäre „Zwergenmotiv“ verband Ricci hier in außergewöhnlicher Weise mit dem malerischen Zeichenstil seiner Heimatstadt Venedig. Das Kostüm

⁶⁵¹ Im Ausstellungskatalog Providence wird Riccis Aufenthalt in Parma in die Jahre 1682–86 datiert. Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 28.

⁶⁵² Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 28; Hundert Zeichnungen alter Meister aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Best.-Kat. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), hrsg. v. Peter Märker und Gisela Bergsträsser, Leipzig 1998, S. 170; Barcham 2004, S. 71f.

⁶⁵³ Vgl. Best.-Kat. Darmstadt 1998, S. 170; La Poesia della Luce, Disegni Veneziani dalla National Gallery of Art di Washington, (Ausst.-Kat. Venedig, Museo Correr), hrsg. v. Andrew Robison, Venedig 2014, Kat. Nr. 45, S. 131, S. 180.

⁶⁵⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 28. 2003 wurde bei Christie's in London eine Karikatur versteigert, die Sebastiano Ricci zugeschrieben wurde. Es handelt sich um eine kleine Federzeichnung im Profil, vermutlich die Karikatur eines Gelehrten. Stilistisch lassen sich jedoch keinerlei Anhaltspunkte erkennen, die für eine Zuschreibung an Sebastiano Ricci sprechen. Vgl. Aukt.-Kat. Christie's 2003, S. 149, Lot 368; Stefani 2015, S. 14f.

⁶⁵⁵ Sebastiano Ricci: *Bajazzo. Vielleicht eine Karikatur Ranuccios II Farnese, Parma, 1686*, Feder in Braun, laiviert, 16 x 12,3 cm, Inschrift verso: „*Seb. Ricci. Effigie ridicule veritable Du Duc de Parma*“, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. AE 1965. Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, Kat. Nr. 30; Best.-Kat. Darmstadt 1998, Kat. Nr. 75; Thurmann-Jajes 1998, S. 263; Berra 2009, Abb. 54; Stefani 2015, S. 14f.

⁶⁵⁶ Auch William Bromley bemerkte 1691 in seinen *Remarks in the Grand Tour of France and Italy* (London, 1692), dass es sich bei Ranuccio II. um einen kräftigen Mann handelte. Vgl. Cusatelli, Giorgio; Razzetti, Fausto (Hrsg.): *Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età farnesiana e borbonica*, Parma 1990, S. 43.

des Herzogs könnte auf die Figur des Pagliaccio aus der *Commedia dell'arte* verweisen, während Spitzenkragen und die Spitzenmanschetten der hohen Stellung des Dargestellten entsprechen.⁶⁵⁷ Dass Sebastiano Ricci mit der Karikatur eine Kränkung oder Kritik intendierte, lässt sich nicht erkennen. Tatsächlich dürfte er seinem Mäzen damit ein Vergnügen bereitet haben, denn zwischen den beiden bestand ein gutes freundschaftliches Verhältnis. Über seine besondere Verbundenheit zum Haus Farnese schrieb der Künstler noch 1723 in einem Brief: „*Andere können sich nicht vorstellen, welche Verehrung und dankbare Liebe ich für das ruhmreiche Haus Farnese empfinde. Nur ich weiß, dass es mir mein Dasein ermöglicht.*“⁶⁵⁸ Mit dem etwas rätselhaften letzten Satz der Textstelle verwies der Maler vielleicht auf eine frühere Hilfeleistung von Seiten Farneses. Als junger Mann soll Ricci mit einer Geliebten erwischt und festgenommen worden sein, erst durch den persönlichen Einsatz Ranuccios kam er wieder frei. Die Karikatur ist als ein freimütiger Scherz des Malers für seinen Herren zu verstehen, mit der Funktion einer spielerischen Hommage.⁶⁵⁹ Das Blatt muss auch später noch für einen längeren Zeitraum im Bekanntenkreis des Künstlers zirkuliert sein, bis es im 18. Jahrhundert in die Pariser Sammlung des Connaisseurs Pierre-Jean Mariette gelangte. Die Übergabe des Blattes an Mariette könnte durch Marco Ricci oder Anton Maria Zanetti erfolgt sein, auch eine direkte Verbindung von Sebastiano zu Mariette wäre denkbar.⁶⁶⁰

Verwiesen sei an dieser Stelle auf die große Passion des Herzogs für das Theater und die Oper. Das Theater der Farnese wurde in vielen Reiseberichten ausführlich gerühmt. Der französische Literat Maximilien Misson schrieb zum Beispiel 1688 über das Theater Farnese: „*Das Teatro Grande ist eine seltene Sache: Weder Paris noch Venedig haben etwas Vergleichbares. Es ist von außergewöhnlicher Breite und selbst wenn jemand mit leiser Stimme spricht, wird er überall gehört. Anstelle der Logen gibt es Sitzreihen, die sich wie ein Amphitheater um das Parterre herum erheben, das viel breiter ist als die normalen Anlagen und bis zu einer Höhe von etwa einem Meter mit Wasser gefüllt werden kann: In diesen kleinen See kann man kleine bemalte Boote setzen, die mit Hilfe einer schönen Beleuchtung einen sehr unterhaltsamen Effekt erzeugen.*“⁶⁶¹ Sowohl das Theater als auch das internationale Publikum werden auf Ricci einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben. Sebastiano Ricci war nicht nur selbst passionierter

⁶⁵⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 28; Best.-Kat. Darmstadt 1998, S. 170.

⁶⁵⁸ „*Niuno non si può immaginare, qual sia la venerazione e l'amore obligato, che io nutro per la gloriosa Casa Farnese: Io solo so, che trovo il mio essere da quella.*“ Brief von Sebastiano Ricci ohne Adressat (wahrscheinlich an den Sekretär des Herzogs Francesco Farnese), Venedig, 30. Oktober 1723 (Biblioteca Estense, Modena). Zit. n. Bettagno, Alessandro; Magrini, Marina (Hrg.): *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 1, Vicenza 2002, S. 26.

⁶⁵⁹ Vgl. Best.-Kat. Darmstadt 1998, S. 170; Stefani 2015, S. 14f., S. 23, Anm. 110.

⁶⁶⁰ Vgl. Lucchese 2015, S. 3ff.

⁶⁶¹ Maximilien Misson: *Nouveau Voyage d'Italie*, La Haye 1731. Zit. n. Cusatelli/Razzetti 1990, S. 51.

Operngänger und Theaterbesucher, sondern arbeitete bisweilen als Bühnenbildner oder war sogar selbst als Unternehmer tätig.⁶⁶² Er pflegte einen vertrauten Umgang mit verschiedenen Musikern, darunter Georg Friedrich Händel. Riccis Leidenschaft für die Oper und seine persönlichen Kontakte zu den Protagonisten der Musikwelt vermitteln einen Eindruck von den vielfältigen Begegnungsorten und dem regen Austausch der Akteure aus dem Kunstbetrieb.⁶⁶³ Sebastiano leitete als Impresario zeitweilig die beiden venezianischen Theaterhäuser Sant’Angelo und San Cassiano. Letzteres, im Besitz der Familie Tron, führte er gemeinsam mit der berühmten Sängerin Faustina Bordoni. Es war eine Tätigkeit, die ihm offenbar Kopfschmerzen bereitete, wie Anton Maria Zanetti in einer Karikatur andeutete, die er mit den Worten bezeichnete: „*Bastian Ricci pensoroso; perche non faceva assai Bollettini in S. Cassiano* [späterer Zusatz von Francesco Albergati Capacelli:] *dove era Impresario dell’opera*“ (Abb. 71).⁶⁶⁴ Ricci ist in einer grüblerischen und nachdenklichen Pose dargestellt, sein Blick ist auf den Boden gerichtet, mit dem Hut unter einem Arm und auf einen Spazierstock gestützt. Wie die Inschrift erklärt, sorgte er sich darum, dass er nicht genügend Eintrittskarten verkauft. Die damaligen Zahlungseingänge des Theaters bezeugen jedoch, dass er sich nicht allzu sehr sorgen musste.⁶⁶⁵

7.2. Marco Ricci

Auch Marco Ricci (1676–1730) zeichnete Karikaturen. Er begann seine künstlerische Ausbildung bei seinem Onkel Sebastiano Ricci und arbeitete gemeinsam mit ihm 1706/07 am Hof der Medici in Florenz. Nach Aufenthalt in Rom und Mailand reiste Marco 1708 nach London und malte dort in den kommenden drei Jahren vor allem Bühnenbilder für Opern und Dekorationszyklen für die Landgüter des englischen Adels. Anschließend hielt er sich für etwa ein Jahr in seiner Heimatstadt auf und reiste dann gemeinsam mit seinem Onkel abermals nach London. 1716 kehrte er über Paris nach Venedig zurück. Marco Ricci wurde vor allem als Landschafts-

⁶⁶² Vgl. Stefani 2015, S. 7ff., S. 92; Lucchese, Enrico: Le caricature di Anton Maria Zanetti e il mondo musicale europeo, in: *Musica & Figura* 4 (2017), S. 125–134, S. 125. DelTorre verweist auf drei eigenhändige Briefe Sebastiano Riccis (Biblioteca Estense, Modena), in denen die große Leidenschaft für Musik und die enge Verbindung mit der Musikwelt in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt. Vgl. DelTorre, Francesca: Sebastiano Ricci a Ferdinando di Toscana e altri corrispondenti, in: *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 1, hrsg. v. Alessandro Bettagno und Marina Magrini, Vicenza 2002, S. 3–13, S. 10.

⁶⁶³ Vgl. DelTorre 2002, S. 10f.; Lucchese 2015, S. 10.

⁶⁶⁴ Anton Maria Zanetti: *Bastian Ricci pensoroso; perche non faceva assai Bollettini in S. Cassiano*, Feder in Braun, 21,5 x 14,9 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti mittig links: „*Bastian Ricci pensoroso; perche non faceva assai Bollettini in S. Cassiano*“, Inschrift von Francesco Albergati Capacelli, der vorhergehenden Inschrift folgend: „*dove era Impresario dell’opera*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36679. Vgl. Delneri, Annalia: Il ritorno a Venezia, in: *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento* (Ausst.-Kat. Belluno, Palazzo Crepadona), hrsg. v. Dario Succi und Annalia Delneri, Belluno 1993, S. 113–124, S. 114; DelTorre 2002, S. 10f.; Lucchese 2015, Kat. Nr. 51.III.

⁶⁶⁵ Vgl. Lucchese 2015, S. 300.

maler bekannt. Seine Landschaftsdarstellungen ergänzen teilweise Darstellungen anderer Maler, er fertigte aber auch für sich selbst stehende eigene Landschaftsgemälde an. Neben Ölgemälden, Zeichnungen und Radierungen hat er auch Gouachemalereien auf Ziegenleder hergestellt. Die letztgenannte Technik scheint seine Erfindung gewesen zu sein.⁶⁶⁶ Zu den frühesten Karikaturen zählt die Darstellung des Mantuaner Sängers Giovanni Battista Carboni, genannt *Carboncino* (Abb. 72).⁶⁶⁷ Er trat erstmals am 19. November 1703 in Venedig auf, als König im Stück *Del Ponto Farnace*. Ricci dürfte ihn in dieser Rolle gesehen haben, als er Carboni karikierte. Er skizzierte ihn sprechend oder singend auf der Bühne, in einer bewegten Geste hat der Sänger die Arme erhoben und den Kopf in den Nacken gelegt. Ricci zeichnete den Umhang des Kostüms so übermäßig lang, dass Carboni, der schon mit einem Fuß auf der Schleppe steht, droht, sich im nächsten Augenblick in dem Stoff zu verfangen und zu stolpern. Ricci konstruierte die Karikatur aus wenigen dünnen Linien, auf eine Binnendifferenzierung verzichtete er weitestgehend, sodass die Figur eindimensional und transparent erscheint. Mit einigen groben Strichen hat er die Finger der linken Hand schematisch wiederholt, um Bewegung anzudeuten. Die formale Gestaltung mit den wenigen dünnen Konturen, die sich leicht zitterig und dynamisch an die Bewegung der Figur anpassen, ist sehr ausgefallen und einzigartig in Riccis karikaturistischem Œuvre.⁶⁶⁸ Damit verbildlichte und überspitzte er die große Anspannung und emotionale Ergriffenheit des Opernsängers. Das Frühwerk belegt die in der Forschung lange übersehene Tatsache, dass Ricci schon vor seiner Englandreise Karikaturen von Opernsängern angefertigt hat.

Nach seiner endgültigen Rückkehr aus London nach Venedig im Jahr 1716 nutzte Ricci dann die Zeit, um alte Freundschaften zu pflegen und neue Kontakte zu knüpfen. Dabei dürfte ihm vor allem daran gelegen gewesen sein, seinen Lebensunterhalt durch die Förderung lokaler Mäzene zu sichern. Als sehr förderlich erwies sich in dieser Hinsicht seine Freundschaft zu der englischen Sängerin Catherine Tofts. Sie hatten sich 1709 in London kennengelernt, als Ricci mit Antonio Pellegrini die Bühnendekoration für die Oper *Pirro e Demetrio* entwarf, in der auch Tofts mitspielte.⁶⁶⁹ Sie erscheint darüber hinaus in vier Gemälden Riccis aus dieser Zeit,

⁶⁶⁶ Vgl. Thurmman-Jajes 1998, S. 263; Barcham 2004, S. 71; Ausst.-Kat. Venedig 2014, Kat. Nr. 51, S. 146.

⁶⁶⁷ Marco Ricci: *Carboncino*, 1703, Feder in Braun, 18,9 x 13,1 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti oben rechts: „*Carboncino*“. Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36657. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 45.III.

⁶⁶⁸ Vgl. Lucchese 2015, S. 10, 286f.

⁶⁶⁹ Alessandro Scarlatti schrieb das Libretto *Pirro e Demetrio*, eine neapolitanische Oper, uraufgeführt im Jahr 1694. Aufgrund des großen Erfolgs wurde das Stück bald auch in Rom, Mailand, Livorno und Florenz aufgeführt und fand im Folgenden Adaptionen in Deutschland (1696, 1700) und England (1708 und Folgende). Die Musik der Londoner Inszenierung des Stückes vom 14. Dezember 1708 wurde von dem in London lebenden italienischen Cellisten und Komponisten Francesco Nicola Haym überarbeitet, um sie so dem englischen Geschmack anzupassen, dass sie keinen Anstoß beim dortigen Publikum erregte. Vgl. Iacono, Sarah M.: Il „Pirro

in denen er vermutlich Proben zu ebendiesem Stück abbildete (*Prova per un'opera*). Die Sängerin lebte seit 1711 in Venedig und heiratete Joseph Smith, den späteren britischen Konsul.⁶⁷⁰ Smiths bereits erwähnte Aktivität als Kunstsammler wirkte sich, vielleicht dank der freundschaftlichen Verbindung des Künstlers zur Ehefrau, äußerst positiv für Ricci aus.⁶⁷¹ Das Paar gehörte in den kommenden Jahren zu den wichtigsten Mäzenen von Marco und auch von Sebastiano Ricci.⁶⁷² Zu seiner Sammlung gehörten neben zahlreichen Gemälden, Drucken und Zeichnungen, 136 Karikaturen Marco Riccis.⁶⁷³ Sie sind Bestandteil eines Karikaturenalbums mit dem Titel *Volume di Caricature*. Der Band wurde in einer venezianischen Buchbinderei gefertigt, hat als Frontispiz und Exlibris das Wappen von Joseph Smith und ein von ihm eigenhändig geschriebenes Inhaltsverzeichnis. In diesem gab er als Urheber der Blätter die Namen von Annibale Carracci, Lionello Spada, Guercino, Marco Ricci und Anton Maria Zanetti an.⁶⁷⁴ Smith ließ damit offenbar die bis zu diesem Zeitpunkt lose zusammengetragenen Karikaturenblätter in ein Album binden. Die Zusammenstellung des Bandes hatte vermutlich Anton Maria Zanetti entweder kurz nach dem Tod Riccis zu Beginn der 1730er Jahre oder in den späten 1740er Jahren übernommen. Demnach könnte ein auf das Jahr 1746 Blatt mit der Darstellung Nicolò Reginellos erst später hinzugefügt worden sein oder tatsächlich als Datierungshilfe für die Zusammenstellung dienen. Zanetti reicherte das Konvolut mit knapp 50 eigenhändigen Karikaturen an, bei denen es sich überwiegend um recht schematische Kopien von Blättern aus seinem Album handelt.⁶⁷⁵ Einige wenige Karikaturen stammen von anderen in Venedig tätigen Künstlern, wie drei Karikaturen von Andrea Torresani (1727–1760) (darunter womöglich eine

e Demetrio' di Alessandro Scarlatti: Fonti sconosciute e novità documentarie fra Napoli e l'Europa, in: Rivista Italiana di Musicologia, Bd. 43/45, 2008/2010, S. 3–43, S. 3, 26f.

⁶⁷⁰ Vgl. Iacono 2008/2010, S. 27f.

⁶⁷¹ Vgl. Croft-Murray 1957, S. 143; Levey, Michael: Marco Ricci and 'Madama Smit', in: The Burlington Magazine, Bd. 104, Nr. 713, 1962, S. 350ff., S. 351f.; Delneri 1993, S. 113; Barcham 2004, S. 71f.; Iacono 2008/2010, S. 27f.

⁶⁷² Im Übrigen kannten auch Ghezzi und Smith sich persönlich. Sie begegneten sich mindestens bei einer Gelegenheit im Jahr 1733, wo Ghezzi auch eine Karikatur von ihm anfertigte. In der Bildinschrift schreibt der Künstler, dass Smith ein sehr gebildeter Mann und guter Freund gewesen sei: „*Il Sig' Cav' Smit Inglese, uomo assai erudite et amantissimo delle Antichità e assai letterato et assai intelligente nel Disegno il quale à girato tutto il Mondo p. vedere le Cose belle parti di Roma per Parigi il dì 16 Maggio 1733 et Jo Cav' Ghezzi Me ne sono lassata la presente memoria p. esser molto mio amico*“. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. Lat. 3116, f. 137. Vgl. Best.-Kat. London 1957, S. 140f.; Croft-Murray 1980a, S. 10.

⁶⁷³ Vgl. Ausst.-Kat. Venedig 2014, S. 146.

⁶⁷⁴ Smiths Verzeichnis folgt eine spätere Liste von John Glover aus dem Jahr 1854. Das komplette Album ist online abrufbar unter: <https://www.rct.uk/collection/search#/2/collection/970118/volume-of-caricatures>, 12.10.20. Vgl. Croft-Murray 1957, S. 137f.; Croft-Murray, Edward: The Algarotti-Gellman album of Eighteenth-Century Venetian Operatic Caricatures, in: An Album of Eighteenth-Century Venetian Operatic Caricatures, formerly in the Collection of Count Algarotti (Ausst.-Kat. Ontario, Art Gallery of Ontario), hrsg. v. Edward Croft-Murray, Ontario 1980, S. 26–29, S. 27.

⁶⁷⁵ 1753 erscheint das Album erstmals explizit im Bibliotheksinventar Smiths. Es wurde 1762 mit der übrigen Kunstsammlung Smiths von George III. erworben und befindet sich bis heute im Besitz der englischen Krone. Vgl. Croft-Murray 1957, S. 153; Croft-Murray 1980b, S. 26; Lucchese 2015, S. 6, 13.

Porträtkarikatur von Catherine Tofts) und zwei Karikaturen von Giuseppe Zanetti, dem Bruder von Anton Maria.⁶⁷⁶

Die Karikaturen von Marco Ricci in diesem Band sind zwischen 1716 und 1730 entstanden. Abgebildet sind vor allem Sänger und Tänzer, die in diesem Zeitraum in Venedig zu sehen waren, dazu kommen Karikaturen von einigen Personen aus dem gemeinsamen Bekanntenkreis von Ricci und Smith.⁶⁷⁷ Auffallend häufig zeichnete Ricci Kastraten, zum Beispiel gibt es allein elf Karikaturen von *Senesino* (Francesco Bernardi) und sieben von *Farinelli* (Carlo Broschi), die alle in den späten 1720er Jahren entstanden sein dürften und die große Berühmtheit der beiden Sänger in dieser Zeit widerspiegeln.⁶⁷⁸ Ich möchte aber an dieser Stelle auf ein anderes Blatt aus diesem Album aufmerksam machen, das weniger durch die Berühmtheit der dargestellten Person besticht, dafür aber aussagekräftig hinsichtlich des künstlerischen Ausdrucks ist. Es handelt sich um eine Karikatur des Opernsängers und Librettisten Giovanni Battista Ruberti, genannt *Gnapata* (Abb. 73).⁶⁷⁹ Ruberti ist im Profil nach links gedreht, in der rechten Hand eine brennende Kerze haltend, in der anderen ein kleines Buch, wahrscheinlich ein Opernlibretto. Er liest es im flackernden Kerzenlicht in einer gebeugten Haltung. Die schwache Beleuchtungssituation äußert sich in dunklen Schlagschatten auf der Figur. Die Gesichtszüge sind deutlich akzentuiert, vor allem die wuchtigen Formen von Nase und Kinn, während das Auge hinter einem Brillenglas verborgen bleibt. Ricci gestaltete die Zeichnung mit lockeren, parallelen Tintenstrichen. Dieser Einsatz schraffierter Flächen ähnelt der Vorgehensweise Pier Leone Ghezzi, die im vorhergehenden Kapitel eingehend erläutert wurde. Eine zweite Porträtkarikatur von Ruberti hat Ricci dann allerdings in einem deutlich anderen Stil gehalten (Abb. 74).⁶⁸⁰ In einigen schwungvollen Federstrichen umriss er den Kopf und die Perücke Rubertis. Wieder betonte der Künstler die Nase, diesmal durch eine Verbreiterung der Konturlinie Richtung Nasenspitze. Die dunkle Tintenfläche betont diese Stelle in besonderem Maße. Das Kinn ist dagegen etwas dezenter gehalten als in der ersten Zeichnung und hat nun eine kantige Form. Erinerte die obengenannte Karikatur an ähnliche Darstellungen Ghezzi, könnte dieser betont virtuose und malerische Stil eine bewusste Orientierung an Karikaturen von Guercino oder Mola

⁶⁷⁶ Vgl. Best.-Kat. London 1957, Kat. Nr. 158, 160, 161; Croft-Murray 1957, S. 146–149; Berra 2009, S. 131.

⁶⁷⁷ Vgl. Croft-Murray 1980b, S. 29.

⁶⁷⁸ Vgl. Croft-Murray 1957, S. 143; Thurmann-Jajes 1998, S. 263.

⁶⁷⁹ Marco Ricci: *Giovanni Battista Ruberti*, vor 1720, Feder in Braun, 18,8 x 11 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 907236.

⁶⁸⁰ Marco Ricci: *Giovanni Battista Ruberti (Kopf)*, Feder in Braun, 11,7 x 9,3 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 907242.

sein. Von Zanetti gibt es ebenfalls eine Karikatur Rubertis, die ihn halb hinter einer Theaterkulle verborgen und über ein Libretto gebeugt zeigt (Abb. 75).⁶⁸¹ Die Bildinschrift verrät, dass er während des Soufflierens in der Oper abgebildet ist. Doch sein Mund ist verschlossen, hat er womöglich den Handlungsfaden verloren? Das könnte ihm zumindest der Sänger Francesco Borosini vorwerfen, dessen Karikatur sich auf derselben Albumseite befindet und der seinen Arm mit ausgestrecktem Finger auf ihn gerichtet hat.⁶⁸² Auch Zanetti bildete aus parallelen Strichen Schraffuren, um Schatten zu erzeugen. Aber im Unterschied zu Ricci gelang es ihm nicht, glaubhaft Körpervolumen zu evozieren, die Darstellung bleibt flächig. Die gezeigten Karikaturen von Ruberti sind alle vermutlich in seinen letzten Lebensjahren zwischen 1716 und 1720 entstanden.

Die Karikaturisten waren seit ihrer Jugend eng miteinander befreundet, seitdem sie beide eine künstlerische Ausbildung bei Sebastiano Ricci erhielten. Ricci beschreibt Zanetti 1723 als einen engen Freund, der klug und unterhaltsam ist.⁶⁸³ Dieser erwarb seinerseits im Laufe der Jahre über zwanzig Gemälde und mehrere Hundert Papierarbeiten Riccis.⁶⁸⁴ Ein besonders schöner Beleg ihrer Freundschaft ist eine Zeichnung, die Ricci von ihnen machte (Abb. 76).⁶⁸⁵ Abgebildet ist eine Szene, in der Zanetti Ricci in seinem Landhaus in der Nähe von Belluno besuchte, wo der Maler gerne die heißen Sommermonate verbrachte. Vor dem Bergpanorama der Dolomiten reitet Zanetti auf einem Pferd Ricci entgegen, hinter ihm sind zwei Begleiter zu sehen. Zanetti freut sich sichtlich über das Wiedersehen und wird bereits von Ricci erwartet, der mit bescheidener Geste auf sein Haus weist. Der rauchende Kamin verspricht eine gute Mahlzeit in herzlicher Gesellschaft.⁶⁸⁶ Ricci dürfte Zanetti das Blatt geschenkt haben, der es daraufhin in sein Karikaturenalbum integrierte. Bis zu Riccis Tod im Jahr 1730 haben die beiden Männer im gegenseitigen Austausch Karikaturen gezeichnet. Lucchese vermutet, dass es

⁶⁸¹ Anton Maria Zanetti: *Giovanni Battista Ruberti detto Gnapata suggeritore in teatro*, Feder in Braun, 9,4 x 5,5 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti: „*Gnapatta che suggerisse nell'opera*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36469. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 16.IV.

⁶⁸² Vgl. Lucchese 2015, S. 152.

⁶⁸³ Marco Ricci in einem Brief an Francesco Maria Niccolò Gabburri. Vgl. Matile 2016, S. 53.

⁶⁸⁴ Vgl. Barcham 2004, S. 72; Ausst.-Kat. Venedig 2014, S. 146.

⁶⁸⁵ Marco Ricci: *Anton Maria Zanetti besucht Marco Ricci*, Feder in Braun, 29 x 19,7 cm, Inschrift von Marco Ricci im oberen Teil des Blattes: „*Tonin Anima mia Maraga li 6 a ore 24 L'offizio ch'io non o potuto conseguire a difetto la troppo ardente staggione, or lo soplisco in carta, ed in questa mi trasferisco in Serravalle complimentandoti del tuo felice arrivo, e ringraziand.ti de' l'onore che mi dai conducendo teco in questo vil Albergo l'Ecc.mo Vezzi ed Ill.mo Sig.r Garagnin. Quali teco uniti son attesi in Modolo per goder le generose grazie di quest'Ill.mo Sig. Fra.o Miari onde sollecita il camino, poi che non si cena il marti sera senza la tua Nobil Comparsa*“, Inschrift von Anton Maria Zanetti darunter: „*Toni Zanetti, e Marco Ricci*“, Inschrift von Francesco Albergati Capacelli darunter: „*Autore di questi disegni coll'Amico*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36587. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 34.V.

⁶⁸⁶ Vgl. Barcham 2004, S. 72f.; DaEmpoli 2008, S. 237; Lucchese 2015, S. 238; Stefani 2015, S. 7ff.

einen spielerischen Wettbewerb zwischen ihnen gab („*una vera e propria gara di caricatura*“).⁶⁸⁷ Die ausgewählten Darstellungen Riccis verdeutlichen, dass er sich frei zwischen unterschiedlichen Ausdrucksformen bewegte, ohne sich auf eine primäre Gestaltungsweise festzulegen. Offenbar wählte er aus ihm bekannten Schemata das Passende aus. Das lässt ein genaues Karikaturenstudium von Blättern aus Rom und Bologna vermuten. Die Funktion seiner Karikaturen erschöpft sich jedoch nicht im künstlerischen Experiment und dem Scherz unter Freunden. Darüber hinaus spielten sie meiner Ansicht nach auch eine Rolle in der Pflege der Künstler-Mäzen-Beziehung. Wie schon sein Onkel Sebastiano Ricci seine Karikatur zur Unterhaltung des Herzogs Farnese zeichnete, dürfte Marco Ricci einen Teil seiner Karikaturen für das Ehepaar Smith angefertigt haben.⁶⁸⁸ Die Karikatur war in diesem Kontext ein Medium für die gesellige Unterhaltung und wurde den Mäzenen sicherlich vom Künstler persönlich als kleine Zuwendung überreicht.⁶⁸⁹

Im direkten Umfeld Riccis hat auch Giovanni Antonio Pellegrini (1675–1741) gelegentlich humoristische Zeichnungen angefertigt. Die beiden Künstler arbeiteten gemeinsam in London an verschiedenen Projekten, zum Beispiel an der oben bereits erwähnten Bühnendekoration für die Oper *Pirro e Demetrio* von 1709.⁶⁹⁰ Pellegrini war sowohl mit Marco Ricci als auch mit Anton Maria Zanetti gut befreundet; letzterer zeichnete eine kleine Karikatur von ihm und war wahrscheinlich Trauzeuge bei seiner Hochzeit.⁶⁹¹ Pellegrini heiratete 1704 Angela Carriera, die jüngere Schwester Rosalbas. Pellegrini stand mit der Familie Carriera in einem regen Briefkontakt. In dem Zeitraum als er mit seiner Frau in England lebte, schrieb er an seine Schwägerin Rosalba Carriera Briefe mit lebhaften Anekdoten über ihren Alltag in London. Die Schriftstücke reicherte er mit kleinen karikaturistischen Zeichnungen an, um seine Ausführungen auf amüsante Weise zu illustrieren.⁶⁹² In einem Brief hat er sich selbst inmitten einer amüsanten Familienszene skizziert und erläuternde Inschriften hinzugefügt.⁶⁹³ In einem Brief, den Pellegrini an Rosalba Carriera im August 1722 aus Paris nach Venedig schrieb, versprach er ihr, eine Karikatur von einer seiner dortigen Bekanntschaften zu schicken.⁶⁹⁴ Unter einem späteren

⁶⁸⁷ Vgl. Lucchese 2015, S. 221.

⁶⁸⁸ Vgl. Levey 1962, S. 352.

⁶⁸⁹ Vgl. Croft-Murray 1957, S. 153.

⁶⁹⁰ Vgl. Best.-Kat. London 1957, S. 167; Levey 1962, S. 351.

⁶⁹¹ Vgl. Zava Boccazzi, Franca: Pellegrini „privato“ nell’epistolario di Rosalba Carriera, in: Antonio Pellegrini, il maestro veneto del Rococò alle corti d’Europa (Ausst.-Kat. Padua, Palazzo della Ragione), hrsg. v. Alessandro Bettagno, Venedig 1998, S. 62–87, S. 70; Lucchese 2015, Kat. Nr. 15.VI, S. 148.

⁶⁹² Vgl. Zava Boccazzi 1998, S. 71.

⁶⁹³ Florenz, Biblioteca Laurenziana, cod. 1781, III, c. 160v. Vgl. Zava Boccazzi 1998, S. 64. Siehe auch Florenz, Biblioteca Laurenziana, cod. Ashburnham 1781, III, cc. 135, 116 und cod. Ashburnham 1871, III, c. 160 verso, abgebildet bei Zava Boccazzi 1998, S. 69, 82.

⁶⁹⁴ „*La serva dell’Elettrice servita da due o tre magoge e marantege da sior Nicolò che non so pocho e così il marito di una di quelle che vi farò la sua caricatura. La nanina spespe volte imbriaiga da Re che era comedia*“

Brief, geschrieben von Teresa Salburg Coronini am 10. Juni 1730 an Rosalba Carriera, die sich zu der Zeit in Wien aufhielt, befindet sich eine weitere karikaturistische Skizze, vermutlich von der Hand Pellegrinis.⁶⁹⁵ Die Skizze zeigt eine Dame, vermutlich Rosalba Carriera, die ein großes karikiertes Porträt von Antonio Pellegrini vor sich in den Händen hält und betrachtet (Abb. 100).⁶⁹⁶ In dem Briefftext wird auf Pellegrini angespielt, der sich damals gemeinsam mit seiner Schwägerin in Wien aufhielt und von dem ein Porträt beigelegt wurde.⁶⁹⁷ Pellegrini wurde sicherlich direkt von der karikaturistischen Tätigkeit seiner beiden Freunde Ricci und Zanetti angeregt und er hat auch ihren Stil übernommen. Er gehörte gemeinsam mit der Familie Carriera zum künstlerischen Freundeskreis der Venezianer, die zu ihrer eigenen Unterhaltung Karikaturen zeichneten, über Briefe miteinander austauschten und Freude an der gemeinsamen Betrachtung hatten. Auch Marco Ricci könnte Karikaturen in manche seiner Briefe eingezeichnet haben. Diese Vermutung legt eine Aussage Rosalba Carrieras nahe, nach der sie sehr lachen musste, als sie eine nicht näher bezeichnete Skizze Marco Riccis in einem seiner Briefe sah („*schiribizzo del Marco e Rizzo quando intendei quanto ridei*“).⁶⁹⁸ Die hier genannten Zeichnungen waren ein privates *Divertissement*, die der Freundschaftspflege dienten und eine Form von intellektueller Freizeitbeschäftigung waren.⁶⁹⁹

7.3. Anton Maria Zanetti

Anton Maria Zanetti (1680–1767), genannt *der Ältere*, weil er einen gleichnamigen jüngeren Neffen hatte, der als *Custode* der Biblioteca Marciana, Kunsthistoriker und Verleger ebenfalls einige Bekanntheit erlangte, stammte aus einer begüterten Arztfamilie, die in Venedig ansässig war. Als junger Mann erhielt er eine künstlerische Ausbildung unter anderem in den Werkstät-

et cetera. Il duca di Lorena, con la sua bellissima favorita, un buon Marcantonio, non dilettante di pittura et cetera. Per ora è quanto possi dirvi di novità amatissime io vi abbraccio caramente con la cognata e signora madre e tutti li amici.“ Vgl. Sani, Bernardina: Rosalba Carriera, lettere, diari, frammenti, 2 Bde., Florenz 1985, S. 427.

⁶⁹⁵ In dem Brief berichtet Salburg Coronini unter anderem über die Hochzeit von Faustina Bordoni, der berühmten Sängerin und einer Freundin von Rosalba Carriera: „*Le mariage de Faustine est conclue et elle avance heureusement dans sa grossesse. N’oublies pas de parler de moy à la très estimable Brunetti et de luy faire mes compliments qui suis (...). Je prie Mr. Pelegrini d’avoir soing de tirer réponce de mon cousin le général Des Portes que je prie de m’envoyer un petit présent come il m’a promis (non ducats). J’espère que Mr. Pelegrini ne me négligera point, d’autant plus qu’il se présente un autre Cicisbeo come il peut voir par ce cy joint portrait, mais moy je ne change point et suis toujours sa constante Amiratrice*“ . Vgl. Sani 1985, S. 523.

⁶⁹⁶ Vgl. Lucchese 2015, S. 148, Abb. b.

⁶⁹⁷ Vgl. Sani, Bernardina: Note al carteggio di Rosalba Carriera, in: Rosalba Carriera „prima pittrice dell’Europa“ (Ausst.-Kat. Venedig, Galleria di Palazzo Cini), hrsg. v. Giuseppe Pavanello, Venedig 2007, S. 41–49, S. 44ff.

⁶⁹⁸ Zit. n. Lucchese 2015, S. 5. Vgl. Zava Boccazzi 1998, S. 70.

⁶⁹⁹ Vgl. Rosalba Carriera „prima pittrice dell’Europa“, (Ausst.-Kat. Venedig, Galleria di Palazzo Cini), hrsg. v. Giuseppe Pavanello, Venedig 2007, S. 82.

ten von Nicolò Bambini, Sebastiano Ricci und Antonio Balestra. Um seine Ausbildung zu ergänzen und wie es seinem Stand entsprach, unternahm er schon früh ausgedehnte Reisen. Mit 18 Jahren verbrachte er einige Zeit in Bologna und er sollte sich sein Leben lang für die Malerei und Zeichnung aus der Emilia-Romagna begeistern, vor allem für Parmigianino und die Werke der Carracci. Nach etwa vier Jahren kehrte er um 1702 wieder nach Venedig zurück und arbeitete dort im Geschäft seines Onkels als Versicherer von Schiffsladungen im Mittelmeerraum. Spätestens mit 27 Jahren war Zanetti aktiver Teilhaber des Geschäfts. Neben den Handelsgeschäften blieb ihm ausreichend Zeit für eine künstlerische Betätigung. Unter anderem führte er druckgrafische Experimente in der Radier- und Holzschnidetechnik durch.⁷⁰⁰ Bekannt wurde Zanetti vor allem durch seine Passion für die bis dato in Vergessenheit geratene Clair-obscur-Technik, eine Verfeinerung des Holzschnittverfahrens.⁷⁰¹ Die Clair-obscur-Holzschnitte tragen meistens Widmungen an gelehrte Freunde und Bekannte und waren in erster Linie als besondere Aufmerksamkeit oder Ehrerbietung an sie gedacht. Einen Holzschnitt von 1724 nach einer Zeichnung Parmigianinos widmete er zum Beispiel dem französischen Kunstsammler Pierre-Jean Mariette. Im Gegenzug widmete auch Mariette ihm eine eigenhändige Radierung nach Guercino. Damit beteuerten sie sich ihre gegenseitige Verbundenheit und Zuneigung gegenüber der kleinen Gruppe von Connoisseurs, unter denen solche Drucke zirkulierten.⁷⁰² Bereits als junger Mann traf Zanetti Mariette persönlich in Venedig, ebenso wie den zweiten großen Pariser Kunsthändler Pierre Crozat. Bei Crozat war er 1720 und 1721 mit Rosalba Carriera in Paris in seinem Palais in der Rue de Richelieu zu Gast.⁷⁰³ Zanetti beriet und unterstützte Crozat im Kunsthandel und erwarb selbst Kunstwerke für die eigene Sammlung.⁷⁰⁴ Der Brief Carlo Ga-

⁷⁰⁰ Vgl. Croft-Murray 1957, S. 146f.; Matile 2016, S. 52f.

⁷⁰¹ Die Clair-obscur-Technik wurde zu Beginn des 16. Jahrhunderts im süddeutschen Raum erfunden und verbreitete sich schnell auch in Italien und den Niederlanden. Bei dem Verfahren wird ein Papier mit mehreren verschiedenen Druckstöcken bedruckt, um nuancierte Hell-Dunkel-Abstufungen zu erzeugen.

⁷⁰² Vgl. Smentek, Kristel: *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham 2014, S. 101.

⁷⁰³ Vgl. Matile 2016, S. 57. Zanetti war seit seiner Jugend mit der Malerin Rosalba Carriera (1673–1757) befreundet, wahrscheinlich hatten sie während der künstlerischen Ausbildung in Venedig die gleichen Lehrer. Sie hat ihn im Alter von etwa 20 Jahren porträtiert und nach ihrer gemeinsamen Reise nach Paris im Jahr 1720 haben sie sich noch jahrzehntelang Briefe geschrieben. Zanetti hat von ihr auch eine Karikatur gezeichnet. Hier hat er sie auf eine freundliche, liebenswürdige Art als kleines karikiertes Porträt festgehalten und verweist in der Bildunterschrift darauf, dass es sich um eine Freundin handelt. Siehe Ausst.-Kat. Venedig 2007, Kat. Nr. 1; Berra 2009, Abb. 56; Lucchese 2015, Kat. Nr. 31.II. Vgl. Ausst.-Kat. Venedig 2007, S. 82; Barcham, William: *Rosalba Carriera e Anton Maria Zanetti tra Venezia e Parigi nella prima metà del Settecento*, in: *Rosalba Carriera 1673-1757, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 26-28 aprile 2007 Venezia*, Fondazione Giorgio Cini, Chioggia, Auditorium San Niccolò, hrsg. v. Giuseppe Pavanello, Venedig 2009, S. 147–156, S. 149; Lucchese 2015, S. 209f.; Matile 2016, S. 54f.

⁷⁰⁴ Vgl. Bettagno, Alessandro: *Rococo Artists*, in: *The Glory of Venice, Art in the Eighteenth Century* (Ausst.-Kat. Washington/London, National Gallery of Art, Washington; Royal Academy of Arts, London), hrsg. v. Jane Martineau und Andrew Robison, London 1994, S. 113–138, S. 122; Smentek 2014, S. 98; Matile 2016, S. 54, 57.

biellis an Rosalba Carriera vom 18. Mai 1720 vermittelt einen Eindruck von der gelösten Stimmung im Hause Crozat, von der ihm Joseph Smith berichtet hatte: „(...) *mi ha favorito dirmi questa mattina il Sig.r Smith, per gli avisi del Sig. Zanetti sete in grand'allegria in casa di cotesto Mr. Crozat, in cui non manca niente del dilettevole e del grandioso; ne risento il maggior godimento e prego il Signore per sempre più in felicità*“.⁷⁰⁵ Man kann davon ausgehen, dass es in dieser geselligen Runde in Paris des Öfteren Gelegenheiten für die Betrachtung und den Austausch von Karikaturen gegeben hat.

Nach einem Jahr Aufenthalt in Paris reiste Zanetti nach London. Dort wohnte er zunächst bei John Smith, dem Bruder von Joseph Smith, und anschließend bei der befreundeten italienischen Sängerin Margherita Durastanti. Auf der Rückreise im März 1722 machte er unter anderem Halt in Rotterdam.⁷⁰⁶ Auf seinen Reisen und danach sammelte Zanetti umfangreiche Konvolute grafischer Werke an. Die zahlenmäßig und qualitativ bedeutendsten Werkgruppen stammten von den Künstlern Callot, Cort, Dürer, Goltzius und Lucas van der Leyden. Darüber hinaus besaß Zanetti alle Radierungen Rembrandts in drei Bänden und viele Zeichnungen Parmigianinos. Selbstverständlich waren auch Drucke und Zeichnungen venezianischer Künstler vertreten, vor allem von Sebastiano und Marco Ricci und von Giambattista Tiepolo.⁷⁰⁷ In dem Bibliotheksinventar von 1744 erscheint ein Band mit grotesken Köpfen nach Leonardo, aufgeführt als Karikaturen (*Vinci Leonardo da, Caricature, 4° Parigi 1730*).⁷⁰⁸ Über die lose aufbewahrten Blätter von Zeichnungen und Druckgrafik, darunter Werke von Guercino gibt es kein detailliertes Verzeichnis.⁷⁰⁹ Zanetti besaß auch gemischte Bände mit Karikaturen verschiedener Künstler, deren Verbleib allerdings unbekannt ist.⁷¹⁰ Zanetti stellte seine Sammlung interessierten Gästen für die Betrachtung zur Verfügung. Ihm war außerdem daran gelegen, in Vergessenheit geratene Drucktechniken für das zeitgenössische Kunstschaffen fruchtbar zu machen. Insbesondere die Radierung betrachtete er als anregend und vorbildhaft für neue Experimente und regte Giambattista Tiepolo an, sich mit dieser Technik zu beschäftigen.⁷¹¹ Marco Ricci studierte vor allem Zanettis Sammlung flämischer Landschaftsdarstellungen und auch Rosalba Carriera, Canaletto, Sebastiano Ricci oder Piazzetta kamen, um seine Werke zu betrachten. Zanetti engagierte sich auch für das Theater und die Oper. Er unterstützte befreundete Musiker

⁷⁰⁵ Vgl. Sani 1985, S. 370.

⁷⁰⁶ Vgl. Matile 2016, S. 59, 62.

⁷⁰⁷ Vgl. Croft-Murray 1957, S. 146f.; Bettagno 1994, S. 122f.; Barcham 2004, S. 70; Matile 2016, S. 63.

⁷⁰⁸ Vgl. Bettagno 1990; Lucchese 2015, S. 13–16; Matile 2016, S. 64f. Die ganze Inventarliste ist abgedruckt bei Kowalczyk 2015.

⁷⁰⁹ Vgl. Matile 2016, S. 65.

⁷¹⁰ Vgl. Lucchese 2015, S. 16.

⁷¹¹ Vgl. Croft-Murray 1957, S. 146f.; Bettagno 1994, S. 122ff.; Thurmann-Jajes 1998, S. 261f.; Barcham 2004, S. 70; Matile 2016, S. 55, 63f.

und schrieb zu Karneval gelegentlich selbst Libretti.⁷¹² Über die zahlreichen Kontakte zu Künstlern hinaus, kannte Zanetti viele Gelehrte, Antiquitätenhändler und andere Sammler, mit denen er sich oft durch Briefe austauschte.⁷¹³ Die Möglichkeit zur schriftlichen Kommunikation war für Zanetti und seine Bekanntschaften nicht nur von praktischem Nutzen. Der Briefverkehr stellte durch den freien Ideenaustausch über die eigenen Landesgrenzen hinaus für sie zugleich eine zivilisatorische Errungenschaft dar. Dementsprechend hoch war der Stellenwert jener Briefe, die mit Bedacht verfasst und sorgfältig gestaltet wurden, manchmal wie kleine Kunstwerke. Der Kreis aus Künstlern und Kunstsammlern um Zanetti herum verband außerdem das Bedürfnis *à la page* zu sein. Sie suchten den Informationsaustausch und die gegenseitige kulturelle Bereicherung.⁷¹⁴

Barcham vermutet, dass Zanetti durch Karikaturen von Pier Leone Ghezzi Anfang des 18. Jahrhunderts zum Karikieren angeregt wurde.⁷¹⁵ Frühere Impulse dürften jedoch Aufenthalte in Bologna sowie der Austausch mit Sebastiano und Marco Ricci gewesen sein. Berra nimmt an, dass Zanetti in Bologna Karikaturen aus dem Carracci-Umfeld und von Guercino gesehen hat. Der Autor verweist auch auf Karikaturen Zanettis, die er in Bologna gezeichnet habe, allerdings ohne konkrete Beispiele zu nennen. Die früheste nachweisbare Karikatur ist diejenige von Francesco Ballarini, eine nur 7,3 x 5,3 cm große Federzeichnung aus dem Jahr 1701 (Abb. 77).⁷¹⁶ Zanetti hielt den Kopf des Sängers in Profilansicht fest, die Inschrift „*Ballarino*“ oben links auf dem Blatt ermöglicht die Identifizierung mit Ballarini. Mit einigen wenigen Strichen skizzierte er die Gesichtsmarkmal, mit einer auffälligen Stupsnase und einem geöffneten Mund. Dazu kommen ein Helmvisier und Federschmuck, die Teil seines Bühnenkostüms in *Marco Porcio Catone* gewesen sein könnten. In dem Stück war Ballarini 1701 im Theater San Giovanni Grisostomo zu sehen. Die reduzierte Formensprache aus präzise gesetzten und geschwungenen Linien setzt sich unerwartet stark von den mehr gekritzelten bolognesischen Karikaturen ab und ähnelt vor allem Zeichnungen Berninis. Vermutlich kannte Zanetti entsprechende Karikaturen oder Kopien derselben und ahmte den Stil hier nach. Auch der enge

⁷¹² Vgl. Lucchese 2015, S. 11f.

⁷¹³ Zum Beispiel Hugh Howard, Richard Mead, Abbé de Marolles, Zaccaria Sagredo, Joseph Smith, William Cavendish, II. Duke of Devonshire, Pierre-Jean Mariette, Pierre Crozat und Gerhard Michael Jabach. Vgl. Tiepolo und die Zeichenkunst Venedigs im 18. Jahrhundert, (Ausst.-Kat. Stuttgart/Köln, Stuttgart, Staatsgalerie; Köln, Wallraf-Richartz-Museum), hrsg. v. Corinna Höper und Uwe Westfeling, Stuttgart/Köln 1996, S. 210; Ausst.-Kat. Mailand 2003, S. 458; Matile 2016, S. 75.

⁷¹⁴ Vgl. Barcham 2009, S. 148f.

⁷¹⁵ Vgl. Barcham 2004, S. 70.

⁷¹⁶ Anton Maria Zanetti: *Francesco Ballarini*, Feder in Braun, 7,3 x 5,3 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti oben rechts: „*Ballarino*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36480. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 17.VI.

Austausch mit Marco Ricci, der ebenfalls in seinen frühen Karikaturen mit einer sehr reduzierten Ästhetik experimentierte, wird einflussgebend gewesen sein. Vergleicht man die Karikatur Riccis von *Carboncino* (Abb. 72) mit der wahrscheinlich nur wenig später entstandenen Karikatur Zanettis von der Sängerin *Margherita Salicola Suini* (Abb. 78), wird die große Nähe der beiden Karikaturisten augenfällig.⁷¹⁷ Zanetti muss die Sängerin zwischen 1703 und 1705 gezeichnet haben. In dieser Zeit trat sie im Theater San Cassiano in Venedig auf, anschließend ging sie in den Ruhestand. Die frontal gezeichnete Figur nimmt durch ihre große Frisur und dem langen Körper diagonal den gesamten Bildraum ein. Gesicht, Hals und Kleidung der Frau hat Zanetti anhand weniger Punkte und Striche markiert. Ihre dünnen Arme wirken wie Spinnenbeine.⁷¹⁸ Ricci zeichnete *Carboni* und die Details der Kleidung auf ähnliche Weise mit einer Fokussierung des Umrisses und den großen Leerstellen auch innerhalb der Figur. Beide Künstler haben die Opernsänger auf der Bühne agierend gezeigt und eine entsprechend passende leicht schräge Körperhaltung gewählt. Die Betonung der Diagonale von unten links nach oben rechts vermittelt einen Eindruck von der körperlichen und emotionalen Bewegtheit der Dargestellten. Auffallend ist, dass in beiden Karikaturen auf eine typische Verzerrung der Gesichtszüge verzichtet wurde. Stattdessen haben sie die Gesichter verdeckt beziehungsweise auf ihren Umriss reduziert und dadurch den Fokus auf die Körper gelegt. Wahrscheinlich hat Zanetti den Stil seines Freundes nachgeahmt. Nicht ganz gelungen ist ihm dabei, durch die diagonal gesetzten Striche Dynamik zu vermitteln. Die Linien laufen in seiner Darstellung an einigen Stellen ineinander, woraus kräftige dunkle Tintenflächen gebildet werden. Die Figur wirkt dadurch insgesamt statischer. Von dem abstrahierten Kopf ist nur dessen kompakte Form und der überlange Hals erkennbar.⁷¹⁹

Die zwei genannten frühen Karikaturen Zanettis befinden sich in einem Karikaturealbum, das er einst für sich persönlich zusammenstellte (heute der Fondazione Cini, Venedig).⁷²⁰ Die 350 enthaltenen Zeichnungen sind vor allem Karikaturen von Zanetti, 45 weitere sind von Marco Ricci, zwei Darstellungen sind von Marco Ricci und Zanetti gemeinsam gezeichnet worden.⁷²¹ Eine Karikatur zeichnete Marco Ricci zusammen mit Giuseppe Zanetti.⁷²² Dazu kommt eine Karikatur von Antoine Watteau⁷²³ und eine Zeichnung eines unbekanntes florentinischen

⁷¹⁷ Anton Maria Zanetti: *Margherita Salicola Suini*, Feder in Braun, 8,8 x 5,4 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti unten rechts: „*Malgari.ta Salicola*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36532. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 28.IV.

⁷¹⁸ Vgl. Lucchese 2015, S. 192.

⁷¹⁹ Ebd., S. 158.

⁷²⁰ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 261f.; Barcham 2004, S. 70; Berra 2009, S. 125–128.

⁷²¹ Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 30.IV, 49.II.

⁷²² Ebd., Kat. Nr. 12.I.

⁷²³ Ebd., Kat. Nr. 33.II.

Künstlers.⁷²⁴ Wahrscheinlich stellte Zanetti das Album in den späten 1730er Jahren und frühen 1740er Jahren zusammen. Im Jahr 1744 erfolgte die Aufnahme im Bibliotheksinventar. Die deutlichen Nutzungsspuren an den Blättern, die durch häufiges Auf- und Zufalten zustande gekommen sind, lässt sich häufig beobachten. Das bezeugt eine rege Verwendung durch Herumreichen oder als Briefbeilage.⁷²⁵ Es handelt sich bei seinen Karikaturen fast ausschließlich um Federzeichnungen. Bei den Darstellungen handelt es sich um eine Mischung von Opernsängern, engen Freunden wie den Künstlern Marco Ricci oder Rosalba Carriera bis hin zu losen Bekanntschaften, darunter verschiedene Vertreter des Adels oder des Klerus. Es gibt fast immer kurze Bildinschriften, anhand derer die Dargestellten identifiziert werden können und die auch die Begebenheit oder das Herstellungsdatum erwähnen. Die meisten dieser Inschriften hat Zanetti erst nach der Montierung der Blätter ergänzt. Sie wurden nämlich über die zuvor gefalteten Stellen hinweg geschrieben und sind dennoch unversehrt geblieben. Die Zeichnungen rahmte Zanetti in der Regel mit zwei schmalen Linien auf dem Trägerpapier.⁷²⁶

Die Anordnung der Karikaturenblätter auf den Albumseiten ist stets symmetrisch. Meistens befinden sich zwei bis vier etwa gleich große Karikaturen mit jeweils einer Figur auf einer Seite. Auch ist oft eine größere ganzfigurige Karikatur zentral angeordnet und bis zu acht kleinere karikaturistische Kopfporträts sind dann gleichmäßig an den Rändern verteilt. Mit großer Sorgfalt hat Zanetti offenbar die Karikaturen motive aufeinander abgestimmt, denn viele Figuren erscheinen entweder als Gegensatzpaar oder sie interagieren miteinander. Aus dieser Interaktion entstehen bisweilen kleine Szenen.⁷²⁷ Das Frontispiz des Bandes ist die Karikatur *Il trillo di Anton Maria Bernacchi*, die im Folgenden analysiert wird. Die späteste Karikatur mit der Darstellung von *Gioacchino Conti genannt Gizziello oder Egiziello* hat die Jahresangabe 1750.⁷²⁸ Sie wurde von Zanetti vermutlich nachträglich in das bereits bestehende Album eingefügt.

7.3.1. Bildanalyse: Karikatur von Anton Maria Bernacchi

Zanettis Karikaturealbum beginnt mit einer großformatigen Karikatur des berühmten bolognesischen Opernsängers Anton Maria Bernacchi (1685–1756) (Abb. 79).⁷²⁹ Der Alt-Kastrat trat

⁷²⁴ Ebd., Kat. Nr. 74.II.

⁷²⁵ Ebd., S. 12.

⁷²⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Mailand 2003, S. 458.

⁷²⁷ Vgl. Lucchese 2015, S. 2, 6.

⁷²⁸ Ebd., Kat. Nr. 76.II., S. 6.

⁷²⁹ Anton Maria Zanetti: *Il trillo di Anton Maria Bernacchi*, Feder in Braun, 42,8 x 30,2 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti am unteren Bildrand: „Bernach in San Gio: Grisostomo nell'anno 1723 nel Mitridate Rè di Ponto“, über dem Kopf der Figur: „Bernach“, „eps“ (der letzte Buchstabe rückwärts geschrieben) und „ro“

seit 1703 auf und war 1709 zum ersten Mal in Venedig zu sehen. Während seiner langen Karriere spielte er allein in Venedig in mindestens 22 Opern mit. Bernacchi trat aber auch in vielen anderen europäischen Städten auf, zum Beispiel in London. Sein Stimmumfang war beträchtlich, berühmt war er jedoch vor allem für seine technische Virtuosität. Nach seinem Rücktritt von der Bühne 1736 gründete er in Bologna eine Gesangsschule.⁷³⁰ Der Inschrift am unteren Bildrand lässt sich entnehmen, dass die Karikatur nach einem Auftritt Bernacchis aus dem Jahr 1723 entstanden ist: „*Bernach in San Gio: Grisostomo nell'anno 1723 nel Mitridate Rè di Ponto*“. Dort muss der Sänger die Kadenz am Schluss seiner Arien so übermäßig ausgeschmückt haben, dass Zanetti es zum Bildmotiv machte. Aus Bernacchis Mund kommend, schlängelt sich eine lange Reihe von Musiknoten bis über die Spitze des Glockenturms des Markusplatzes und endet auf der gegenüberliegenden Seite mit einem finalen Triller auf dem Dach der *Zecca*, der Münzanstalt, heute Biblioteca Marciana. Nicht nur Musiknoten, auch die Buchstaben „*eps*“ fließen aus seinem Mund. Gemeint ist die Silbe „*Spe*“, die hier von rechts nach links und teilweise umgekehrt in Nachahmung des Stimmflusses angeordnet ist. Die Vollendung des Wortes vollzieht sich am Ende der langen Kadenz mit den Buchstaben „*ro*“. Das Wort „*Spero*“ steht im Zentrum einer Arie von Mithridates aus dem oben genannten Stück.⁷³¹ Bernacchi ist als kleine karikierte Figur im unteren rechten Viertel des Blattes dargestellt. Er hat die rechte Hand in einer Geste emotionaler Ergriffenheit auf die Brust gelegt und den anderen Arm leicht angehoben. Der Kopf ist nach links oben gedreht und sitzt ohne erkennbaren Hals unmittelbar auf dem Rumpf. Er hebt sein großes Doppelkinn, das kaum seine Schultern überragt, offenbar auf eine für ihn typische Weise an. Diese Pose lässt sich in diversen Karikaturen von ihm beobachten.⁷³² Bernacchi trägt hier ein antikisch anmutendes und prächtig dekoriertes Kostüm mit gefiedertem Kopfschmuck und einer zum Bersten gespannten Rüstung. Der dicke Bauch ist dadurch nur notdürftig bedeckt und der Rock ist deutlich zu kurz und steht weit ab. Zanetti zeichnete die Figur zudem mit seltsam grazilen Beinen, die sich unter dem schweren Gewicht des Oberkörpers nach außen spreizen.

Lucchese verweist auf den spielerischen Charakter der Darstellung, mit der Zanetti den Opernsänger auf höchst unvorteilhafte Weise festhielt. Bernacchi ist eine lächerliche Erschei-

am Ende der langen Reihe von Musiknoten und rechts daneben „*Trillo*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36401. Vgl. Petrobelli 1985, Abb. 1; Lucchese 2015, Kat. Nr. 1.

⁷³⁰ Vgl. Dean, Winton: Bernacchi, Antonio Maria, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 1, London 1992, S. 440f.; Rostirolla, Giancarlo (Hrsg.): *Il „Mondo novo“ musicale di Pier Leone Ghezzi*, Mailand 2001, S. 354.

⁷³¹ Vgl. Petrobelli 1985, S. 136f.; Lucchese 2015, S. 107.

⁷³² Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 7.I, 20.II, 46.III, 48.I, 58.I.

nung, mit seinem großen Bauch und den dünnen und krummen Beinen wirkt er in dem zu kleinen Kostüm nicht wie ein antiker Held, sondern wie ein zu groß gewordenes Kind. Der Säbel baumelt wie ein Spielzeugschwert vor seiner Hüfte. Doch viel mehr Raum noch als seine physische Präsenz nimmt der Gesang ein. Zanetti bildet in der Karikatur anschaulich das immense Ausmaß seiner, bisweilen übermäßig zur Schau gestellten, Virtuosität ab.⁷³³ Die noch heute deutlich sichtbaren Faltenspurten zeugen von einer intensiven Verwendung vor der Montierung im Album. Das Blatt wurde horizontal und vertikal in der Mitte gefaltet und dann abermals in weitere horizontale Streifen. Das deutet darauf hin, dass die Karikatur schrittweise effektiv vor dem Publikum entfaltet wurde. Die Bildinschrift am unteren Rand verfasste Zanetti erst nachträglich, demnach war für den Betrachter im ursprünglichen Verwendungskontext zunächst nur das Wort „*Trillo*“ zu erkennen, dass sich neben dem Ende der langen Notenreihe befindet. Für seine Triller war Bernacchi berühmt, vielleicht errieten versierte Operngänger anhand von diesem Hinweis bereits die Identität der karikierten Figur. Mit dem nächsten Aufklappen löste Zanetti das Rätsel durch die Namensbezeichnung über dem Kopf der Figur auf. In weiteren Schritten konnten sich die Betrachter daran erfreuen, wie sich die Musiknoten des Solos über einen betont schmalen und langen Glockenturm schlängeln.⁷³⁴

Acht Jahre nach der oben beschriebenen Zeichnung Zanettis hielt auch Pier Leone Ghezzi den Sänger Bernacchi in einer Karikatur fest (Abb. 80).⁷³⁵ Der Kopf ist nicht so sehr in den Rumpf gesunken und das Kostüm ist komplett geschlossen. Der Sänger war 1731 in den beiden Opern *Ciro riconosciuto* und *Evergete* im Teatro d'Alibert in Rom aufgetreten. Ghezzi betonte durch ein übergroßes Format die Körpergröße, vor allem aber seine große Berühmtheit und Unermesslichkeit seines Stimmumfangs.⁷³⁶ Ghezzi könnte die Karikatur Zanettis gekannt haben, als er seine Karikaturenzeichnung von Bernacchi anfertigte. Die Schraffierung und Ausarbeitung des Körpervolumens des Dargestellten ist allerdings viel gekonnter und zeugt von Ghezzi's künstlerischer Professionalität.⁷³⁷ Ein persönlicher Kontakt zwischen den Zanetti und Ghezzi ließ sich bisher nicht belegen, allerdings ist ein Austausch der Karikaturen über ihren großen gemeinsamen Bekanntenkreis denkbar.⁷³⁸

⁷³³ Ebd., S. 107f.

⁷³⁴ Ebd., S. 12, 107.

⁷³⁵ Pier Leone Ghezzi: *Karikatur von Bernacchi, Karneval 1731*, 25.02.1731, Feder in Braun, 41,9 x 30,4 cm, Inschrift von Ghezzi: „*Bernacchi famoso cantante il quale cantò nel Teatro di Alibert nel carnevale del 1731, fatto da me cav.r Ghezzi il dì 25 febbraio 1731.*“, Rom, BAV, Ott. Lat. 3116, Fol. 151v.–152r. Vgl. Petrobelli 1985, Abb. 2; Rostirolla 2001a, Kat. Nr. 158.

⁷³⁶ Vgl. Petrobelli 1982, S. 425; Petrobelli 1985, S. 139; Rostirolla 2001a, S. 355.

⁷³⁷ Vgl. Petrobelli 1985, S. 139f.

⁷³⁸ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 261ff.

7.3.2. Marionettenhafte Karikaturen

Ein in der bisherigen Forschung nur am Rande erwähnter Aspekt ist die eigentümliche marionetten- und puppenhafte Erscheinung einiger Karikaturen Zanettis. Diese auch in Bezug auf die Gattungsgeschichte äußerst ungewöhnliche und innovative Form könnte in Zanettis Freundschaft zu dem berühmten venezianischen Komödiendichter Carlo Goldoni (1707–1793) begründet liegen. Ein Beleg ihrer engen Verbindung ist der 1761 publizierte Widmungsbrief zu Goldonis Komödie *Il ricco insidiato*. Hier berichtet Goldoni über ihre langjährige Freundschaft, welche ihren Anfang schon in seiner Kindheit genommen habe. Damals sei Zanetti ein guter Freund seines Vaters gewesen. Goldoni erinnert sich mit großer Freude an eine gemeinsame *Villeggiatura* in Roncade. Darüber hinaus spricht er über das Haus seiner Kindheit in Venedig (heute *Casa Goldoni*), in dem es ein Marionetten- oder Puppentheater (Goldoni verwendete die Begriffe nicht trennscharf) gab. Mit diesem habe sein Vater zusammen mit Zanetti und anderen Freunden gespielt: „*Ich sehe auch im Geiste mein Geburtshaus in Venedig ... Ich sehe noch immer diese hohe überdachte Loggia, die wir in unserer Sprache terrazza nennen, wo ein kunstvolles Puppenhaus gestanden hat, das von Ihnen, meinem Vater und weiteren Freunden wundervoll bespielt wurde...*“.⁷³⁹ In vielen venezianischen Adelshäusern wurden zu dieser Zeit Marionettentheater (*teatrini*) eingerichtet, wo sie als besonderes *Divertissement* zur Unterhaltung auserwählter Publikumskreise dienten.⁷⁴⁰ Die heute in der *Casa Goldoni* erhaltenen Marionetten und ein Proszenium (vorderer Teil der Theaterbühne) waren ursprünglich Teil eines Theaters der Familie Grimani und sind aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.⁷⁴¹ Stadtbekannt wurde der Abt Angelo Maria Labia mit seinem 1745 eröffnetem Puppentheater. In seinem *Teatro de' bambocci* (von *bamboccio* = Pummelchen, Trottel) zeigte er in einem Zeitraum von drei Jahren fünf verschiedene Produktionen. Die Theaterstücke, sogenannte *bambocciate*, wurden extra für diesen Kontext geschrieben und stellten für Schriftsteller und Komponisten eine interessante literarische und musikalische Fingerübung dar. Auch Carlo Goldoni schrieb *bambocciate*, von denen Zanetti Aufführungen gesehen haben dürfte.⁷⁴² Laien nutzten das Medium

⁷³⁹ „*Veggio altresì colla mente la casa di Venezia, dov'io son nato (...) parmi vedere ancora quell'alta Loggia coperta, che noi diciamo in lingua nostra terrazza, in cui piantato vi era un industrioso edificio di Burattini, giocati mirabilmente da Voi, da mio Padre e da altri compagni vostri, ed ecco come il destino, che mi voleva portare al Teatro, principiava sin da quel tempo a spargerne i semi nella fantasia e nel cuore.*“ Goldoni, Carlo: *Opere complete di Carlo Goldoni*, Band XVI, hrsg. v. Municipio di Venezia nel II centenario della nascita, Venedig 1913, Lettera di dedica.

⁷⁴⁰ Vgl. Vescovo, Piernario; Zaggia, Antonella: „Comedianti figurati“. *Marionette nell'opera veneziana del Settecento*, in: *Le marionette delle collezioni dei Musei Civici Veneziani* (= *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, III serie, Bd. 5.2010), Venedig 2010, S. 7–11, S. 9.

⁷⁴¹ Vgl. Ausstellungstext *Il teatro di Marionette*, Museum Casa Goldoni, Besuch am 29.01.20. Siehe auch: <https://carlogoldoni.visitmuve.it/it/il-museo/percorsi-e-collezioni/sala-c/>, 02.2.20.

⁷⁴² Vgl. Vescovo/Zaggia 2010, S. 8f.; Ausstellungstext *Il teatro di Marionette*, Museum Casa Goldoni, Besuch am 29.1.20. Siehe auch: <https://carlogoldoni.visitmuve.it/it/il-museo/percorsi-e-collezioni/sala-c/>, 02.2.20.

ebenfalls als künstlerisches Experimentierfeld. Für das Publikum war diese Form des häuslichen Ersatztheaters eine Ergänzung zu dem Unterhaltungsangebot der großen Theaterhäuser. Die Handlungen waren oft volkstümlich und eher einfach in Handlung und Sprache. Gerne wurden Märchen und Fantasien gespielt oder Mythen ironisch umgedeutet. In den Stücken treten häufig Typen auf, die dem Repertoire der *Commedia dell'arte* oder dem kosmopolitischen Leben in Venedig entlehnt sind.

Die venezianischen Marionetten sind in der Regel mit großer Sorgfalt aufwändig gestaltet worden. Die Kostüme bestanden aus kostbaren Stoffen und orientierten sich an zeitgenössischen Schnittmustern.⁷⁴³ Unter den erhaltenen Marionetten der *Casa Goldoni* sind Damen, Ritter, Soldaten, ein Teufel und verschiedene Tiere, darüber hinaus gibt es Kostümfiguren (z.B. *Pantalone*, *Arlecchino* und *Brighella*).⁷⁴⁴ Mit einem raffinierten Überraschungseffekt ist die Marionette eines *Buffone* ausgestattet: Der schlauchförmige Körper besteht aus einem über die Füße hinausreichendem weißen Kostüm und lässt sich von 16 cm bis auf eine Länge von 42 cm ausziehen.⁷⁴⁵ Kopf und Hände der Marionette sind aus Holz geschnitzt und teilweise bemalt. Weil die Arme lediglich aus den Stoffärmeln des Kostüms bestehen, bilden die massiven Holzhände einen unweigerlich komischen Kontrast zu den luftleeren Gliedmaßen. Das Gewand aus weißem Leinen wurde vorne mit einer aufgemalten Knopfreihe dekoriert, am unteren Ende schauen aus zwei Löchern die Spitzen schwarzer flacher Holzschuhe hervor.⁷⁴⁶ Es gibt eine Karikatur Zanettis, die auffällige Parallelen zu ebendieser Marionette aufweist. Dabei handelt es sich um eine Zeichnung eines gewissen *Chevalier Robinson* (Abb. 81).⁷⁴⁷ Dieser ist ganzfigurig im Profil nach rechts dargestellt und hat einen langen schlauchförmigen Körper. Wie der eben beschriebene *Buffone* trägt Robinson einen Mantel, der vorne durch eine lange Knopfreihe geschlossen wird.⁷⁴⁸ In einer anderen Karikatur Zanettis mit der Darstellung des Abts Mesquitti scheint der Karikaturist vor allem das Element der platten Holzfüße von der Figur des *Buffone* übernommen zu haben (Abb. 82).⁷⁴⁹ Auch hier trägt der Dargestellte einen schmalen Mantel

⁷⁴³ Vgl. Ausstellungstext *Il teatro di Marionette*, Museum *Casa Goldoni*, Besuch am 29.1.20. Siehe auch: <https://carlogoldoni.visitmuve.it/it/il-museo/percorsi-e-collezioni/sala-c/>, 02.2.20.

⁷⁴⁴ Vgl. Vescovo/Zaggia 2010, S. 7.

⁷⁴⁵ *Buffone*, Venedig, 18. Jahrhundert, Höhe variabel von 16–42 cm, Venedig, Museum *Casa Goldoni*, Inv. Nr. Cl. XXXII, 365/41. Vgl. Bonato, Patrizia: *Catalogo delle opere*, in: *Le marionette delle collezioni dei Musei Civici Veneziani* (= *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, III serie, Bd. 5.2010), Venedig 2010, S. 13–33, Kat. Nr. 41.

⁷⁴⁶ Vgl. Bonato 2010, S. 27.

⁷⁴⁷ Anton Maria Zanetti: *Chevalier Robinson*, Feder in Braun, 19,6 x 14,9 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti unten links „*Chevalier*“ und unten rechts „*Robinson*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36717. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 64.II.

⁷⁴⁸ Ebd., S. 324.

⁷⁴⁹ Anton Maria Zanetti: *Der Abt Mesquitti*, Feder in Braun, 20,3 x 13,9 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti oben rechts: „*L'Abbate Mesquitti*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36691. Vgl. Lucchese 2015,

mit einer langen Knopfreihe. Das marionettenhafte Aussehen der karikierten Figur wird dadurch verstärkt, dass Kopf und Hand des hageren Mannes auffallend groß und kantig sind, als habe Zanetti dadurch geschnitzte Holzelemente imitiert.

Ein besonders anschauliches Beispiel für die marionettenhafte Erscheinung von Zanettis Karikaturen ist seine Zeichnung des bolognesischen Sängers Annibale Pio Fabri (oder Fabbri), genannt *Ballino*, vermutlich aus dem Jahr 1717 (Abb. 83).⁷⁵⁰ Die Figur steht kerzengerade und mit herabhängenden Schultern und wurde frontal und ganzfigurig auf das Blatt platziert. Sein großer Kopf mit der markanten Nase erinnert abermals an den Holzkopf einer Marionette. Dagegen besitzen die Arme keinerlei Muskeln und fallen schlaff herab. Mit ihnen könnte er nicht einmal aus eigener Kraft den knapp neben der Hand baumelnden Säbel erreichen, geschweige denn sich damit verteidigen.⁷⁵¹ Die Armbeugen wurden mit kleinen Strichen markiert, vielleicht eine Anspielung auf Ösen oder Scharniere einer Marionette. Auch bei den Beinen handelt es sich um zwei muskel- und kraftlose Glieder. Ohne jegliche eigene Antriebskraft ist für ihn die Sängerin Costanza Pusterla, deren Karikatur Zanetti direkt daneben montierte, unerreichbar. Mit ihrem dezidiert von Fabri abgewandtem Blick wollte Zanetti möglicherweise diese unüberbrückbare kühle Distanz zwischen den Sängern betonen.⁷⁵² Sicherlich intendierte er einen humorvollen Kontrast zu der ebenfalls auf der Albumseite befindlichen Karikatur des Sängers Angelo Zanoni (Abb. 83b).⁷⁵³ Im Unterschied zu Fabris schwachen Gliedern hat Zanoni übertrieben pralle Waden und gestikuliert lebhaft mit den Armen. Marco Ricci hielt Fabri auf ähnliche Weise in einer Karikatur fest.⁷⁵⁴ Dem Sänger gelingt es hier kaum, seinen übergroßen Kopf aus eigener Kraft oben zu halten. Sein Oberkörper krümmt sich unter dem Gewicht und droht, vornüber zu fallen. Auf dem Blatt skizzierte Ricci außerdem den Kopf der Sängerin Tesi, die ihn mit skeptischem Blick beäugt.⁷⁵⁵

Die Verbindungen zwischen den Karikaturen Zanettis und Riccis zu dem venezianischen Marionettentheater wurden noch nicht erforscht. Die aufgezeigten persönlichen Kontakte zwi-

Kat. Nr. 54.IV. Siehe außerdem für solche „Marionetten-Karikaturen“ Lucchese 2015, Kat. Nr. 24.I, 34.IX, 42.I.; 47.I.

⁷⁵⁰ Anton Maria Zanetti: *Annibale Pio, genannt Ballino*, 1717, Feder in Braun, 19,3 x 13,8 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti oben links: „*Ballin*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36433. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 9.IV.

⁷⁵¹ Vgl. Lucchese 2015, S. 128.

⁷⁵² Ebd., Kat. Nr. 9.III.

⁷⁵³ Ebd., Kat. Nr. 9.I., S. 128.

⁷⁵⁴ Marco Ricci: *Annibale Pio Fabri, genannt Ballino; Vittoria Tesi Tramontini*, 20,1 x 13,4 cm, Feder in Braun, Fondazione Cini, Venedig, Inv. Nr. 36496. Inschrift von Anton Maria Zanetti oben rechts: „*Ballin*“ und am unteren Bildrand: „*La Tesi*“. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 19.IV.

⁷⁵⁵ Vgl. Lucchese 2015, S. 167f.

schen Ricci, Zanetti und der Familie Goldoni sowie die augenfälligen visuellen Parallelen zwischen Marionetten und Karikaturen belegen eine Einflussnahme. Die durch die Übertragung auf das Karikaturenmedium getroffenen Bildaussagen lassen sich noch nicht näher erfassen. So könnte es sich im Einzelfall um Anspielungen auf bestimmte Charaktereigenschaften oder Theaterrollen gehandelt haben. Zanetti und Ricci könnten durch die marionettenhafte Erscheinung ihrer Figuren aber auch generell die „großen“ und wichtigen Persönlichkeiten parodiert haben, die in der Karikatur nur noch kleine drollige Puppen sind. Die kindlich-naive Ausdrucksform der Karikaturen kommt dieser Intention entgegen. Auch die Untersuchung des Einflusses der Karikaturen auf Goldonis Theaterstücke könnte neue Erkenntnisse liefern. Goldoni nannte in dem oben bereits in Auszügen zitierten Widmungsbrief Zanetti als einen der frühesten Unterstützer seines Theaters: *„Voi foste uno de' primi e de' più interessati fautori del mio partito, allora quando trattatasi di stabilire il mio credito sul nuovo metodo delle Commedie, ed il credito vostro e l'autorità de' vostri giudizi mi guadagnò una parte grandissima di ben affetti e di approvatori. (...) So che voi continuaste sempre ad amare le cose mie, so che non tralasciaste di onorarle in Teatro della rispettabile vostra presenza (...)“*⁷⁵⁶ Goldoni legte also, zumindest vermittelt er hier diesen Eindruck, großen Wert auf das kritische Urteil seines Freundes. Der Austausch muss in einem bestimmten Rahmen auch Goldonis Wahrnehmung von Zanettis Karikaturen eingeschlossen haben. Goldonis Stücke, die oft ironische Persiflagen des Alltagslebens waren – mit den immer wiederkehrenden Charakterfiguren (Typen) die im venezianischen Dialekt sprachen – übertrieben also ohnehin bestimmte Berufszweige, Attitüden, Sprachgewohnheiten usw. der Venezianer, was mit der Karikatur unwiderruflich verschmolz.⁷⁵⁷ Goldoni nannte in seinen Memoiren auch die „lebenden Karikaturen“ auf dem Markusplatz als Inspirationsquelle: *„Ich hatte mir die Akrobaten des Markusplatzes zum Vorbild genommen, deren Sprache, Komik, Karikaturen und Geschicklichkeitsspiele ich sorgfältig studiert hatte.“*⁷⁵⁸ Goldonis Aussage belegt die zeitgenössische Verwendung des Begriffs *caricatura* in Bezug auf Schauspieler und Akrobaten.

⁷⁵⁶ Goldoni 1913, Lettera di dedica. Vgl. Bettagno 1994, S. 125; Lucchese 2015, S. 11f.

⁷⁵⁷ Vgl. Karsten 2008, S. 223.

⁷⁵⁸ *„Avevo preso a modello i saltimbanchi di Piazza San Marco, dei quali avevo attentamente studiato il linguaggio, la comicità, le caricature e i giochi di destrezza“*. Carlo Goldoni: *Memorie*, 1787. Zit. n. Busetto, Giorgio: Il mito di Venezia, in: Pietro Longhi, Gabriel Bella. Scene di vita veneziana, (Ausst.-Kat. Venedig, Palazzo Grassi, Palazzo Aperto) hrsg. v. Giorgio Busetto, Venedig 1995, S. 8–13, S. 12.

7.4. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen Teil I

Neben dem Album für das Ehepaar Smith existierte ein weiteres für den ebenfalls in Venedig ansässigen Francesco Algarotti (1712–1764), Sohn eines reichen Kaufmanns und ein versierter Dilettant, bewandert in Literatur, Kunst und den Naturwissenschaften. Algarotti schrieb unter anderem ein Buch über Newtons Optik (*Il Newtonianismo per le Dame*, 1738) in der Form witziger Dialoge, das sehr populär wurde. Er war darüber hinaus ein wichtiger Kunstsammler und Mäzen.⁷⁵⁹ Von seinem Karikaturealbum ist nur noch ein Teilbestand aus 45 Zeichnungen erhalten, der sich im Israel Museum in Jerusalem befindet (ehemals Toronto, Sammlung Albert R. Gellman). Bei ihnen handelt es sich überwiegend um Karikaturen von Opernsängern, die während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in venezianischen Theatern auftraten. 1776 erscheint das Album in einem Inventar der Algarotti-Sammlung (*Catalogue des Tableaux, des Dessesins et des Livres – de la Galerie du feu Comte Algarotti*) mit einer Zuschreibung an Marco Ricci: „*Caricatures de tous les Acteurs et Actrices qui de son temps chantoient sur les Théâtres d’Opéra de Venise; à la plume*“.⁷⁶⁰ Tatsächlich aber ließ sich durch Messungen nachweisen, dass es sich um Nachzeichnungen, vermutlich sogar um Durchpausungen, der Karikaturen von Smith handelt.⁷⁶¹ Der Kopist hielt sich penibel an die Vorlage und übernahm auch Fehlstellen, die Ricci selbst ohne Weiteres hätte ergänzen oder ausbessern können. Daher nahm Croft-Murray an, dass sie eher von einem anonymen Werkstattmitarbeiter Marco Riccis oder von Anton Maria Zanetti angefertigt worden sind.⁷⁶² In jedem Fall handelt es sich um zeitgenössische Reproduktionen einiger Karikaturen des Smith-Albums.⁷⁶³ Das Karikaturealbum wurde wahrscheinlich in den späten 1740er oder frühen 1750er Jahren zumindest unter der Aufsicht von Zanetti kurz nach dem Album für Smith zusammengestellt. Es gibt ähnliche Kopien venezianischer Karikaturen im Stadtmuseum von Vicenza (Nachlass Roi), die möglicherweise einst ein weiteres Album dieser Art bildeten.⁷⁶⁴

⁷⁵⁹ Vgl. Pantazzi, Sybille: Count Francesco Algarotti, in: *An Album of Eighteenth-Century Venetian Operatic Caricatures, formerly in the Collection of Count Algarotti* (Ausst.-Kat. Ontario, Art Gallery of Ontario), hrsg. v. Edward Croft-Murray, Ontario 1980, S. 23–25, S. 23; Magrini, Marina: Giambattista Tiepolo e i suoi contemporanei, in: *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 1, hrsg. v. Alessandro Bettagno und Marina Magrini, Vicenza 2002, S. 29–67, S. 39f.

⁷⁶⁰ Vgl. Croft-Murray 1980b, S. 26.

⁷⁶¹ Ebd., S. 28.

⁷⁶² Vgl. *An Album of Eighteenth-Century Venetian Operatic Caricatures, formerly in the Collection of Count Algarotti*, (Ausst.-Kat. Ontario, Art Gallery of Ontario), hrsg. v. Edward Croft-Murray, Ontario 1980, S. 14ff.; Croft-Murray 1980b, S. 28f.

⁷⁶³ Vgl. Ausst.-Kat. Ontario 1980, S. 6; Croft-Murray 1980b, S. 26, 29; Thurmann-Jajes 1998, S. 261ff.; Barcham 2004, S. 70; Berra 2009, S. 125–128; Lucchese 2015, S. 2, 222.

⁷⁶⁴ Vgl. Pinacoteca Civica di Vicenza, Lascito Giuseppe Roi (Best.-Kat. Vicenza, Musei Civici di Vicenza), hrsg. v. Maria Elisa Avagnina und Giovanni Carlo Federico Villa, Vicenza 2012, S. 57; Lucchese 2015, S. 114, 148.

Die Häufigkeit der zeitgenössischen Reproduktionen in den verschiedenen Karikaturenalben veranlasste Croft-Murray zu Spekulationen über die mögliche Existenz einer *Karikaturenindustrie* in Venedig.⁷⁶⁵ Von einer Industrie lässt sich bei einer derart limitierten Produktion m.E. zwar nicht sprechen. Doch in der Tat konnte gezeigt werden, dass die Künstler beliebte Motive zur Freude eines kleinen Publikumskreises vervielfältigt haben. Ähnliches ließ sich bereits für die Auftragskarikaturenbände Ghezzis feststellen. Die Auftragsarbeiten für bestimmte Sammler zeugen dort wie hier von der hohen Wertschätzung für ihre Werke. Joseph Smith, Francesco Algarotti und vermutlich noch andere Sammler waren dabei mehr als passive Empfänger, denn sie pflegten persönliche Beziehungen zu den Karikaturisten. Als Orte der Begegnung und des Austausches spielten ihre *Palazzi* eine zentrale Rolle.⁷⁶⁶ Hier tauschten die wohlhabenden Familien und ihre Gäste Neuigkeiten über die letzten Opern aus und fällten Urteile über die erbrachten Leistungen der Sänger. Gesellige Zusammenkünfte dieser Art waren es, die den Rahmen für die Rezeption und den Austausch von Karikaturen bildeten. Wie anhand der Faltenspuren deutlich wurde, konnten die klein zusammengefalteten Blätter mühelos in die Tasche gesteckt und als Bonmot während einer Unterhaltung herausgeholt und herumgereicht werden. Später müssen Sammler wie Smith und Algarotti die Karikaturen als sammelwürdige Objekte für sich erkannt und nachgefragt haben, sodass die beliebten Motive kopiert wurden. Wie bereits im vorigen Kapitel bei Pier Leone Ghezzis Sammelalben festgestellt wurde, erhielten die Karikaturen durch ihre Bindung in einem Band zugleich auch eine Art Erinnerungs- oder Andenkenfunktion an bestimmte Begebenheiten. Dazu passen die oft erst nachträglich ergänzten Bildinschriften auf den Karikaturen, mit Details zu der Aufführung, die den Anlass für die Zeichnung gab.

Der Umstand, dass es sich bei Zanetti nicht um einen professionellen Künstler handelte, schlägt sich in seinen eigentümlichen Karikaturen nieder. Von einer ausgewählten Verstärkung „natürlicher Mängel“, von denen bei Massani die Rede war, kann angesichts dieser fantasievollen Abstraktionen kaum mehr gesprochen werden. Auch in der Linienführung nahm sich Zanetti große Freiheiten und achtete nicht zwingend auf eine möglichst reduzierte Bildlösung. Stattdessen zeichnete er offenbar mit großer Freude die Details der reich verzierten Theaterkostüme in den entsprechenden Karikaturen. Es scheint sich weniger um Porträts, sondern eher um Zeichnungen komischer Figuren zu handeln. Diese sehen, wie oben gezeigt, manchmal ganz augenfällig wie Puppen oder Marionetten aus. Dieser „Figurencharakter“ wird durch vereinzelte narrative Elemente verstärkt, die Zanetti durch ausgewählte Gegenüberstellungen auf den

⁷⁶⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Ontario 1980, S. 6.

⁷⁶⁶ Zu den Funktionen des *Palazzo* siehe Busetto 1995, S. 8.

Albumseiten erzeugte. Der Karikaturist erscheint in dieser Hinsicht nicht mehr nur als Porträtist, sondern gleichsam als Regisseur, der mit seinen Figuren wie ein Puppenspieler kleine Szenen aufführt. Die Figuren werden gewissermaßen durch seine Hand lebendig. Es ist auch im Vergleich zu anderen Karikaturenalbumen wichtig zu betonen, dass es sich bei Zanettis persönlichem Album nicht um eine beliebige Aneinanderreihung von Porträtkarikaturen handelt. Die Idee dazu nahm Zanetti sicherlich von den *Capricci* auf, die ebenfalls mit oft mehrdeutigen und multiplen Erzählsträngen sowie bewussten Unschärfen gespickt waren. Deshalb soll es im nächsten Abschnitt auch um die *Capricci* und Pulcinella-Darstellungen von Giambattista und Giandomenico Tiepolo gehen.

Wie bereits in Bezug auf Goldoni deutlich wurde, nahm Zanetti auch Einflüsse außerhalb der Bildkünste auf, die sich in seinen Karikaturen niedergeschlagen haben. So gibt es Hinweise auf Bezüge zu der satirischen Schrift *Il teatro alla moda* (1720) von dem venezianischen Adligen Benedetto Marcello (1686–1739).⁷⁶⁷ Darin geht es in 16 unterhaltsamen Kapiteln um Fehler und Schwächen der zeitgenössischen Opernwelt, um gleichzeitig eine Reformierung derselben zu fordern. Das Pamphlet mit seinen humoristischen Ratschlägen erfreute sich großer Beliebtheit und wurde als „*gutmütige Satire*“ aufgenommen.⁷⁶⁸ Marcello und Zanetti vertraten wahrscheinlich eine ähnliche Haltung der Opernwelt gegenüber. Sie beobachteten ihre gesamte Übersteigerung, sowohl in der äußeren Erscheinung als auch in der gekünstelten Attitüde der Starprotagonisten.⁷⁶⁹

Zanettis frühen Karikaturen sind oft sehr klein, die oben erläuterte Karikatur der Sängerin Suini wurde sichtlich einst sowohl horizontal als auch vertikal gefaltet. Im geschlossenen Zustand betrug der Grundriss nur noch etwa 4 x 3 cm. Es ist gut vorstellbar, dass derartige zusammengefaltete Zettel „unter der Hand“ herumgereicht wurden und in geselliger Runde zur Erheiterung beitrugen. Daher lässt sich hierin die ursprüngliche Motivation Zanettis und Riccis zum Zeichnen von Karikaturen vermuten. Ihre Zeichnungen funktionierten als scherzhafte Gesprächsbeiträge. Die Rezipienten waren vor allem Freunde und Bekannte. Einzigartig ist die außergewöhnlich enge Verbundenheit von Ricci und Zanetti, deren Karikaturen im Austausch entstanden sind. Sie sind der gemeinsamen Leidenschaft bisweilen sogar zusammen nachgegangen, auf manchen Blättern befinden sich ihre Karikaturen direkt nebeneinander.⁷⁷⁰ Zanetti

⁷⁶⁷ Ebd.

⁷⁶⁸ Apostolo Zeno schrieb an Antonfrancesco Marmi (Wien, 2. April 1721): „*Dieses Teatro alla moda von Herrn Benedetto Marcello, der der Bruder des Herrn Alessandro ist, ist eine gutmütige Satire.*“ („*Quel Teatro alla moda del sig. Benedetto Marcello, che è fratello del sig. Alessandro, è una satira gentilissima.*“) Zit. n. Bizzarini, Marco: Benedetto Marcello, Palermo 2006, S. 54. Vgl. Barcham 2004, S. 69.

⁷⁶⁹ Vgl. Petrobelli 1985, S. 137ff.; Barcham 2004, S. 69f.; Bizzarini 2006, S. 54.

⁷⁷⁰ Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 30.IV, 49.II, S. 9, 204, 294f.

war vermutlich weniger als sein Malerfreund Ricci an einer wahrheitsgetreuen und räumlich kongruenten Darstellung der Figur interessiert, stattdessen konzentrierte er sich auf einzelne humoristische Elemente und Details der Kleidung.⁷⁷¹ Im Spiel oder im freundschaftlichen Wettstreit tauschten sie ihre Zeichnungen miteinander, um sich zu amüsieren.⁷⁷² Befand sich einer der Männer auf Reisen, schickten sie sich Briefe, denen sie manchmal Karikaturen beilegte.⁷⁷³

In einem am 11. Januar 1728 *more veneto* (d.h. tatsächlich erst 1729) in Venedig geschriebenen Brief an den Florentiner Francesco Maria Niccolò Gabburri erwähnt Zanetti eine beigelegte Karikatur des berühmten Kastraten Carlo Broschi (1705–1782), genannt *Farinelli* oder *Farinello*: „*Oh, wie viele Freunde und Verwandte sehe ich in Venedig, komme, um den guten Farinello, die ausgezeichnete Faustina, Paita und Senesino zu hören, und niemals kann ich zu irgendeiner Zeit meinen hochgeschätzten Freund, den Signor Cavaliere Gabburri sehen! [...] Um Ihnen etwas zu schicken, schicke ich Ihnen jetzt die Karikatur, die ich gemacht habe, fast ein Porträt von Farinello, dessen Gesang so viel Applaus hervorrief, wie man nicht beschreiben kann. Er hat bereits in Ihrer Stadt gesungen, so dass Sie mir sagen können, ob es eine gute Ähnlichkeit ist.*“⁷⁷⁴ Bei der erwähnten Karikatur könnte es sich um eine Darstellung,

⁷⁷¹ Ebd., S. 114.

⁷⁷² Vgl. Matile 2016, S. 80.

⁷⁷³ Vgl. Lucchese 2015, S. 8.

⁷⁷⁴ „*Oh quanti amici, e parenti miei veggo in Venezia a sentir il bravo Farinello, l'eccellente Faustina, Paita, e Senesino, e mai posso in alcun tempo vedere il mio stimatissimo padrone il Signor Cav. Gabburri! Se non il desio delle Opere, né quello di riconoscer più d'appresso un suo devoto servidore, quale io me le professo di essere, dovrebbe tirarlo quello di vedere la non mai abbastanza lodata collezione del quondam Buonsiguoli di Bologna, ora qui trasportata, e comprata da questo eccellentissimo Sagredo per prezzo di tre mila zecchini di giusto peso. Anche in questa mattina io vidi Monsù Natoir, che mi venne raccomandato dall'amico Uleughels, e con questo, ed un suo compagno, che feco era, il discorso a me più gradito fu quello di parlare della sua stimatissima persona. Se Ella ci venisse, vedrebbe a quanti affari io sono occupato, e mi perderebbe, se mi è tolto il piacere di servirla della raccolta di tutte le mie stampe, attesoché fino a questo punto non potei, per quante intiera né a Crozat, né a Mariette, né a Uleughels, come gli può essere benissimo noto. La cagione è la difficoltà dello stamparle, che mi fa perdere un lunghissimo tempo, e conviene, che io lo faccia con le mie proprie mani: E particolarmente quelle sul gusto, e sulla maniera di Ugo da Carpi, dove convien poggiarvi quattro legni uno dopo l'altro sopra, son così difficili da imprimere, che mi fanno perdere la pazienza, perocchè uno di quelli, che non sia poggiato giusto, la fatica degli altri tre è tratta al vento; e perciò atteso la difficoltà dell'impressione, e la fatica di disegnare, e intagliare 4. legni per eseguire una sola stampa, si perdè questa maniera, e giacque da tanto tempo sepolta; e fu la stima, ed il prezzo, che io vidi in Londra dare a questo genere di stampe, onde m'invogliai, e misi all'impresa. Ella mi avvisi quelle, che ha, che io procurerò di servirla col trasmettergliene di quando in quando qualcheduna, che verrò stampando; volendo credere, che dalla sua gentilezza mi verrà concesso questo intervallo di tempo; mentre non può idearsi quante cose io abbia sempre che fare o per me, o per la mia famiglia, o per amici, e padroni. Per mandarle qualche cosa, io ora le mando la caricatura, che feci, quasi ritratto di Farinello, che cantando esige un applauso tale, che non glie lo posso descrivere. Egli già cantò costì, onde ella mi saprà dire, se li assomiglia. [...] Sig. Marco Ricci, cui significai, quanto mi scrisse, m'impose di riverirla a suo nome, e dirle, ch'egli va intagliando quotidianamente, e quando avrà finito i suoi intagli, glie li manderà.*“ Bottari, Giovanni Gaetano (Hrg.): *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura*, Bd. 2, Rom 1754, S. 151ff. Vgl. Croft-Murray 1957, S. 139; Croft-Murray 1980a, S. 8f.; Berra 2009, S. 128f.; Lucchese 2015, S. 142.

oder um die Kopie derselben, aus Zanettis später zusammengestellten Karikaturenalbum handeln (Abb. 84).⁷⁷⁵ Diese Annahme könnte durch die deutlich sichtbaren Gebrauchsspuren des Blattes bestätigt werden: Das Papier wurde jeweils horizontal und vertikal in der Mitte, sowie zwei weitere Male horizontal gefaltet. An den ehemals geknickten Stellen ist das Papier so dünn, dass das Blatt oft geschlossen und wieder geöffnet worden sein musste, bevor Zanetti es in das Album montierte. Laut Bildinschrift ist Farinelli in der Karikatur als *Arbace* in *Catone in Utica* dargestellt. Die Oper (Musik von Leonardo Leo, nach dem Libretto von Pietro Metastasio), wurde in Venedig am 26. Dezember 1728 im Theater San Giovanni Grisostomo aufgeführt.⁷⁷⁶ Zanetti platzierte die Figur mittig und frontal auf das Blatt. Farinelli trägt ein orientalisches Bühnenkostüm, hat eine Hand in die Hüfte gestemmt und den anderen Arm in einem Zeigegestus ausgestreckt. Die schlaksigen Arme und Beine des großgewachsenen Sängers kombinierte Zanetti mit einem viel zu kleinen Kopf. So erscheint er als übergroßes, verkleidetes Kind. Von dem tatsächlichen Äußeren Carlo Broschis ist die Karikatur allerdings nicht allzu weit entfernt. Wegen der früh erfolgten Kastration war er wie andere Kastraten auch, eigentlich gewachsen. Er war sehr groß und dünn, hatte dichte Augenbrauen und prominente Vorderzähne. Seine markante Physiognomie ist auch in den Karikaturen über ihn leicht wiederzuerkennen, von denen sowohl Zanetti als auch Marco Ricci noch mehrere gezeichnet haben.⁷⁷⁷ Insofern hat Zanetti die auch in der Realität von den Zeitgenossen mit Neugier betrachtete ungewöhnliche Gestalt des Kastraten in der oben genannten Karikatur gut eingefangen. Zanettis Kommentar, dass es sich bei der Karikatur fast um ein Porträt handle, wäre demnach zutreffend.⁷⁷⁸

Zwei weitere Textstellen unterstreichen die Verwendung der Karikatur als Briefbeilage und geben Auskunft über den Umgang mit den Blättern. Am 29. April 1730 schrieb Zanetti abermals an Gabburri: „*Anbei finden Sie zwei Karikaturen der beiden berühmtesten Musiker, die wir in diesem Jahr hier gehabt haben: Farinello in Gala-Kleidung und Nicolino, in der Kaiserkleidung, wie er in der Oper im Theater von San Giovanni Grisostomo auftrat; und wenn Sie mehr wollen, reicht es, dass Sie danach verlangen ... Sie konnten und können immer noch nach Venedig kommen, wenn auch nicht, um Farinello und Cuzzona zu bewundern, jedenfalls unseren Tizian, Veronese und Tintoretto, und mir die Freude machen, Sie hier zu sehen und*

⁷⁷⁵ Anton Maria Zanetti: *Carlo Broschi, gen. Farinelli*, Feder in Braun, 28,6 x 20,4 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti unten links: „*nel Catone in Utica Farinello nel 1729*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36452. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 14.V, S. 142.

⁷⁷⁶ Ebd., S. 141f.

⁷⁷⁷ Vgl. Best.-Kat. London 1957, Kat. Nr. 70, 76, S. 163; Ausst.-Kat. Ontario 1980, Kat. Nr. 6; Berra 2009, Abb. 61; Lucchese 2015, Kat.-Nr. 35.V, 36.V.

⁷⁷⁸ Vgl. Lucchese 2015, S. 142.

*Ihnen zu Diensten zu sein.*⁷⁷⁹ Antonio Conti erwähnt in einem Brief an Madame de Caylus die gefeierte Ankunft Farinellis in Venedig. Auch in diesem Schreiben geht es um ein Porträt, gemeint ist eine Karikatur, die Zanetti von ihm angefertigt habe (neben weiteren Karikaturen). Er schreibt an Madame de Caylus, dass ihr Sohn Zanetti um dieses Porträt bitten könne („*Mons^r Zanetti a fait sont portrait aussi bien que celui de la Mestrina et de l'empereur de l'opéra. M^r votre fils peut les lui demander*“).⁷⁸⁰ Auch hier wurden also Karikaturen auf direkte Nachfrage verschenkt und vermutlich in diesem Zusammenhang auch kopiert.⁷⁸¹ Zanettis Karikaturen waren bereits Mitte des 18. Jahrhunderts über seinen engeren Freundeskreis hinaus bekannt. Der französische Dramaturg Pierre Clément schrieb 1751: „*Der berühmte Amateur und so etwas wie ein Antiquitätenhändler in Venedig, Herr Antoine Maria Zanetti, machte keine angenehmere Karikatur. Sie wissen, oder ich sage Ihnen, dass er selbst eine Reihe von burlesken Porträts machte, verzerrt in den Gesichtszügen und Bühnenattitüden aller Schauspieler und Schauspielerinnen von Rang und Namen, die an den fünf Theatern Venedigs aufgetreten sind, seit er sie zum ersten Mal besuchte, das heißt vor 40 oder 50 Jahren. Was für ein schönes Pendant zu dieser Sammlung hätte er sich in London geschaffen haben können! Ich weiß nicht, ob er noch*

⁷⁷⁹ „[...] Con tale incontro, se mi trasmetterà l'opera, che mi accenna, ammirero i parti del suo bel genio, e le resterò obbligatissimo; quantunque lo sia per la stampetta mandata, siccome per li tanti favori, che continuamente mi compartisce. L'invenzione della stampa è gentilissima. Ritroverà qui annesse due caricature delli due più famosi musici, che abbiamo avuto in quest'anno: Farinello in abito da Galla, e Niccolino in abito da Imperatore, siccome recitava nell'opera di S. Gio: Grisostomo; e se ne vorrà altre, basta, che Ella lo comandi. Se mai mi sia possibile di avere un'esattissima cognizione di tutte le più fedeli, e puntuali notizie sopra la vita del famoso caro amico defunto, io glie le trasmetterò, perché ben merita, che sia scritta la sua vita, e l'eccellenza del suo talento. Le sono sommamente tenuto dell'espressioni gentilissime, in che nell'ultimo della sua lettera a mia confusione s'esprime, toccante il genio di vedermi in Firenze. Io non le cedo in questo desiderio, perché muoio di voglia di conoscere d'appresso un Padrone, che tanto stimo, e considero. Di mettere in effetto tal nostra reciproca brama, ne siamo perciò ambi con la stessa reità colpevoli, perocchè ben anch'Ella poteva, e può venire a Venezia, se non ad ammirare Farinello, e la Cuzzona, bensì il nostro Tiziano, Paolo, e Tintoretto, e darmi il piacere di quivi vederla, e servirla. [...]“ Bottari 1754, S. 201f. Vgl. Croft-Murray 1957, S. 139; Croft-Murray 1980a, S. 9; Berra 2009, S. 128f.

⁷⁸⁰ „La plus grande nouvelle de ce pays [toujours oisif] qui ne connoît que l'oisiveté est l'arrivée de Farinelli. 300 personnes le suivoient l'autre jour dans la place de S^t Marc. Imaginez-vous quel sera le concours la nuit de Noël dans cette Eglise, où il doit chanter avec Senezino. Les connoisseurs prétendent qu'on n'a jamais entendu une voix qu'on appelle di petto est aussi forte [et] en lui et aussi variée que celle di testa est sçavante et harmonieuse. Je vous parle en terme d'art. Senezino qui n'a jamais loué personne [avant] avoue après avoir entendu Farinello à Parme [avoue] que c'étoit un ange ou un diable qui chantoit. Il n'a que 22 ans, et il a gagné [en] depuis trois siècles. Mons^r Zanetti a fait sont portrait aussi bien que celui de la Mestrina et de l'empereur de l'opéra. M^r votre fils peut les lui demander. Je ne sçais pas s'il lui a envoyé la planche qu'il a gravée pour l'histoire vénitienne del Gratiani. [Mons^r le comte devroit les lui demander aussi. Faites mes compliments à Mons^r le duc de Villeroy et à toute votre compagnie].“ Conti, Antonio: Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus 1727-1729. Con l'aggiunta di un Discorso sullo Stato della Francia, hrsg. v. Sylvie Mamy, Florenz 2003, S. 226f. Vgl. Lucchese 2015, S. 222. Mit dem „*empereur de l'opéra*“ könnte Sebastiano Ricci gemeint sein, den Zanetti 1728, vermutlich im spielerischen Wettstreit mit Marco Ricci karikiert hat. Vgl. Lucchese 2015, S. 301.

⁷⁸¹ Vgl. Lorenzetti, Giulio: Un dilettaante incisore veneziano del XVIII secolo, Anton Maria Zanetti di Gerolamo, Venedig 1917, S. 33, Anm. 2; Lucchese 2015, S. 222.

lebt oder nicht.“⁷⁸² Im Freundeskreis um Marco Ricci, Zanetti, Pellegrini und Carriera wurden manchmal kleine Karikaturen direkt in die Briefdokumente gezeichnet. Zanetti machte es sich früh zur Angewohnheit, eine kleine Selbstkarikatur als Gruß oder Signatur an das Ende seiner Briefe zu setzen.⁷⁸³ Erhalten sind solche kleinen Selbstporträts zum Beispiel in einem Brief an Rosalba Carriera von 1703 und in einem Brief an den schwedischen Grafen Carl Gustav Tessin aus dem Jahr 1750.⁷⁸⁴ Daraus lässt sich ersehen, dass er diese amüsanten Selbstdarstellungen zeitlebens gepflegt hat.

7.5. Giambattista Tiepolo

Giambattista (Giovanni Battista) Tiepolo (1696–1770) kam zwar selbst nicht aus einem künstlerischen Umfeld, sein Vater war Kaufmann, dafür befand sich die Werkstatt des Malers Gregorio Lazzarini in Venedig in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft. Bei ihm begann Giambattista Tiepolo um 1710 mit seiner künstlerischen Ausbildung. Zu seinen ersten Arbeiten zählen Zwickelausmalungen mit Propheten und Aposteln in der venezianischen Kirche Santa Maria dei Derelitti (Chiesa dell’Ospedaletto) aus dem Jahr 1715. 1719 heiratete er Cecilia, Schwester der Maler Gianantonio und Francesco Guardi. Unter ihren zehn Kindern wurden Giandomenico (1727–1804) und Lorenzo (1736–1776) später ebenfalls Maler und Mitarbeiter seiner Werkstatt. In den 1720er Jahren beauftragten venezianische Adelsfamilien den Künstler mit großen Historiengemälden für die Dekoration der Eingangs- und Empfangsräume ihrer Palazzi. Er malte zum Beispiel eine Reihe von Gemälden für die Familien Zenobio und Dolfín. Die kürzlich geadelte Anwaltsfamilie der Sandi beauftragte Tiepolo um 1724–25 mit seinem ersten Deckenfresko für ihren Palazzo. Außerdem entstanden Altarbilder und andere Dekorationen für venezianische Kirchen, sowie sein erstes großes Fresko in den Räumen des erzbischöflichen Palastes von Udine. 1737 malte er die Decke der Dominikanerkirche der Gesuati in Venedig aus. Die große positive Resonanz dieses Werks führte zu weiteren Deckengestaltungen für religiöse Einrichtungen in der Stadt, darunter vor allem für die Scuola Grande dei Carmini (1740–

⁷⁸² „Le fameux amateur, & un peu marchand d’antiques à Venise, Mr. Antoine Maria Zanetti, n’a point fait de caricature plus plaisante. Vous sçavez, ou je vous apprend, qu’il s’est lui-même ébauché une suite de portraits burlesquement chargés pour les traits, la figure et le maintient [sic] sur la scène, de tous les acteurs & actrices de quelque réputation qui ont représenté sur les cinq théâtres de Venise depuis qu’il y va, c’est-à-dire depuis 40 ou 50 ans. Le beau pendant de ce recueil qu’il eût pu se composer à Londres! Je ne sçais s’il vit encore“. Pierre Clément: *Lettres critiques sur divers sujets de Littérature*. Zit. n. Croft-Murray 1957, S. 147f.

⁷⁸³ Vgl. Lucchese 2015, S. 221f.

⁷⁸⁴ Vgl. Italian Drawings, (Best.-Kat. Stockholm, Nationalmuseum), hrsg. v. Per Bjurström, Stockholm 1979, Kat. Nr. 233; Sani 2007, S. 44ff.; Lucchese 2015, Abb. 6, S. 5.

1749) und die Scalzi-Kirche (1745). In den 1740er Jahren dekorierte Tiepolo den Palazzo Labia in Venedig, dazu kamen verschiedene weitere Aufträge in anderen norditalienischen Städten.⁷⁸⁵

Tiepolo war zu seinen Lebzeiten nicht als Porträtist bekannt und es gibt dementsprechend nur wenige gemalte Porträts von ihm.⁷⁸⁶ Dazu kommen Darstellungen von exotisch und fantasievoll gekleideten Figuren, von schönen Frauen, Heiligen und Philosophen aus den 1740er und 1750er Jahren. Grazia verwies auf Tiepolos Tendenzen zur Schematisierung und Typisierung in seinen Porträts und Figurendarstellungen, um bestimmte Charaktereigenschaften hervorzuheben. Vermutlich wollte Tiepolo mit den oben genannten exotisch-fantasievollen Figurendarstellungen einen bereits bestehenden Markt für schlichte, intime Bilder für die kleinen Räume des Haushalts nutzen, der in Venedig durch Rosalba Carriera und Piazzetta aufgebaut worden war. Auch war ihm sicherlich daran gelegen, sein künstlerisches Ausdrucks- und Formenvokabular zu erweitern.⁷⁸⁷ Tiepolos religiösen und mythologischen Bildwerke wurden für ihr Pathos, die Vitalität, für ihre extravaganten Kompositionen und die Brillanz der Farben bewundert. Er beeindruckte auch durch originelle Umsetzungen traditioneller Bildthemen. Dies brachte ihm frühen Erfolg und eine immense Nachfrage nach seiner Kunst ein.⁷⁸⁸ Tiepolo konnte den vielen Aufträgen nur dank einer gut funktionierenden Werkstatt mit mehreren Mitarbeitern nachkommen. Giandomenico arbeitete seit etwa 1743 in dieser mit und war bald der wichtigste Assistent seines Vaters. Die straffe Werkstattorganisation zeigt, dass Tiepolo trotz seines fantasievollen und facettenreichen Œuvres gleichzeitig pragmatisch handelte, was die Produktion und den Absatz der Werke betraf.⁷⁸⁹

1750 folgte Tiepolo mit seinen Söhnen einer Einladung des Würzburger Fürstbischofs Karl Philipp von Greiffenclau, um den Kaisersaal seiner neuen Residenz, gebaut unter der Leitung Balthasar Neumanns, auszustatten. 1752–53 ließ Greiffenclau auch das riesige Gewölbe

⁷⁸⁵ Vgl. The Robert Lehman Collection, VI Italian Eighteenth-Century Drawings, (Best.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art), hrsg. v. James Byam Shaw und George Knox, New York 1987, S. 92; Mariuz, Adriano: Giambattista Tiepolo, in: The Glory of Venice, Art in the Eighteenth Century (Ausst.-Kat. Washington/London, Washington, National Gallery of Art; London, Royal Academy of Arts), hrsg. v. Jane Martineau und Andrew Robison, London 1994, S. 171–217, S. 177; Tiepolo and his Circle, Drawings in American Collections, (Ausst.-Kat. Cambridge, Harvard University Art Museums), hrsg. v. Bernard Aikema, New York 1996, S. 1ff.; Ausst.-Kat. Venedig 2014, S. 180.

⁷⁸⁶ Grazia nennt Porträts von Giovanni Corner II, Marco Corner, Antonio Riccobono, Daniele IV Dolfin und ein Selbstporträt von etwa 1730. Vgl. DeGrazia, Diane: Tiepolo and the „Art“ of Portraiture, in: Giambattista Tiepolo (Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art), hrsg. v. Keith Christiansen, New York 1996, S. 255–261, S. 255.

⁷⁸⁷ Vgl. DeGrazia 1996, S. 255, 260.

⁷⁸⁸ Vgl. Mariuz 1994, S. 172f.

⁷⁸⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 3; Holler 2001, S. 94.

über dem Treppenhaus des Schlosses von Tiepolo ausmalen.⁷⁹⁰ Hojer hat kürzlich darauf hingewiesen, dass Tiepolo auch in solchen hochhoffiziellen Werken immer wieder witzige oder ironische Elemente und auch formale Verfremdungen und Mehrdeutigkeiten eingebaut hat. In den Fresken des Kaisersaals der Würzburger Residenz greift etwa eine Nymphe dem Flussgott Main an das Geschlecht. Tiepolo antizipierte offenbar, dass seine Zeitgenossen das Detail als Störfaktor wahrnehmen würden, denn im Präsentationsmodell, das er Greiffenclau zur Genehmigung vorlegte, hielt die Nymphe noch einen Fisch in ihrer Hand.⁷⁹¹ Diese in jüngerer Forschung immer häufiger beobachteten Abweichungen von dem *decorum* lassen Tiepolo in einem neuen Licht erscheinen. Selbstbewusst und einfallsreich nutzte er die unterschiedlichen künstlerischen Medien, um *invenzione* zu demonstrieren. Je nach Kunstgattung fällt das eher dezent oder augenscheinlich aus. Doch ist festzuhalten, dass sich der Künstler offenbar eine reflektierte, oft humoristische oder ironische Grundhaltung angeeignet hatte, der er in jedem Medium treu blieb. Nach einigen arbeitsreichen Jahren in Venedig folgte er einer Einladung nach Spanien. 1761 lud Karl III. Tiepolo nach Madrid ein, um ein Fresko im Thronsaal des Königspalastes zu malen. Tiepolo kam der Bitte im darauffolgenden Jahr nach und reiste mit seinen Söhnen an dessen Hof. Tiepolo lebte und arbeitete bis an sein Lebensende in Spanien. Nach seinem Tod 1770 blieb sein Sohn Lorenzo dort, während Giandomenico nach Venedig zurückkehrte und dort als Künstler weiterarbeitete.⁷⁹²

Tiepolo hat einen außergewöhnlich großen Werkkomplex von autonomen Papierarbeiten geschaffen. Unter den Handzeichnungen sind neben den Karikaturen vor allem die sogenannten Charakterköpfe zu nennen, sowie Zeichnungen mit Pulcinella-Figuren. Gattungsübergreifend arbeitete Tiepolo in der Regel mit Feder und brauner Tinte, außerdem nutzte er häufig Lavierungen als Gestaltungselement für Schattenflächen. Im Bereich der Grafik hat sich Tiepolo mit dem *Capriccio* beschäftigt, seine zwei Serien gewannen durch die posthume Veröffentlichung durch den Sohn an Bekanntheit. Im Folgenden sollen diese Schaffensbereiche des Künstlers kurz erläutert und Schnittstellen in der Funktion zu seinem karikaturistischen Œuvre aufgezeigt werden. Die Charakterköpfe (*têtes expressives* oder *tronies*) sind keine Porträts von bestimmten Personen. Bei ihnen ging es den Künstlern primär um die Studie einzelner Gesichtszüge und darum, Emotionen auszudrücken. Tiepolo hat sie genutzt, um Spielarten verschiedener Fi-

⁷⁹⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 3f.

⁷⁹¹ Vgl. Hojer, Annette Hojer: Spielräume der Fantasie, zur Mehrdeutigkeit der Bildwelten Tiepolos, in: Tiepolo, der beste Maler Venedigs (Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart), hrsg. v. Annette Hojer, Stuttgart 2019, S. 17–25, S. 19.

⁷⁹² Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 4.

gurentypen zu erproben. Auch wenn sie als autonome Werke entstanden sind und es keine direkten Verbindungen zu seinen Gemälden gibt, hat Grazia schlüssig dargelegt, dass er sich auch im Zusammenhang mit einigen gemalten Figuren in exotischen Fantasiekostümen und bei Bruststücken von Heiligen und Philosophen auf die Tradition der Charakterköpfe bezogen hat.⁷⁹³ Giandomenico stellte zwei Sammelbände mit Radierungen nach den Kopfstudien seines Vaters zusammen (*Raccolte di teste*).⁷⁹⁴ Zwei Beispiele für seine gezeichneten Charakterköpfe sind der *Kopfeines Bischofs*⁷⁹⁵ und der *Kopfeines Zauberers* (Abb. 85).⁷⁹⁶ Letzterer, gezeichnet um 1760, hat eine ausdrucksstarke Physiognomie durch die Betonung der Lippen und des Nasenhöckers. In Kombination mit dem düsteren Blick entsteht ein ausdrucksstarkes Motiv. In technischer und stilistischer Hinsicht unterscheiden sich diese Blätter nur wenig von seinen Karikaturen. Seine Strichführung ist weniger reduziert, um die Mimik der Dargestellten differenzierter zum Ausdruck zu bringen und die Köpfe plastischer zu gestalten. Die fließende Linienführung und der Einsatz laviertes Flächen führt zu malerischen und harmonischen Ergebnissen mit dem Eindruck hoher Virtuosität. Mit seinen schier endlosen Variationen unterschiedlicher Figurentypen hat Tiepolo augenfällig seine künstlerischen Fähigkeiten demonstriert. Sie bezeugen vor allem seinen überdurchschnittlichen Erfindungsreichtum, seine *invenzione*. Diese absichtsvolle und offensichtliche Demonstration seines Könnens legt die Deutung nahe, dass er sie seinen Gästen zur Betrachtung zeigte. Er hat sie vor seiner Abreise nach Madrid 1762 gemeinsam mit vielen anderen seiner Zeichnungen in wertvolle Lederbände montieren lassen.⁷⁹⁷

Giambattista Tiepolo hat in etwa 25 Zeichnungen die Vorlieben Pulcinellas thematisiert, die er vermutlich in den späten 1730er Jahren angefertigt hat.⁷⁹⁸ Pulcinella, die berühmte Figur aus der *Commedia dell'arte* wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts entwickelt. Im 18. Jahrhundert war seine bucklige Figur, gekleidet in einem weißen Gewand mit einem hohen konischen Hut, dazu einer schwarzen Maske und einer schnabelartigen Nase, in ganz Europa populär. Pulcinella war eine lächerliche und komische Figur, die zahlreiche schlechte Eigenschaften verkörperte: er war dummdreist, gefräßig, intrigant und bestechlich. Als Pulcinella verkleidete Schauspieler traten im 18. Jahrhundert in Venedig gemeinsam mit anderen Akteuren auf dem

⁷⁹³ Vgl. Best.-Kat. New York 1987, S. 104; DeGrazia 1996, S. 259f.

⁷⁹⁴ Vgl. DeGrazia 1996, S. 255.

⁷⁹⁵ Vgl. Best.-Kat. New York 1987, Kat. Nr. 78. Giambattista Tiepolo: *Kopfeines Bischofs*, Feder in Braun, laviert, über schwarzer Kreide, 21,1 x 14,5 cm, an allen vier Ecken beschnitten, Metropolitan Museum New York, Inv. Nr. 1975.I.423. Online abrufbar unter: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459668>, 10.10.20.

⁷⁹⁶ Giambattista Tiepolo: *Kopfeines Zauberers*, um 1760, Feder in Braun über schwarzer Kreide, laviert, 24,6 x 19,6 cm, Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1998.110.1. Vgl. Ausst.-Kat. Venedig 2014, Kat. Nr. 74.

⁷⁹⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Venedig 2014, S. 209.

⁷⁹⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 197.

Markusplatz auf und die Figur fand auch Eingang in die Welt des Puppentheaters, wie sich zum Beispiel in einer Karikatur Zanettis erkennen lässt: Hier steht der Sänger Bernacchi vor einem Puppentheater mit einer Pulcinella-Figur.⁷⁹⁹ Tiepolo hat ihn gerne mit seinesgleichen in Gruppen bei einer bestimmten Aktivität dargestellt, wie etwa der Zubereitung, dem Essen und Verdauen von Gnocchi (Abb. 86).⁸⁰⁰ Francesco Algarotti hat nach eigenen Angaben einige der schönsten Pulcinella-Zeichnungen des Künstlers besessen, wie er Pierre-Jean Mariette 1761 stolz in einem Brief mitteilte („*Les plus belles polichinelles du monde du main de notre célèbre Tiepoletto*“).⁸⁰¹ Alle autonomen Handzeichnungen sind entweder im Besitz des Künstlers geblieben, oder er hat sie verschenkt. Sie zirkulierten bereits in den 1730er und 1740er Jahren vielfach in den Kreisen von Kunstliebhabern, auch über die Grenzen Italiens hinaus.⁸⁰² Zum einen wollte Tiepolo seine autonomen Zeichnungen vermutlich als zusätzliche Einkommensquelle auf dem Kunstmarkt veräußern. Zum anderen wurden die Blätter, wie im Werkstattbetrieb üblich, an seine Söhne vererbt. Vor allem Giandomenico Tiepolo hat die Zeichnungen seines Vaters häufig für eigene Kompositionen wiederverwendet.⁸⁰³

Das *Capriccio* (wörtl. „Laune“) nimmt eine gesonderte Stellung innerhalb von Tiepolos Schaffen ein und ist ein recht komplexer Forschungsgegenstand mit einer eigenen Gattungstradition. *Capricci* sind allgemein definiert Variationen über ein Thema, die sich einer eindeutigen Interpretation hinsichtlich ihres Inhaltes entziehen. Frei von konventionellen Sujets und gestalterischen Vorgaben bieten sie künstlerischen Freiraum für Fantasie und Erfindung. Schon im 16. Jahrhundert tritt der Begriff des *capriccio* in den kunsttheoretischen Schriften unter anderem von Giorgio Vasari und Lodovico Dolce auf. Dolce verwendete ihn als Metapher für sprunghafte Kreativität. Das *Capriccio* ist eine Normstörung, kreativer Eigensinn, der sich an gültigen Normen reibt und im Spannungsfeld zwischen Regel, Regelfreiheit und Regellosigkeit entsteht. Kanz beschreibt das *Capriccio* als einen „*höchst artifiziellen Reflex auf eine an ein*

⁷⁹⁹ Anton Maria Zanetti: *Karikatur von Anton Maria Bernacchi vor einem Puppentheater*, 15,8 x 11,2 cm, Feder in Braun, Fondazione Cini, Venedig, Inv. Nr. 36667. Inschrift von Anton Maria Zanetti oben rechts: „*Bernacchi, che gode Pullicchin.a*“, Inschrift von Francesco Albergati Capacelli daran anschließend: „*in Piazza di S. Marco*“. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 48.I. Ein Blatt mit demselben Motiv befindet sich in dem Royal Collection Trust, Windsor Castle, Inv. Nr. 907304. Online abrufbar unter: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/1/collection/907304>, 2.10.20. Vgl. Best.-Kat. London 1957, Kat. Nr. 83.

⁸⁰⁰ Giambattista Tiepolo: *Pulcinellas kochen und probieren Gnocchi*, 1740–52, Feder in Braun, laviert, 19,7 x 23,1 cm, Chicago, Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1972.108. Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, Kat. Nr. 78.

⁸⁰¹ Vgl. Kozloff, Max: *The caricatures of Giambattista Tiepolo*, in: Marsyas, 1961, S. 13–33, S. 17; Ausst.-Kat. Ontario 1980, S. 17f.; Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 197f., 210; Tiepolo, der beste Maler Venedigs, (Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie), hrsg. v. Annette Hojer, Stuttgart 2019, S. 176.

⁸⁰² Vgl. Mariuz 1994, S. 180ff.; Ausst.-Kat. Stuttgart 2019, S. 12.

⁸⁰³ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 201.

Kunstwerk gerichtete Erwartungsnorm“.⁸⁰⁴ Das *Capriccio* fand als Ausdrucksform auch Eingang in Musik und Literatur. Prägend für die Entstehung des *Capriccio* als grafische Gattung war 1617 der Radierungszyklus von Jacques Callot. Im 17. Jahrhundert haben verschiedene Künstler *Capricci* geschaffen, darunter Stefano della Bella, Giovanni Benedetto Castiglione und Salvator Rosa.⁸⁰⁵ Giambattista Tiepolo hat seinen ersten Radierungszyklus mit *Capricci* zwischen 1740–1742 angefertigt. Die zehn Blätter der Serie wurden erstmals als eine Art Beigabe zu einer Reihe von Chiaroscuro-Holzschnitten von Anton Maria Zanetti 1742 veröffentlicht und erschienen später unter dem Titel *Vari Capricci*.⁸⁰⁶ Die Grundstimmung in den Bildern ist morbide: oft werden überwucherte Ruinen dargestellt, die wie die Überreste einer längst vergangenen Kultur erscheinen. Dazu kommen Knochen, Skelette und mythologische Wesen. Die Protagonisten dieser Welten, zum Beispiel Soldaten, Gelehrte oder junge Knaben, haben alle ein seltsam rätselhaftes Verhältnis untereinander und zu ihrer Umgebung.⁸⁰⁷ Eine zweite Serie aus 23 Blättern aus den Jahren um 1743 oder 1750–1757 wurde später von Giandomenico Tiepolo mit dem Titel *Scherzi di Fantasia* versehen und publiziert. Die kulissenartigen Landschaften ähneln den Blättern der ersten Serie, mit einem Fokus auf den Themen Traum und Fantasie. In den Darstellungen haben Tiere wie die Schlange oder Eule mehrere symbolhafte Bedeutungen, sie stehen für Weisheit, wirken aber gleichzeitig bedrohlich. Auch Verfall und Tod sind auf verschiedene Weise präsent und spielen wie ein *memento mori* auf die Vergänglichkeit des Lebens an. Manche Szenen erinnern an okkulte Praktiken oder eine Geisterbeschwörung. Magische Praktiken und Mysterienkulte, die mit Babylon und dem Alten Ägypten in Verbindung gebracht wurden, waren in Venedig im 18. Jahrhundert in Mode.⁸⁰⁸ Es gibt zwar in den Zyklen bestimmte wiederkehrende Elemente, die dem Betrachter das Vorhandensein eines Narrativs suggerieren. Doch auch bei längerer Betrachtung bleiben die Motive widersprüchlich oder mehrdeutig.⁸⁰⁹ Insbesondere bei den Traumwelten der *Scherzi*-Serie gibt es weder innerhalb der Blätter noch hinsichtlich des Zyklus eine stringente Bilderzählung.⁸¹⁰

Die Funktion des *Capriccio* bei Tiepolo lässt sich nicht klar umreißen. Die Serien entstanden sicherlich nicht bloß aus einer Laune heraus, aber eine entblößende, sarkastische oder sozialkritische Absicht lässt sich ebenfalls nicht erkennen. Das *Capriccio* war wie die Karikatur

⁸⁰⁴ Vgl. Kanz 2002, S. 12f.

⁸⁰⁵ Vgl. Mariuz 1994, S. 197f.; Busch, Werner: Das *Capriccio* und die Erweiterung der Wirklichkeit, in: *Kunstform Capriccio, von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, hrsg. v. Ekkehard Mai und Joachim Rees, Köln 1998, S. 53–79, S. 58f.; Holler 2001, S. 95; Hojer 2019, S. 23.

⁸⁰⁶ Vgl. Holler 2001, S. 94f.; Ausst.-Kat. Stuttgart 2019, Kat. Nr. 52, S. 217.

⁸⁰⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 2019, S. 217.

⁸⁰⁸ Vgl. Holler 2001, S. 94f.; Ausst.-Kat. Stuttgart 2019, Kat. Nr. 53, S. 217, 222; Hojer 2019, S. 23f.

⁸⁰⁹ Vgl. Hojer 2019, S. 23.

⁸¹⁰ Vgl. Holler 2001, S. 93.

eine relativ junge und niedrig eingestufte Gattung, die dem Künstler einen individuellen Zugang erlaubte. Kozloff und Busch nahmen an, dass sich bei beiden Gattungen ihre grundsätzliche Funktion in ihrem Nutzen als künstlerisches Experiment erschöpfte.⁸¹¹ Das *Capriccio* wurde außerdem von Beginn an von den Künstlern dazu genutzt, um ihre *invenzione* zu demonstrieren. Diese Betonung erfinderischen Einfallsreichtums rückt sie in die Nähe der Karikaturen und der anderen oben genannten autonomen Papierarbeiten. Der lockere, spontan erscheinende Stil wird allerdings bei der grafischen Umsetzung ad absurdum geführt. Für die aufwändigen Kompositionen benötigte Tiepolo oft mehrere Vorzeichnungen.⁸¹² Der Künstler wird sich keine Hoffnung auf einen materiellen Gewinn aus dem Verkauf der Blätter gemacht haben. Die wenigen gedruckten Exemplare gelangten in die Hände von Kunstsammlern wie Pierre-Jean Mariette in Paris, den Grafen Heinrich von Brühl oder Carl Heinrich von Heineken, dem damaligen Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts. Sie schätzten die *Capricci* als originelle und sammelwürdige Bildwerke. Tiepolo wollte wahrscheinlich dem Kreis aus Kunstkennern im In- und Ausland beweisen, dass er auch in dieser Kunstform brillierte.⁸¹³

Ein Studienblatt aus den 1720er Jahren belegt Giambattistas frühe Auseinandersetzung mit der Tradition karikaturistisch verzerrter Profilköpfe (Abb. 101).⁸¹⁴ Die von ihm mit der Feder skizzierte Reihe deformierter Köpfe unterscheidet sich in keiner Weise von den im vorderen Teil dieser Arbeit analysierten Motiven auf dem Studienblatt Agostino Carraccis. Die naheliegendste Annahme ist, dass Tiepolo von Marco Ricci und Anton Maria Zanetti zum Karikaturenzeichnen inspiriert wurde.⁸¹⁵ Alle erhaltenen Karikaturen lassen sich nur schwer datieren, die derzeitige Forschung geht davon aus, dass Tiepolo sie vor allem in den 1740er und 1750er Jahren anfertigte, in jedem Fall vor seiner Abreise nach Spanien im Jahr 1762. Insgesamt gibt es heute etwa 300 bekannte Karikaturen von ihm und sie machen etwa zehn Prozent aller Federzeichnungen und Aquarelle des Künstlers aus.⁸¹⁶ Die formale Gestaltung der Karikaturen erfolgt durch gezielt gesetzte Linien, die den Umriss und die Binnengliederung bilden.

⁸¹¹ Vgl. Kozloff 1961, S. 26; Busch, Werner: Goya und die Tradition des ‚capriccio‘, in: Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?, hrsg. v. Max Imdahl, Köln 1986, S. 41–74, S. 56f.

⁸¹² Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 2019, S. 217.

⁸¹³ Vgl. Holler 2001, S. 94f.; Hojer 2019, S. 24; Höper, Corinna: „Wir armen Venezianer können nur in dieser Weise zeichnen“, zu den Stuttgarter Tiepolo-Zeichnungen, in: Tiepolo, der beste Maler Venedigs (Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart), hrsg. v. Annette Hojer, Stuttgart 2019, S. 57–67, S. 62.

⁸¹⁴ Vgl. Aikema, Bernard: Some Early Drawings by Giambattista Tiepolo, in: Master Drawings, Bd. 42, Nr. 4, 2004, S. 361–369, Abb. 2, S. 361, 364.

⁸¹⁵ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 264f.

⁸¹⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 29; Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 198f.; Knox, George: Tomo Terzo de Caricature, in: Tiepolo. Ironia e comico, (Ausst.-Kat. Venedig, Fondazione Giorgio Cini), hrsg. v. Adriano Mariuz, Venedig 2004, S. 119–122, S. 119.

Volumen und Schatteneffekte werden durch Lavierungen erzeugt. Die Form vermittelt als Ausdrucksträger den Charakter und emotionale Stimmungen.⁸¹⁷ Auch Kozloff betonte als wichtigsten Aspekt von Tiepolos Karikaturen ihren psychologischen Grundton sowie ein gewisses Understatement: „*Sie sind die am wenigsten lustigen aller Karikaturen. Tatsächlich wirken sie umso weniger heiter oder satirisch, je länger man ihnen ausgesetzt ist.*“⁸¹⁸

Anonymität und Typisierung sind die Schlagworte, mit denen Tiepolos Karikaturen am häufigsten beschrieben werden, denn seine karikierten Figuren konnten bisher in der Forschung in der Regel nicht mit bekannten Zeitgenossen in Verbindung gebracht werden.⁸¹⁹ Zum einen liegt das an fehlenden Bildinschriften, zum anderen an ihrer formalen Gestaltung: Die in allen Zeichnungen dominante künstlerisch-virtuose Ausgestaltung mittels fließender Linien und lavierter Flächen wirkt oft nivellierend bezüglich individueller Eigenschaften der Abgebildeten.⁸²⁰ Deswegen wurden die Karikaturen bislang nicht als Porträts bestimmter Personen, sondern als Karikaturen gesellschaftlicher Typen aufgefasst. In Übereinstimmung mit typischen Charakterrollen aus dem zeitgenössischen Theater, wie den Stücken Carlo Goldonis, wurden die Karikaturen als „hochmütiger Adliger“, „Gelehrter“ oder „fetter Mönch“ u.Ä. interpretiert.⁸²¹ Auch im jüngst erschienenen Stuttgarter Ausstellungskatalog und bei Selges Dissertation zu Tiepolos Bildwitz ist die Rede von gesellschaftlichen Typen, die zeitgenössische Betrachter durch ihre Körperhaltung und Kleidung sofort erkannten.⁸²² Wenn diese Einschätzung zutrifft, dann unterscheiden sich Tiepolos Zeichnungen inhaltlich und auch formal nicht von den früheren humoristischen Genredarstellungen Guercinos. Mein Anliegen ist es, im Folgenden herauszufinden, ob Tiepolo ausschließlich gesellschaftliche Typen zeigt oder ob es auch echte Porträtkarikaturen von ihm gibt. Dazu habe ich aus dem zeichnerischen Œuvre des Künstlers Blätter für die Bildanalyse ausgewählt, bei denen es sich mindestens um eine Vermischung aus Typus und individueller Porträtkarikatur handeln dürfte.

⁸¹⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 2019, S. 174.

⁸¹⁸ Vgl. Kozloff 1961, S. 14.

⁸¹⁹ Knox schreibt, dass es nur eine karikaturistische Zeichnung gibt, auf der die dargestellte Person identifiziert werden konnte. Vgl. Knox 2004, S. 121.

⁸²⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 198; Thurmann-Jajes 1998, S. 264f.; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 194.

⁸²¹ Vgl. Knox 2004, S. 121f., 129; Berra 2009, S. 131; Ausst.-Kat. New York 2011, S. 43.

⁸²² Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 2019, S. 174; Selge 2020, S. 67.

7.5.1. Bildanalyse: Ein venezianischer Anwalt am Schreibtisch

Zu den bekanntesten Karikaturen Tiepolos zählt die Darstellung eines venezianischen Beamten oder Anwalts am Schreibtisch (Abb. 87).⁸²³ Die Einbettung der Figur in einen Umgebungszusammenhang ist eine Besonderheit unter seinen Karikaturen, die oft nur eine Figur in einem ansonsten leeren Bildraum zeigen.⁸²⁴ Ein älterer Mann sitzt im Profil nach links über ein Schriftstück gebeugt an einem Tisch, in der rechten Hand eine Schreibfeder haltend, vor ihm steht ein Tintenfass. Der Dargestellte trägt eine weite Robe, die durch einen Gürtel zusammengehalten wird, lange Hosen und vermutlich Hausschuhe. Seine krumme Körperhaltung wird durch den ausgeprägten Buckel sowie durch die hohe und lange Perücke betont. Seine Gesichtszüge sind leicht karikaturistisch verzerrt, mit einer großen herabhängenden Nase und einem dominanten Kinn. Er hat den Blick nach unten auf das Papier gerichtet und den Mund zu einem leichten Grinsen verzogen. Sowohl die Figur als auch das Mobiliar wurden von Tiepolo zunächst mit einigen lockeren Strichen skizziert und anschließend mit Hilfe von Lavierungen ausgearbeitet, sodass Tisch und Stuhl räumlich wirken. Durch die Setzung der lavierten Stellen wird ein natürlicher Lichteinfall von oben links suggeriert, als stehe der Schreibtisch direkt vor einem hellen Fenster.⁸²⁵ Der Bildwitz dieser scheinbar alltäglichen Szene erschließt sich dem heutigen Betrachter nicht auf den ersten Blick. Für damalige Rezipienten dürfte vor allem die große Perücke seltsam und lächerlich gewirkt haben. Denn diese Perückenform war Mitte des 18. Jahrhunderts längst aus der Mode gekommen und wurde nur noch von Beamten bei hohen offiziellen Anlässen getragen. Dass der hier gezeigte Beamte sie ausgerechnet zuhause trägt, ist demnach höchst ungewöhnlich. Wie um den häuslichen Kontext zu betonen, zeichnete Tiepolo im Kontrast zu der würdevollen Perücke den Mann in langen Hosen, die Angehörige der Oberschicht damals nie in der Öffentlichkeit trugen.⁸²⁶ Offenbar handelt es sich hier um einen über die Maßen stolzen und eitlen Mann, der seine Perücke nicht einmal im eigenen Heim absetzte. Sein Grinsen drückt Selbstzufriedenheit und womöglich Hochmut aus.⁸²⁷ Vielleicht handelt es sich bei dieser sehr individuell erscheinenden Darstellung um die Porträtkarikatur eines Zeitgenossen. In der Forschung wurde auf den Typus des Anwalts in Carlo Goldonis Komödien

⁸²³ Giambattista Tiepolo: *Ein venezianischer Anwalt am Schreibtisch*, 1755–1760, Feder in Schwarz, laviert, 20,5 x 14 cm, Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1984.3.67. Vgl. Loan Exhibition, Selections from the Drawing Collection of Mr. and Mrs. Julius S. Held, (Ausst.-Kat. Binghamton, University Art Gallery), Binghamton 1970, Kat. Nr. 135; Ausst.-Kat. Providence 1971, Kat. Nr. 35; Ausst.-Kat. Cambridge 1996, Kat. Nr. 83; Ausst.-Kat. Mailand 2003, Kat. II.91; Ausst.-Kat. Venedig 2014, Kat. Nr. 73.

⁸²⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 30.

⁸²⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Venedig 2014, S. 209ff.

⁸²⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 220; Ausst.-Kat. Mailand 2003, S. 474.

⁸²⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Venedig 2014, S. 209ff.

verwiesen oder auf die ähnlich buckligen Pulcinella-Figuren.⁸²⁸ Ob der Künstler diese Bezüge bewusst als Komponente eines Porträts setzte, oder ob es sich um einen reinen Typus handelt, bleibt ungewiss.

Das Blatt befand sich ehemals in einem Album mit dem Titel *Tomo Terzo de Caricature*, das Giambattista Tiepolo selbst vor seiner Abreise nach Madrid 1762 zusammenstellte. Der Band beinhaltete 106 Darstellungen männlicher Einzelfiguren, gezeichnet vermutlich hauptsächlich in den 1750er und frühen 1760er Jahren.⁸²⁹ Seit seiner Auflösung für eine Versteigerung bei Christie's in London 1943 sind die Zeichnungen verstreut.⁸³⁰ Der Titel impliziert die Existenz von mindestens zwei weiteren Karikaturenalbumen, einen *Tomo Primo* und *Tomo Secondo de Caricature*. Diese könnten sich einst im Besitz von Francesco Algarotti befunden haben, denn in dem Sammlungsinventar der Familie von 1854 werden noch zwei große Zeichenbände mit humoristischen Darstellungen Tiepolos aufgeführt („*due grossi libri ... una copiosa collezione di disegni umoristici del Tiepolo*“). Bereits einige Jahre zuvor soll der Sammler Edward Cheney Algarotti drei Alben Tiepolo-Zeichnungen abgekauft haben.⁸³¹ Bei allen aufgeführten Alben ist unabhängig von ihrer Bezeichnung in den zeitgenössischen Inventaren von einer Mischung allerlei humoristisch gearteter Zeichnungen auszugehen. Auch in den sogenannten Karikaturenbinden befinden sich verschiedene Darstellungsformen.⁸³²

7.5.2. Tiepolos karikierte Profil- und Rückenfiguren

Der Großteil der erhaltenen Karikaturen Tiepolos zeigt Einzelpersonen im Profil oder von hinten. Sie wirken oft wie in einer alltäglichen Handlung oder beiläufigen Geste eingefroren, als habe der Künstler sie genau beobachtet und in einem geeigneten Moment rasch eingefangen. Das ist zum Beispiel der Fall bei der Karikatur eines elegant gekleideten Mannes, der nach links

⁸²⁸ Siehe hier v.a. Pietro Antonio Novellis Illustrationen zu den Komödien Goldonis im Frontispiz zu *L'avvocato veneziano* und in einem Büro in *L'eredità fortunata*. Vgl. Ausst.-Kat. Venedig 2014, S. 209ff.

⁸²⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 216.

⁸³⁰ Drei Lote, insgesamt 36 Zeichnungen, erwarb die Arcade Gallery und reproduzierte 25 Werke in ihrer Publikation *G.B. Tiepolo: Twenty-Five Caricatures* (1943). Ein weiteres Konvolut aus dem Album befindet sich in der Dan Fellows Platt Sammlung der Princeton University, siehe Best. Kat. London 1975, S. 6. Im Laufe meiner Recherchen bin ich immer wieder auf Blätter aus diesem Band gestoßen. Zwei weitere Karikaturen befinden sich im Art Institute von Chicago (Inv. Nr. 1944.173R, 1944.174). Siehe außerdem zwei Karikaturen in: Tiepolo, A Bicentenary Exhibition, 1770-1970, Drawings, mainly from American Collections, by Giambattista Tiepolo and the Members of his Circle, (Ausst.-Kat. Cambridge, Fogg Art Museum), hrsg. v. Fogg Art Museum/Harvard University, Cambridge 1970, Kat. Nr. 87, 88 und die *Karikatur eines Kochs* in The Morgan Library & Museum, New York (Inv. Nr. 1997.25), siehe Ausst.-Kat. Cambridge 1996, Kat. Nr. 81.

⁸³¹ Vgl. Best.-Kat. Vicenza 2012, S. 64f.

⁸³² Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1970, Eintrag unter Kat. Nr. 87; Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 29; Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 198; Ausst.-Kat. Stuttgart/Köln 1996, S. 196; Knox 2004, S. 120, 130; *Italian Drawings at The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Together with Spanish Drawings*, (Best.-Kat. Cambridge, Fitzwilliam Museum), hrsg. v. David Scrase, Cambridge 2011, S. 628; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 194ff.; Ausst.-Kat. Venedig 2014, S. 209; Ausst.-Kat. Stuttgart 2019, S. 174.

gewandt ist und durch den Bildraum geht, seinen Dreispitz in der Hand haltend (Abb. 88).⁸³³ Er trägt einen Mantel, eine knielange Hose und Strümpfe, an seiner Hüfte ist ein Florett befestigt. Lediglich das Gesichtsprofil ist karikaturistisch verzerrt dargestellt, mit einem übermäßig ausgeprägtem Nasenhöcker sowie stark fliehenden Kinn und Stirn. Auch die Haare (bzw. die Form der Perücke) folgen dieser Ausrichtung nach hinten, als käme von vorn ein kräftiger Windstoß. Die mit der Feder gesetzten Linien erscheinen leicht und fließend. Die für Karikaturen oft typische Reduktion der Linien ist zwar vorhanden, wurde aber nicht allzu sehr forciert. Die in einem hellen Grau lavierten Flächen evozieren eine natürliche Beleuchtungssituation. Die gekonnte Ausgestaltung mittels Laviertechnik war auch bei den Zeichnungen Guercinos von zentraler Bedeutung. An seinen Werken, die im 18. Jahrhundert von vielen Künstlern und Sammlern ausgesprochen geschätzt wurden, hat sich Tiepolo sichtlich orientiert. Es wurde in der Forschung bereits in unterschiedlichen Zusammenhängen auf die maßgebliche Rolle von Guercinos Werken für Tiepolos künstlerisches Schaffen aufmerksam gemacht. Tiepolo sammelte selbst Zeichnungen Guercinos und hatte die Möglichkeit, seine humoristischen Darstellungen zum Beispiel in der Sammlung der Familie Sagredo in Venedig zu studieren.⁸³⁴ Die Orientierung äußert sich nicht nur in technischer Hinsicht, sondern auch in dem subtilen und fein nuancierten Humorverständnis.⁸³⁵

Das Schema der Einzelblattkarikatur mit der Platzierung einer Figur vor weitestgehend leerem Hintergrund war im Wesentlichen durch Ghezzi üblich geworden. Tiepolo kannte Karikaturen von ihm und hat dieses Schema zweifellos übernommen.⁸³⁶ Exemplarisch kann dazu die Karikatur eines Mannes mit vor der Brust verschränkten Armen herangezogen werden

⁸³³ Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Mannes, einen Dreispitz haltend und nach links gehend*, Feder in Braun, laviert, 17,3 x 11,1 cm, an allen vier Ecken beschnitten, New York, The Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1975.I.462. Vgl. Best.-Kat. New York 1987, Kat. Nr. 110.

⁸³⁴ Der Palazzo Sagredo war ein wichtiger Ort für Kunstliebhaber in Venedig, der im 18. Jahrhundert von zahlreichen Gästen und Durchreisenden besucht wurde. Die Sammlung beinhaltete viele wertvolle Gemälde, zusammengetragen vor allem von Nicolò Sagredo (1606–1676), der in seinem letzten Lebensjahr das Amt des 105. Dogen einnahm. Sein Neffe Zaccaria Sagredo (1653–1729) erweiterte den Bestand um eine große Grafik- und Zeichnungssammlung. Zaccaria pflegte zu Anton Maria Zanetti über mehrere Jahre hinweg einen intensiven Austausch. Nach dem testamentarischen Willen von Gherardo Sagredo, der 1738 ohne männliche Erben starb, verkauften die Witwe Cecilia Grimani und ihre Töchter die gesamte Kunstsammlung. In der Sammlung befanden sich wenige Werke von zeitgenössischen Künstlern, unter ihnen jedoch 48 Zeichnungen Marco Riccis. Vgl. Binion, Alice: *Algarotti's Sagredo Inventory*, in: *Master Drawings*, Bd. 21, Nr. 4 (Winter 1983), S. 392–396, S. 392f.; Gottardo, Ketty: *Il gusto collezionistico di un eccentrico personaggio veneziano. La raccolta di disegni di „Zotto“ Sagredo*, in: *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, hrsg. v. Bernard Aikema, Rosella Lauber und Max Seidel, Venedig 2005, S. 239–258, S. 239f., 243, 251.

⁸³⁵ Kozloff bemerkte die große Nähe zwischen ihren Zeichnungen und beschrieb sie mit den Worten: „*The seventeenth century artist is comparable to Tiepolo in the elegance of his script, his sensitivity to light, and above all, the subtle emotional resonances with which he invests his creatures*“. Vgl. Kozloff 1961, S. 32. Siehe außerdem: *Ausst.-Kat. Cambridge* 1996, S. 103, 198; *Westföhl* 1996, S. 14; *Knox* 2004, S. 129; *Gottardo* 2005, S. 243, 251; *Ausst.-Kat. Princeton* 2014, S. 194; *Höper* 2019, S. 62.

⁸³⁶ Vgl. *Ausst.-Kat. Princeton* 2014, S. 194.

(Abb. 89).⁸³⁷ Den Oberkörper leicht zurückgelehnt, hat er die Schultern hochgezogen und unter dem Mantel bildet sich ein Buckel ab. Der Kopf wurde ohne Hals prompt auf die Schultern gesetzt, seine große Nase, die hohe Stirn und das Kinn wurden betont. Die merkwürdige Körperhaltung und einprägsame Physiognomie des Dargestellten trägt zu dem Eindruck bei, dass es sich hier um die Porträtkarikatur eines bestimmten Bekannten aus dem Umfeld des Künstlers handelte. Ähnliche Karikaturen, meistens von Männern im Profil, wurden in der Forschung bereits als Darstellungen konkreter Personen eingeordnet.⁸³⁸ Die auch hier angewandte Lavierung, mit der Tiepolo auf Guercino zurückgriff, ermöglichte ihm eine deutliche Abgrenzung zu den typischerweise schraffierten Karikaturen seines Zeitgenossen Ghezzi. Das an die karikierte Figur angepasste schmale Hochformat könnte dagegen von Werken des Freundes Anton Maria Zanetti inspiriert worden sein. Dieser glich seine Blattformate oft den extremen Körperformen seiner karikierten Figuren an.

Karikierte Rückenfiguren gelten als besonderes Charakteristikum Tiepolos und dementsprechend häufig werden sie in der Forschung behandelt und reproduziert.⁸³⁹ Tiepolo zeichnete zahlreiche Darstellungen dieser Art, wie die eines Kochs, der einen Teller mit Geflügelbraten trägt (Abb. 90).⁸⁴⁰ Der Künstler skizzierte die beliebte Figur in wenigen Strichen aus einer leicht schrägen Ansicht und gestaltete den Körper mit dezenten Lavierungen. Die Rundungen der Schultern wiederholen sich im Bereich des Gesäßes, wodurch die Gestalt des Mannes kompakt und gedrungen erscheint. Er trägt einfache Arbeitskleidung, bestehend aus Mütze, Hemd, Schürze und knielanger Hose, die sich am Bund geöffnet hat. Die schweren Beine werden nach unten hin schmaler, die noch immer kräftigen Waden sind in enge Schuhe gezwängt. Der Körperschatten erscheint als dunkle Fläche auf dem ansonsten weißen Blatt.⁸⁴¹ Vorausgesetzt, es handelt sich um eine Porträtkarikatur, dann hat sich Tiepolo durch die Wahl der Perspektive die Aufgabe gestellt, allein durch Umriss und Haltung des Körpers den Dargestellten so eigentümlich zu zeigen, dass er dennoch identifiziert werden konnte.⁸⁴² Demnach wäre die Karikatur gelungen, wenn der Betrachter das Rätsel um die Identität des Porträtierten lösen konnte. In der bisherigen Forschung wurden die karikierten Rückenfiguren mit ihrem „*sprechenden Kontur*“

⁸³⁷ Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Mannes mit verschränkten Armen, stehend im Profil nach links*, Feder in Braun, laviert, 17,6 x 8 cm, New York, The Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1975.I.453. Vgl. Best.-Kat. New York 1987, Kat. Nr. 101.

⁸³⁸ Vgl. Berra 2009, Abb. 64, 65, S. 131.

⁸³⁹ Siehe zum Beispiel Busch 1986, Abb. 15; DeGrazia 1996, Abb. 87; Ausst.-Kat. New York 2011, Kat. Nr. 20–23.

⁸⁴⁰ Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Kochs*, 1753–1762, Feder in Schwarz, laviert, 21,3 x 13,8 cm, New York, The Morgan Library & Museum, Inv. Nr. 1997.25. Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, Kat. Nr. 81.

⁸⁴¹ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 216.

⁸⁴² Vgl. Best.-Kat. Vicenza 2012, S. 63f.

(Busch) primär als Experimente mit der Form wahrgenommen.⁸⁴³ Der Künstler hätte demzufolge vor allem aus einem inneren künstlerischen Antrieb heraus nach Chiffren für bestimmte Gemütszustände gesucht. Das potenzielle Mit- und Vorausdenken der Rezeption dieser Blätter und ihre mögliche Funktion als Rätselspiel um die Identität des Dargestellten wurde bisher noch nicht mitgedacht.

Marco Ricci und Zanetti haben ebenfalls Personen in der Rückansicht karikiert. Einen interessanten Vergleich bieten ihre Zeichnungen von Rückenfiguren, die eine *bauta* tragen. Die *bauta* ist eine traditionelle venezianische Karnevalsverkleidung, sie wurde aber auch außerhalb der Karnevalssaison sowohl von Männern als auch von Frauen aller gesellschaftlichen Schichten zu Feierlichkeiten getragen. Sie bestand aus einem radförmigen schwarzen Umhang, dem *tabarro* oder einem kürzeren *tabarrino*, der vor Kälte schützen sollte und über der regulären Kleidung getragen wurde. Über dem Mantel befand sich ein kleiner Schulterumhang (*mantellina*) aus schwarzer Spitze. An dem Mantel waren eine kleine Kapuze und ein Kinnriemen angeschlossen, die Haare, Ohren, Kinn und den Hals bedeckten, sodass das Gesicht komplett von Stoff umrahmt war. Das Gesicht selbst wurde von einer großen weißen Maske (*volto* oder *larva*) bedeckt, als Kopfbedeckung wurde üblicherweise ein Dreispitz getragen.⁸⁴⁴ Tiepolo karikierte eine große und breite Gestalt von hinten in einer *bauta*, bei der es sich sowohl um einen kräftigen Mann als auch um eine Frau mit ausladendem Reifrock handeln könnte (Abb. 91).⁸⁴⁵ Die Figur füllt beinahe das gesamte Blatt aus und ist komplett in das Kostüm gehüllt. Die übertrieben langen Ärmel des *tabarro* reichen fast bis auf den Boden und sind nur wenig kürzer als der Mantel. Mit einigen leichten Federstrichen und Lavierungen deutete Tiepolo das Spitzendekor der *mantellina* im Schulterbereich an. Einen sehr unterschiedlichen aber ebenso amüsanten Eindruck von einer Person in *bauta* vermittelte Marco Ricci wahrscheinlich bereits einige Jahrzehnte früher (Abb. 92).⁸⁴⁶ Er skizzierte eine große männliche Figur, von der vor allem die Körpergröße betont wird. Kopf und Füße scheinen gerade so auf dem Blatt Platz gefunden zu

⁸⁴³ Vgl. Busch 1986, S. 56. Ähnlich schreibt DeGrazia, dass Tiepolo mit diesen Zeichnungen die Dargestellten nicht verspotten wollte, sondern versuchte, bestimmte Haltungen durch ihre physische Erscheinung auszudrücken. Vgl. DeGrazia 1996, S. 260.

⁸⁴⁴ Vgl. Scaglione, Salvatore (Hrg.): *Maschere e travestimenti nella tradizione del carnevale di Venezia*, Venedig 1981, S. 28ff., 32, 36; Davanzo Poli, Doretta: *Abiti antichi e moderni dei Veneziani*, Venedig 2001, S. 102, 105f., 192. Der Begriff kommt vielleicht von dem onomatopoetischen *bau-bau*, um etwas Erschreckendes zu bezeichnen, oder wahrscheinlicher von *bava-bavuta*, einer Bezeichnung für die Seidenraupe, deren Schnauze an die weiße Gesichtsmaske aus Pappmaché oder Gips erinnert. Vgl. Davanzo Poli 2001, S. 105f. Siehe auch das Gemälde *Il ridotto* aus der Werkstatt Pietro Longhis von 1760 (Vicenza, Banco Ambrosiano Veneto). Vgl. Davanzo Poli 2001, Abb. 73.

⁸⁴⁵ Giambattista Tiepolo: *Karikatur einer dicken Person in bauta von hinten*, 1760 (?), Feder in Schwarz, laviert, 17,5 x 12,3 cm, New York, The Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1975.1.449. Vgl. Ausst.-Kat. New York 2011, Kat. Nr. 20.

⁸⁴⁶ Marco Ricci: *Ein großer Mann in einer bauta*, um 1720–1730, Feder in Braun, 19,4 x 11,8 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 907228.

haben und der *tabarro*, hier ein kurzer *tabarrino*, reicht ihm nur bis zu den Knien. Der kegel-förmige Saum des Mantels schwingt in weitem Abstand von den dünnen Beinen aus. In Ver-bindung mit dem schmalen Kopf, der in einem Dreispitz endet, entsteht eine amüsante vogel-ähnliche Kreatur. Es ist denkbar, dass Tiepolo Riccis Karikatur bei Joseph Smith gesehen hat und daraufhin zu seiner Karikatur inspiriert wurde. Zwar haben Ricci und Tiepolo wegen des großen Altersunterschiedes von 20 Jahren und Riccis frühem Tod keine enge Verbindung ge-pflegt. Aber Tiepolo hat sich definitiv mit den Zeichnungen Riccis beschäftigt.⁸⁴⁷

Von Zanetti ist eine Doppelkarikatur eines sehr ungleichen Paares in *bauta* aus der Rück-ansicht erhalten, es handelt sich um „*Annetta La Bagattina, et il Boldrini*“ (Abb. 93).⁸⁴⁸ Beide tragen eine *bauta* mit ähnlichem Hut und einer ausgeprägten *mantellina* aus Spitze. Der Um-hang reicht dem linksstehenden Boldrini bis zu seinen Knien, seine Beine werden allerdings weitestgehend von dem breiten Reifrock der knapp hinter ihm stehenden Annetta verdeckt. Der Mantel hat sich fächerförmig über das große Kleid ausgebreitet, die kleine Frau reicht ihrem Partner nur bis auf Hüfthöhe. Die von Zanetti in der Bildinschrift genutzte Bezeichnung *Baga-ttina* könnte auf die historisch belegte Kurtisane Bagatina hinweisen. Vielleicht handelt es sich aber auch um eine andere Kurtisane, die ihre Dienstleistungen zu einem schlechten Preis feilbot – das Wort *bagatin* beschreibt im venezianischen Dialekt eine Sache von geringem Wert.⁸⁴⁹ Im Unterschied zu Tiepolo und Ricci haben sich Tiepolo und Zanetti gut gekannt. Man kann davon ausgehen, dass sie sich ihre Karikaturen gegenseitig gezeigt und ausgetauscht haben.⁸⁵⁰ Zanetti schätzte Tiepolo als Künstler sehr und orientierte sich vermutlich ebenso an seinen Karikaturen, wie an denen von Marco Ricci.⁸⁵¹ In Zanettis persönlichem Karikaturealbum erscheinen zwei Karikaturen, die offensichtlich Nachahmungen oder sogar direkte Kopien von Zeichnungen Tiepolos sind.⁸⁵² Eine der beiden Darstellungen zeigt einen Priester in Profilansicht, mit eigen-tümlich krummen Beinen. Sie könnte in Anlehnung an eine Karikatur von Tiepolo entstanden sein, auf der ein Mann auf ähnliche Weise abgebildet ist. Auch hier handelt es sich vermutlich um einen Priester, dessen Beine seltsam nach hinten gekrümmt sind.⁸⁵³

⁸⁴⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 8f.

⁸⁴⁸ Anton Maria Zanetti: *Annetta La Bagattina, et il Boldrini*, Feder in Braun, 28,5 x 20,6 cm, Inschrift von An-ton Maria Zanetti unten: „*Annetta La Bagattina, et il Boldrini*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36720. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 66.

⁸⁴⁹ Vgl. Lucchese 2015, S. 327.

⁸⁵⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Providence 1971, S. 8f.

⁸⁵¹ Vgl. Lucchese 2015, S. 13.

⁸⁵² Ebd., Kat. Nr. 56.II, 56.III.

⁸⁵³ Anton Maria Zanetti: *Priester im Profil nach links*, 15,3 x 10,8 cm, Feder in Braun, über Spuren von Grafit, Fondazione Cini, Venedig, Inv. Nr. 36695. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 56.III. Die Karikatur von Tiepolo wurde kürzlich bei Sotheby's in London versteigert (Auktion Sotheby's am 3.7.2019 in London, Lot 337): <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.337.html/2019/old-master-drawings-119040>, 7.10.20.

Tiepolo könnte also durch Karikaturen seiner älteren Zeitgenossen Ricci und Zanetti zu seinen karikierten Rückenfiguren inspiriert worden sein. Zur Unterstützung dieser These soll zuletzt ein Karikaturenvergleich mit Rückansichten Sebastiano Riccis herangezogen werden.⁸⁵⁴ Marco Ricci hat vermutlich als erster seinen Onkel formatfüllend von hinten in einer Karikatur festgehalten (Abb. 94).⁸⁵⁵ Auf Binnenzeichnung verzichtete Marco weitestgehend und skizzierte locker den breiten Umriss von Sebastiano. Dieser trägt einen Hut, eine kurze Perücke mit einer herabfallenden Locke und durch den Rückenschlitz des Mantels ragt die dünne Klinge eines Degens hervor. Mit der linken Hand stützt sich Sebastiano auf einen Gehstock, der von hinten wie ein notdürftiges drittes Bein neben den stämmigen Waden erscheint. Zanetti nahm Riccis Karikatur auf, um daraus ein eigenes Bild zu generieren (Abb. 95).⁸⁵⁶ Im Vergleich zum Vorbild veränderte Zanetti einige Details. Die herabfallende Locke der Perücke ist etwas länger, der Mantelsaum weit ausgestellt und die Proportionen erscheinen weniger extrem. Neu ist, dass nun der Degengriff auf Höhe der Hüfte zu sehen ist und dass der Gehstock fehlt. Zanettis Veränderungen tauchen wiederum alle in einer Karikatur Pier Leone Ghezzi mit demselben Motiv wieder auf (Abb. 96).⁸⁵⁷ Die römische Variante unterscheidet sich durch ihre räumliche Darstellungsweise und die vielen parallelen Schraffurlinien von Zanettis absichtlich einfachem, kindlichem Ausdruck. Unter seine Zeichnung schrieb Ghezzi: „*Bastian Ricci Pittore Veneziano fatt da me Cav Ghezzi*“. Ghezzi muss Zanettis Version oder eine Kopie gekannt haben. Vermutlich wurde sie an einen gemeinsamen Bekannten als Briefbeilage nach Rom geschickt oder persönlich von Jemandem mitgebracht. Ein möglicher Überbringer könnte der Venezianer Giuseppe Pollaroli gewesen sein, der bis 1715 als Kaplan im Gefolge von Kardinal Pietro Ottoboni tätig war. Er stand mit Rosalba Carriera im Briefkontakt und brachte vermutlich Karikaturen aus Venedig mit oder bekam sie zugeschickt. Er dürfte sie dann im römischen Umkreis des Kardinals gezeigt haben, in dem auch Ghezzi verkehrte.⁸⁵⁸ Die deutlich sichtbaren Stellen der ehemaligen Faltung bei der Karikatur Zanettis verleiten zu der Annahme, dass das Blatt selbst womöglich bis nach Rom in die Hände Ghezzi gelangt sein könnte. Es scheint, als habe sich Ghezzi an dem spielerischen Wettbewerb der venezianischen Freunde beteiligen wollen.

⁸⁵⁴ Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 32.V.

⁸⁵⁵ Marco Ricci: *Sebastiano Ricci von hinten*, um 1720–1730, Feder in Braun, 23,9 x 17,3 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 907224. Vgl. Best.-Kat. London 1957, Kat. Nr. 3. Eine Kopie des Blattes befindet sich im Algarotti-Album.

⁸⁵⁶ Anton Maria Zanetti: *Sebastiano Ricci*, Feder in Braun, 28,2 x 19,4 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti unten links: „*Bastian Ricci*“, daran anschließend Inschrift von Francesco Albergati Capacelli: „*Amico dell'Autore*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36569. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 32.V.

⁸⁵⁷ Pier Leone Ghezzi: *Sebastiano Ricci von hinten*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3116, Fol. 85r. Vgl. Best.-Kat. London 1957, Abb. 20, S. 157; Thurmman-Jajes 1998, S. 263; DaEmpoli 2008, S. 237; Lucchese 2015, S. 221; Stefani 2015, S. 7ff.

⁸⁵⁸ Vgl. Lucchese 2015, S. 221f.

Hat auch Tiepolo einen entsprechenden Beitrag geleistet? Eine Darstellung mit der karierten Rückansicht eines stämmigen Mannes kommt den Vorläufern zumindest ausgesprochen nahe (Abb. 97).⁸⁵⁹ In der Forschung wurde er zuletzt als plumper adliger Mann beschrieben.⁸⁶⁰ Wie bei den gezeigten Karikaturen Sebastiano Riccis bildet auch der massige Körper dieser Figur einen amüsanten Kontrast zur schmalen Klinge des Schwertes. Tiepolo karikierte denselben Mann offenbar noch einmal in einer Profilansicht, wie die ähnliche Physiognomie bezeugt (Abb. 102).⁸⁶¹ Auch für diese Zeichnung existieren zwei potenzielle Vorlagen von Marco Ricci. Seine Karikaturen des Onkels, stehend im Profil nach links, könnten Tiepolo als Inspiration gedient haben.⁸⁶² Abschließend möchte ich auf eine mögliche Verbindung zwischen einer Selbstkarikatur Zanettis von hinten zu einer frappierend ähnlichen Rückenfigur Tiepolos hinweisen.⁸⁶³ Es ist gut vorstellbar, dass es sich bei der Zeichnung Tiepolos ebenfalls um eine Karikatur von Zanetti handelt. Die Darstellungen zeigen beide eine schlaksige männliche Silhouette mit dünnen Beinen. Der Abgebildete trägt jeweils einen Hut, eine Perücke mit drei locker herabfallenden Zöpfen und einen langen Mantel. Es spricht nichts dagegen, warum Tiepolo nicht wie die anderen Zeitgenossen – einige davon aus derselben Stadt und im Fall von Zanetti sogar gut mit ihm befreundet – nicht auch Porträtkarikaturen von Freunden und Bekannten angefertigt haben sollte. Es konnte gezeigt werden, dass Tiepolo ihre Karikaturen genau studiert haben musste. Er übernahm ausgewählte Elemente, fand aber letztlich einen unverwechselbaren eigenen Ausdruck.

⁸⁵⁹ Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Mannes von hinten*, Feder in Schwarz, laviert, 16,5 x 12 cm, an den Ecken beschnitten, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1975.1.459. Vgl. Best.-Kat. New York 1987, Kat. Nr. 97; DeGrazia 1996, Abb. 87, S. 260; Ausst.-Kat. New York 2011, Kat. Nr. 23.

⁸⁶⁰ Vgl. Ausst.-Kat. New York 2011, S. 43.

⁸⁶¹ Die Karikatur wurde kürzlich bei Sotheby's versteigert. Siehe: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/old-master-british-drawings-115040/lot.84.html>, 7.10.20.

⁸⁶² Marco Ricci: *Sebastiano Ricci*, Feder in Braun, 28,3 x 16,8 cm, Royal Collection, Windsor Castle, Inv. Nr. 907223. Online abrufbar unter: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/10/collection/907223/sebastiano-ricci>, 16.1.20. Vgl. Best.-Kat. London 1957, Kat. Nr. 2. Marco Ricci: *Sebastiano Ricci*, 29,4 x 20,3 cm, Feder in Braun, Fondazione Cini, Venedig, Inv. Nr. 36560. Inschrift von Anton Maria Zanetti unten links: „*Bastian Ricci*“, daran anschließend Inschrift von Francesco Albergati Capacelli: „*grande Amico dell'Autore*“. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 31.V.

⁸⁶³ Anton Maria Zanetti: *Anton Maria Zanetti*, 27,6 x 18,9 cm, Feder in Braun, Fondazione Cini, Venedig, Inv. Nr. 36668. Inschrift von Zanetti unten links: „*Antonio M.a Zanetti q. G.o.*“. Vgl. Lucchese 2015, Kat. Nr. 48.II. Giovanni Battista Tiepolo: *Karikatur eines Mannes von hinten*, 1760 (?), Feder in Schwarz, laviert, 19 x 11,3 cm, an allen vier Ecken beschnitten, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1975.I.457. Online abrufbar unter: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459695>, 24.4.18. Vgl. Best.-Kat. New York 1987, Kat. Nr. 105.

7.6. Die Funktion und Verwendung der Karikaturen Teil II

Aufgrund fehlender Informationen über den Entstehungs- und Wirkungszusammenhang griffen zahlreiche Forscher auf den üblichen Topos des sich selbst unterhaltenden Künstlers zurück, der nach Zerstreung sucht („*divertimento personale*“). Sicherlich kann sich Tiepolo mit dem Zeichnen von Karikaturen entspannt und zugleich auf die Probe gestellt haben, das Zeichnen sowohl Vergnügen als auch ein Mittel zur Schärfung der Beobachtungsgabe gewesen sein.⁸⁶⁴ Dass die Karikatur für ihn ein experimentelles Medium war und ein Mittel, um seiner Kreativität Ausdruck zu verleihen, erscheint sinnvoll und wurde in jüngerer Forschung auch wiederholt betont.⁸⁶⁵ Es ist bemerkenswert, dass Tiepolo die Karikatur, nachdem sie von Ghezzi weitestgehend auf die Funktion des höfischen *divertimento* reduziert worden war, wieder stärker als Zeichnungsübung und experimentelles Darstellungsmedium einsetzte. Ein Grund dafür wird gewesen sein, dass Tiepolo auch in vielen seiner Gemäldekompositionen mit affektiv ausdrucksstarken Figurensilhouetten arbeitete. Gegen einen gesellschaftlichen Nutzen würden sich Tiepolos Karikaturen jedoch nach überwiegender Auffassung regelrecht wehren. Kozloff schreibt 1961 in diesem Zusammenhang: „*Tiepolo's caricature occupies a self-contained world from which it stubbornly refuses to be pushed out into social use*“.⁸⁶⁶ Doch ich denke nicht, dass sich die Funktion von Tiepolos Karikaturen im künstlerischen Experiment erschöpft. Ähnlich wie bei seinen Zeitgenossen dürfte auch für ihn die Karikatur nicht nur ein künstlerisches Experimentierfeld, sondern gleichzeitig ein Unterhaltungsmedium für bestimmte Publikumskreise gewesen sein. Die in seinen Karikaturen stets präsente virtuose Gestaltung verleiht den Zeichnungen einen hohen Wiedererkennungswert. Dieser charakteristische Ausdruck ist dann sinnvoll, wenn Tiepolo sich von den anderen zeitgenössischen Karikaturisten unterscheiden und in Kennerkreisen beachtet werden wollte. Der Stil kommt so einer Signatur gleich, Freunde und Kenner konnten auf diese Weise seine Werke sofort wiedererkennen. Es ist naheliegend, dass Tiepolos Karikaturen, wie seine anderen oben angeführten autonomen Papierarbeiten, mehrheitlich für Sammler bestimmt waren.⁸⁶⁷ Tiepolos Zeitgenossen Vincenzo da Canal und Pellegrino Orlandi verwiesen auf die große Beliebtheit seiner Zeichnungen bereits im 18.

⁸⁶⁴ Vgl. Kozloff 1961, S. 18; Drawings from the Collection of Mr. & Mrs. Eugene Victor Thaw, (Best.-Kat. New York, The Pierpont Morgan Library, Bd. 2), hrsg. v. Cara D. Denison u.a., New York 1985, S. 40f.; Knox 2004, S. 129.

⁸⁶⁵ Vgl. Busch 1986, S. 56; Ausst.-Kat. Venedig 2014, S. 209; Ausst.-Kat. Stuttgart 2019, S. 174.

⁸⁶⁶ Vgl. Kozloff 1961, S. 14.

⁸⁶⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 197.

Jahrhundert.⁸⁶⁸ Zu den wichtigsten Sammlern der humoristischen Zeichnungen Tiepolos in Venedig gehörte Francesco Algarotti, mit dem der Künstler auch persönlich befreundet war.⁸⁶⁹ Tiepolo und Algarotti schrieben sich zahlreiche Briefe, Letzterer fügte gelegentlich regelrechte Abhandlungen über Kunst und Kultur in seine Briefe ein. Tiepolos Schreibstil ist dagegen unmittlbarer und persönlicher. Sie hielten sich durch den regen Briefverkehr über künstlerische und publizistische Entwicklungen auf dem Laufenden.⁸⁷⁰ Der Zeitraum ihrer Korrespondenz liegt zwischen 1743 und dem Todesjahr von Algarotti 1764 und entspricht damit auffallend genau Tiepolos karikaturistischer Schaffenszeit. Algarottis Wunsch nach Karikaturen könnte ein Impuls für Tiepolos Produktion gewesen sein, der bislang unberücksichtigt geblieben ist. Sicher ist, dass die Karikaturen Tiepolos, wie die der anderen Venezianer auch, häufiger kopiert wurden.⁸⁷¹ Sie leisteten ihren kleinen Beitrag, um das immense Bedürfnis der venezianischen Oberschicht und ihrer wohlhabenden Gäste nach Kunst und Unterhaltung zu stillen.

Die Existenz der Kopien, Varianten und Motivübernahmen belegt darüber hinaus eindrücklich den geselligen Entstehungs- und Wirkungszusammenhang. Die Karikaturen waren Teil eines Gesellschaftsspielles (*un gioco di società*).⁸⁷² Die Künstler traten miteinander in Konkurrenz, wenn jeder auf seine individuelle Art dasselbe Motiv darstellte. Für die Rezipienten war es ein amüsanter Ratespiel. Es ist in diesem Zusammenhang wichtig zu betonen, dass erklärende Bildinschriften oft erst nachträglich lange nach der Entstehung der Karikatur mit der Montierung des Blattes in ein Album hinzukamen. Das ist bei allen in diesem und den vorigen Kapiteln erwähnten Karikaturisten so gewesen, bei den Ricci, bei Zanetti, Tiepolo und sogar bei Ghezzi. Deshalb reichen fehlende Bildinschriften allein nicht als Argument gegen die Einordnung zur Porträtkarikatur aus, wie es des Öfteren für die Zeichnungen Tiepolos der Fall war.⁸⁷³ Es muss ein Anliegen zukünftiger Forschungen sein, die Karikaturen Tiepolos stärker im Rahmen dieser Kontexte zu verorten.

⁸⁶⁸ Ebd., S. 4f.

⁸⁶⁹ Vgl. Best.-Kat. New York 1985, S. 40f.; Thurmann-Jajes 1998, S. 264f.; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 194ff.

⁸⁷⁰ Vgl. Magrini 2002, S. 39f., 43.

⁸⁷¹ Vgl. Best. Kat. London 1975, S. 98.

⁸⁷² Vgl. Lucchese 2015, S. 3.

⁸⁷³ Vgl. Thurmann-Jajes 1998, S. 264f.

7.7. Ausblick: Giandomenico Tiepolo

Die italienische Karikatur endete mit dem Tod Giambattista Tiepolos keineswegs. Sein Sohn Giandomenico (Giovanni Domenico) brachte diese Praxis auch in die zweite Jahrhunderthälfte. Seine Karikaturen ähneln denen des Vaters sehr, nicht zuletzt deshalb, weil er viele seiner Motive übernahm oder nur leicht variierte.⁸⁷⁴ Exemplarisch dafür lässt sich ein Blatt heranziehen, auf dem zentral ein elegant gekleideter Mann mit dickem Bauch, Degen und Gehstock abgebildet ist (Abb. 98).⁸⁷⁵ Die noch deutlich erkennbare Vorzeichnung in schwarzer Kreide zeigt, dass die lange Nase und das vorspringende Kinn zunächst noch stärker verformt waren als die endgültige Version in brauner Tinte.⁸⁷⁶ Oben befinden sich Skizzen naturalistischer Kopfstudien, die bestimmte Charaktertypen zeigen. Auf dem Blatt sind neben einer Handstudie und einer Art Phallus auch acht karikierte Profilköpfe dargestellt. Es ist bezeichnend, dass die lange Tradition der Aufreihung karikiertes Physiognomien auch im späten 18. Jahrhundert lebendig war.⁸⁷⁷ Das Aussehen der Profilköpfe unterscheidet sich nicht von dem derjenigen der Carracci und orientiert sich zum Teil noch an den *grotesken Köpfen* Leonardos. Ähnliche Beispiele existieren von Francesco Fontebasso (1709–1769), einem Schüler Sebastiano Riccis.⁸⁷⁸

Doch das in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts noch so große Interesse für Porträtkarikaturen ließ mit der Zeit deutlich nach. Großer Beliebtheit erfreuten sich dagegen die vermehrt von Giandomenico Tiepolo entwickelten humoristischen Genreszenen und Pulcinella-Darstellungen.⁸⁷⁹ Die Serie *Divertimento per li ragazzi* besteht aus 103 Federzeichnungen mit Szenen aus dem Leben Pulcinellas.⁸⁸⁰ Die Geschichte beginnt mit dem Schlüpfen eines Pulcinellas aus einem Truthahn-Ei. Es folgen Szenen aus Kindheit und Jugend, von beruflichen Eskapaden, Abenteuern, bis hin zu Krankheit und Tod. Die letzten Blätter zeigen die Beerdigung und unheimliche Auferstehung als Skelett. Die Blätter folgen keiner stringenten biografischen Reihenfolge, sondern lassen sich auf vielfache Weise inhaltlich miteinander verknüpfen

⁸⁷⁴ Ebd.; Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 194ff.

⁸⁷⁵ Giandomenico Tiepolo: *Karikatur eines Adligen und andere Studien*, um 1772–1774, Feder in Braun über schwarzer Kreide, laviert, 27,1 x 18,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 37.165.68. Vgl. Berra 2009, Abb. 66; Ausst.-Kat. New York 2011, Kat. Nr. 8.

⁸⁷⁶ Vgl. Ausst.-Kat. New York 2011, S. 28.

⁸⁷⁷ Vgl. Berra 2009, S. 131.

⁸⁷⁸ Francesco Fontebasso: *Skizze eines Altars, einer Madonna und karikierte Köpfe*, verso: *Annunziata eines Kartäuserheiligen*, Feder in Braun, über Grafit, 22,4 x 30,2 cm, Inv. Nr. 1983.34. Online abrufbar unter: <https://www.themorgan.org/drawings/item/141728>, 22.12.19. Vgl. Berra 2009, Abb. 55. Besonders interessant sind die beiden Figuren oben rechts, deren Gesichter auf Dreiecksformen reduziert sind, eine abstrakte Vereinfachung, die die humoristische Wirkung der beiden Darstellungen verstärkt. Vgl. Berra 2009, S. 123f.

⁸⁷⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Princeton 2014, S. 200.

⁸⁸⁰ Vgl. The Thaw Collection, Master Drawings and New Acquisitions, (Ausst.-Kat. New York, The Pierpont Morgan Library), hrsg. v. Cara D. Denison, New York 1994, S. 68; Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 197; Ausst.-Kat. Stuttgart/Köln 1996, S. 196. Das Album wurde am 6. Juli 1920 bei Sotheby's versteigert. Siehe Ausst.-Kat. Cambridge 1970, S. XVf.

und in verschiedenen „Sequenzen“ lesen.⁸⁸¹ Auch für seine *Pulcinella*-Serien schöpfte Giandomenico aus dem Bildfundus des Vaters.⁸⁸² Zum Beispiel übernahm er die Darstellung eines schlafenden Mannes. Es könnte sich ursprünglich um eine Porträtkarikatur, ein „komisches Motiv“ oder bereits um eine Pulcinella-Darstellung gehandelt haben. Der Bauch des Mannes wölbt sich in der Zeichnung Giambattistas unter der Decke wie ein großer Berg, was in der Profilansicht bestens zur Geltung kommt. Giandomenico fügte eine etwas weniger übertriebene Version der Figur mit einem flacheren Bauch in seine Pulcinella-Serie ein. Er übernahm auch das Detail des Nachttopfes von der ersten Zeichnung.⁸⁸³ Bei Giambattista ist der Schlafende in seinem Bett mit dem darunter stehenden Nachttopf vor einem leeren Hintergrund zu sehen, sein Sohn platzierte es in einem fensterlosen Innenraum. Das Blatt mit dem Titel *Die letzte Krankheit von Pulcinello* zeigt ergänzend hinter dem Bett stehende trauernde Pulcinella-Figuren und einen Arzt, der den Puls des Kranken misst und dann noch einmal am Fußende des Bettes auftaucht, wo er wahrscheinlich den Totenschein ausstellt. Giandomenico hat seinem sterbenden Pulcinella im Bett noch die charakteristische schwarze Maske mit der großen schnabelförmigen Nase hinzugegeben. Das Bett ist außerdem nicht mehr in Profilansicht, sondern mit einer leichten Aufsicht perspektivisch gezeichnet worden. Er hat die Stellen, an denen sein Vater die Lavierungen gesetzt hat, zwar weitestgehend von ihm übernommen, aber einzelne Details an Kissen und die Fransen der Decke etc. mit größerer Sorgfalt ausgearbeitet.⁸⁸⁴ Pulcinella erscheint in Giandomenicos Serie schon wie ein moderner Comicheld, der immer wieder neue Episoden und Abenteuer erlebt und durchleidet. Dies wird auch in England zu einem beliebten Kunstgriff, insbesondere in den Serien Hogarths. Die Tendenz hin zu einem übergreifenden Narrativ und zu sozialen und gesellschaftskritischen Inhalten wird in der Folgezeit in England und Frankreich zunehmend an Bedeutung gewinnen. Die Unterhaltung und der Witz konstituieren sich in diesen Blättern nicht mehr auf einer direkten persönlichen Ansprache, sondern auf einer weitergefassten und anonymen Ebene.

⁸⁸¹ Vgl. Ausst.-Kat. New York 1994, S. 69. Herzlichen Dank an Dr. Rostislav Tumanov (Univ. Stuttgart) für das anregende Gespräch über diese Serie. Tumanov beschäftigt sich derzeit als Stipendiat am Deutschen Studienzentrum in Venedig im Rahmen seines Habilitationsprojektes mit Elementen von Narration in der Grafik Giandomenico Tiepolos.

⁸⁸² Beispiele hierfür nennt u.a. Knox 2004, S. 129.

⁸⁸³ Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, Kat. Nr. 82. Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines schlafenden Mannes*, um 1755–1760, Feder in Schwarz, Grau laviert, 15,6 x 22,8 cm, The Morgan Library & Museum, New York. Inv. Nr. 2017.249. Online abrufbar unter: <http://www.themorgan.org/drawings/item/245752>, 3.1.20.

⁸⁸⁴ Giovanni Domenico Tiepolo: *Die letzte Krankheit Pulcinellas*, um 1797–1804, Feder in Braun, braun laviert, über schwarzer Kreide, 35,1 x 45,6 cm, The Morgan Library & Museum, New York, Inv. Nr. 2017.258. Online abrufbar unter: <http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=247046>, 3.1.20. Vgl. Ausst.-Kat. Cambridge 1996, S. 218.

Fazit

Die Verbreitung von frühneuzeitlichen italienischen Porträtkarikaturen war größer und ihr Stellenwert bedeutender als bislang bekannt, was das Desiderat einer ausführlichen Erarbeitung dieses Themas für die Forschung wiederholt unterstreicht. Die für diese Studie ausgewählten Funde aus einer Vielzahl von Sammlungen veranschaulichten, gepaart mit gebündelten wissenschaftlichen Beiträgen, Reichtum und Vielfalt der Karikaturen in neuer Tiefe. Das Zeichnen von Porträtkarikaturen erfolgte in einem umfangreicheren Maße als zunächst angenommen. Sie wurde seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert zunächst in Norditalien und in der Folgezeit bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem in den Städten Bologna, Rom und Venedig ausgeübt. Was machte den visuellen Reiz der untersuchten Werke aus, auf welche Weise wurde der Bildwitz vermittelt? Für die frühen Exemplare lässt sich das eingangs genannte gattungsbezeichnende Verb *caricare* anführen, was auf die „aufgeladenen“, also die übertrieben betonten oder verzerrten Körperteile verweist, die im Wesentlichen zum scherzhaften Ergebnis führten. Durch die häufige Wahl der Profilansicht und eine reduzierte Bildsprache aus scheinbar laienhaft gekritzelten Linien, wurde der Kontrast zum natürlichen Vorbild gesteigert. Dazu kam die Verschmelzung mit tierischen Physiognomien und bald auch der Einsatz allegorischer Elemente, sodass sich die Gestaltungsweisen früher Porträtkarikaturen zusehends vervielfältigten. Der Formenkanon der Karikaturen entwickelte sich unter dem Einfluss diverser zeitgenössischer Diskurse. Durch Bildanalysen konnte vielfach eine intensive Beschäftigung des Künstlers mit Themenbereichen aus den Künsten und Wissenschaften nachgewiesen werden. Auf diese Weise spiegelten Karikaturen bisweilen kunsttheoretische und wissenschaftliche Überlegungen sowie Positionen ihrer Schöpfer. Auch die versierte Aneignung verschiedenster Schrift- und Bildquellen, wie zum Beispiel der Illustrationen physiognomischer Traktate, und deren Einverleibung in das Formenrepertoire der Karikatur, wurde durch die in der Arbeit vorgestellten Bezüge augenfällig. Die gattungsbenennende Verzerrung konnte schon im 17. Jahrhundert äußerst subtil ausfallen, was sich an Darstellungen von Guercino und Ghezzi belegen lässt. Sie bildeten mit feiner Ironie etwa den Schattenwurf einer übergroßen Hutkrempe ab (Abb. 27). Spätere Karikaturisten legten außerdem nur noch in Einzelfällen Wert auf eine größtmögliche Reduktion der Zeichenstriche und scheuten nicht vor einer detaillierten Wiedergabe zurück. Während es sich bei manchen Karikaturen eher um spontane Skizzen handelte, waren andere in größerem Maß strategisch angelegt als die Darstellungen selbst vermuten lassen würden. Dieses zielgerichtete Agieren der Künstler gibt heute Aufschluss über ihre Ambitionen und die Zusammenhänge, in denen die Zeichnungen entstanden sind.

Die im ersten Kapitel vorgenommenen Bildanalysen von Zeichnungen aus dem Konvolut der sogenannten *grotesken Köpfe* Leonardos wurden mit früheren Einordnungen und aktuellen Forschungsergebnissen verschränkt. Auf diese Weise gelang es, eine Karikatur Dantes und vermutliche Karikaturen von Zeitgenossen des Künstlers zu ermitteln. Gepaart mit der Anbindung an den Entstehungs- und Wirkungskontext dieser Blätter erfolgte die Betrachtung des Konvoluts so unter einer neuen und detaillierten Sicht, die ihre zweckdienliche Rolle im höfischen Umfeld einschließt. Ungehindert der Tatsache, dass es im 16. Jahrhundert noch keine feste Gattungsdefinition für diese Form von Zeichnungen gab, entstanden auch in der Folge Leonardos weitere Zeichnungen, bei denen es sich de facto bereits um Karikaturen handelte. In diesem Zusammenhang wurde auf Blätter aus der Mailänder *Accademia della Val di Blenio* und auf mögliche Karikaturen aus der Werkstatt Bartolomeo Passarottis in Bologna verwiesen. In der Carracci-Akademie gewannen karikaturistische Zeichnungen dann um die Jahrhundertwende an Popularität. Die in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts vorgebrachte Postulierung von Annibale Carracci als Erfinder der Karikatur hat sich bis in gegenwärtige Forschungen tradiert. Doch konnte belegt werden, wie die obigen Ausführungen noch einmal unterstreichen, dass die Genese der Gattung nicht auf einen einzelnen Künstler zurückgeführt werden kann. Es handelte sich um einen über ein Jahrhundert andauernden Entstehungsprozess, mit Leonardo als frühem Impulsgeber und einer sich anschließenden Etablierung unter verschiedenen Künstlern in norditalienischen Akademien und Werkstätten. Die Genese lässt sich daher als sukzessive Verdichtung hin zur autonomen Kunstgattung beschreiben, die in ihrer formalen Begriffsbestimmung durch Massani mit Bezug auf die Erzeugnisse Annibale Carraccis mündete. Schüler und Nachfolger der Carracci-Akademie hatten bereits mehrere Jahrzehnte vor der 1646 von Massani publizierten schriftlichen Erörterung zur Gattung damit begonnen, die Kunst der Karikatur in Rom weiter zu pflegen und zu entwickeln. Unter Domenichino, Guercino und Bernini verloren die Darstellungen ihren anfänglichen Studienblattcharakter, ihre Einzelblattkarikaturen sind sichtlich als eigenständige Kunstwerke angelegt. Im Zuge dieser Entwicklung nutzten die Künstler den Gestaltungsspielraum dieses Mediums, um einen individuellen charakteristischen Ausdruck zu finden. Pier Leone Ghezzi schließlich gelang es im Laufe seiner langen und erfolgreichen Schaffenszeit mit dem vielfach wiederholten Darstellungsschema der leicht verzerrten Einzelfigur ein normatives Muster für die Zukunft zu etablieren.

Der persönliche Austausch der hier behandelten Künstler sowie ihre Auseinandersetzung mit Karikaturen anderer war vielfach sehr intensiv. So konnten durch Gegenüberstellungen der Werke vielfach, teilweise unbekannte, stilistische Bezüge und Motivübernahmen offengelegt

werden. Eine direkte Verbindung wurde zum Beispiel zwischen den Karikaturen von Pier Leone Ghezzi und seinem Patenonkel Carlo Maratti erkannt. Weil diese in der Forschung bislang nicht berücksichtigt wurde, liegt auf ihrem Werkaustausch im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit ein gesonderter Fokus. Im 18. Jahrhundert verstärkte sich das Bewusstsein für Vorläufer und Vergleichswerke unter den Künstlern noch einmal deutlich, was in den beiden abschließenden Kapiteln der Untersuchung ausführlich erörtert wurde. Die enge gegenseitige Inspiration der beiden venezianischen Karikaturisten und guten Freunde Marco Ricci und Anton Maria Zanetti, war allerdings einzigartig. Auch für Giambattista Tiepolo ließ sich eine intensive Auseinandersetzung mit den Karikaturen seiner Vorläufer und Zeitgenossen feststellen. Seine originellen Bildlösungen ähneln den vorangegangenen Werken Guercinos sowohl in ihrer exzeptionellen Kunstfertigkeit als auch in der Tendenz zur Typisierung der Figur. Im Laufe des Untersuchungszeitraums stieg die Wertschätzung für Karikaturen deutlich an: Mäzene, Händler und wohlhabende Reisende integrierten die Blätter zunehmend in ihre Kunstsammlungen. Das neu entfachte Interesse für die Zeichnungen als Sammelobjekte äußerte sich auch durch die Zunahme von Kopien.

Funktionen und Verwendungszusammenhänge

Seit den frühen Biografen wurde die Funktion der frühneuzeitlichen Karikatur wiederholt auf die persönliche Freude und Entspannung ihrer Schöpfer zurückgeführt. Die Funktionen der analysierten Werke lassen sich sehr viel stärker ausdifferenzieren: Für die Künstler selbst konnte die Karikatur eine Form des Andenkens an schöne Begebenheiten darstellen und demnach die Funktion eines figurativen Tagebuchs einnehmen. Vor allem Pier Leone Ghezzi zeichnete im höheren Alter häufig Porträtkarikaturen, um sich später an die jeweils abgebildeten Personen und an gemeinsame Erlebnisse zu erinnern, wie er selbst in den Bildinschriften betonte. Gianlorenzo Bernini und Pier Francesco Mola nutzten die Karikatur manchmal dazu, Ärger und Frust zu äußern. Vor allem Mola überspitzte in seinen autobiografischen Karikaturen häufig ihm widerfahrene Schicksalsschläge und Ungerechtigkeiten. Die Werke fungierten in diesem Zusammenhang als Ventil für seinen Frust. Folgende Aspekte haben sich im Rahmen der Untersuchung über die persönliche Freude und Entlastung hinaus als Hauptfunktionen herausgestellt: die Karikatur als künstlerisches Experiment, als Mittel der Unterhaltung und um Geselligkeit zu stiften sowie ihr zweckgebundener Einsatz als „soziales Schmiermittel“. Zudem nutzten viele der hier behandelten Karikaturisten die Zeichnungen im Rahmen ihrer Selbstdarstellung als soziale Strategie, um sich in besonderem Maße virtuos und originell zu präsentie-

ren. Im Folgenden werden die wichtigsten Erkenntnisse zu diesen Funktionen zusammengefasst, für Vertiefungen sei auf die Abschnitte zur Funktion und Verwendung der Karikatur in den jeweiligen Kapiteln verwiesen.

Die Porträtkarikaturen waren seit ihren Anfängen ein Medium für künstlerische Experimente und kunsttheoretische Reflexionen. Mit den zahlreichen verzerrten Profilköpfen eigneten sich die Carracci-Brüder ein vielfältiges Formenrepertoire an und erlernten dabei eine hohe Kontrolle über den eigenen Ausdruck. Wahrscheinlich diente die Porträtkarikatur im Kontext des Akademiebetriebs als didaktisches Instrument zur Erweiterung des Formenrepertoires. Spätestens mit dem Text Giovanni Antonio Massanis wurde die Karikatur mit ihrer deklarierten *perfetta deformità* als Gegenpol zur idealisierten Form definiert. Wie im zweiten Kapitel der Arbeit ausführlich dargelegt wurde, können die ursprünglichen künstlerischen Intentionen und die späteren Auslegungen der Theoretiker auseinandergehen und eine exakte Trennung aus heutiger Perspektive äußerst schwierig sein. Die kunsttheoretischen Texte wurden von nachfolgenden Karikaturisten rezipiert und beeinflussten wiederum den späteren Gattungsverlauf. Die Karikaturen entstanden in der Folgezeit mal mehr und mal weniger programmatisch als bewusste Normverletzung.

Die Hauptfunktion der frühneuzeitlichen Porträtkarikatur war die Unterhaltung. Im sozialen Kontext dienten die behandelten Werke üblicherweise dazu, Anlässe zum gemeinschaftlichen Lachen und für Gespräche zu bieten und dadurch Geselligkeit zu stiften. Die Motivation und Intention des Künstlers trafen in einem zeit- und ortsspezifischen Rahmen auf die Erwartungshaltung eines Publikums. Wie sich im Laufe der Untersuchung herausstellte, unterschieden sich Art und Weise der Unterhaltung je nach Umfeld und Zweck deutlich. Am prominentesten war der Einsatz von Karikaturen als höfisches *divertimento*, die Relevanz dieser Funktion konnte bereits im ersten Kapitel für die Zeichnungen Leonardos am Hof in Mailand aufgezeigt werden. Später brachten an erster Stelle Gianlorenzo Bernini, der sogar den Entstehungsprozess der Karikaturen als Teil der Unterhaltung vor Publikum inszenierte, und Pier Leone Ghezzi an den Höfen Porträtkarikaturen in Umlauf. Ihre Werke erfreuten sich in diesen Rezipientenkreisen einer derart großen Beliebtheit, dass sie sogar um weitere Darstellungen gebeten wurden. Die Blätter waren eine Aufmerksamkeit seitens der Künstler, üblicherweise an Freunde, Mäzene oder potenzielle Auftraggeber. Weil es sich bei den Karikierten oft um die Beschenkten selbst handelte, waren die Zeichnungen üblicherweise humoristisch und leicht ironisch, aber so gut wie nie ernsthaft verletzend. Übermäßige Kritik wäre in diesem Kontext nicht nur unangebracht, sondern auch der Karriere des Künstlers abträglich gewesen, der auf die Gunst seines adligen Publikums angewiesen war. Unter diesen Umständen kann es nicht verwundern, dass

sich zu dieser Zeit noch keine politische Funktion der Karikatur ausbildete. Andere Orte und Anlässe für die Unterhaltung durch Karikaturen waren die Zeiträume nach einem gemeinsamen Mahl oder während einer Porträtsitzung für Auftragswerke. Ebenfalls eignete sich die Kombination mit anderen vergnüglichen Beschäftigungen wie dem Genuss von Hauskonzerten, Opern- und Theaterbesuchen sowie Aufhalten in der Landvilla eines Mäzens. Diese gezielt für die Muße und Entspannung gedachten Zeiträume bildeten den geeigneten Wirkungsrahmen für die Karikaturen.

Das Medium eignete sich vorzüglich für eine gesellige Rezeption: Die kleinen und rasch gezeichneten Skizzen auf Papier konnten gefaltet werden und passten in jede Tasche. Sie ließen sich bei einer günstigen Gelegenheit herausholen und effektiv vor Publikum öffnen. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung fiel die bewusste zweckdienliche Anpassung der Ausdrucks- und Gestaltungsweise von den Künstlern an die jeweils intendierten Rezeptionszusammenhänge auf. Am deutlichsten kam dies bei den Karikaturen Berninis und Ghezzis zum Ausdruck. Ihre eher persönlichen Werke mit einem sehr limitierten Adressatenkreis aus guten Freunden waren sichtlich kritischer und spitzfindiger als die sehr gefälligen und tendenziell ästhetisch wohlgeformteren Karikaturen, mit denen sie das höfische Publikum erheiterten. Die bewusste Differenzierung ihrer Werke zeugt nicht nur von der Sensibilität der Künstler für den ihnen gewährten kritischen Freiraum, sondern auch von dem pragmatischen Umgang und zweckdienlichen Einsatz ihrer Werke. Die Künstler erkannten damit das Potenzial der Karikatur als vielseitig nutzbares „soziales Schmiermittel“, sei es als strategisches Geschenk oder als Mittel der Beziehungspflege. Die Karikaturen fügten sich in einen Verwendungszusammenhang des freundschaftlichen Austauschs und der Pflege privater Kommunikation ein. Oft wurden Karikaturen von den Künstlern als humorvolle Beigabe zu ihren Briefen verwendet. Durch die zitierten Textpassagen in den betreffenden Kapiteln wurde deutlich, dass die Darstellungen auch hier Gesprächsanlässe oder -beiträge darstellten. Sie unterstützten die Berichterstattung, konnten als ein humorvolles „Update“ dienen und waren eine kleine Aufmerksamkeit und freundliche Geste an den Empfänger. So nutzte beispielsweise Anton Maria Zanetti seine Karikaturen häufig in diesem Verwendungszusammenhang der schriftlichen Korrespondenz im Rahmen seiner Kontaktpflege. Auch in Ghezzis persönlichen Klebebänden befinden sich nicht nur Karikaturen, sondern zusätzlich Briefe aus seiner schriftlichen Korrespondenz mit den Dargestellten, in denen manchmal um Karikaturen von der Hand des Künstlers gebeten oder diese gelobt werden.

Der Einsatz von Karikaturen in geselligen Zusammenkünften verweist über ihre Unterhaltungsfunktion für eine konkrete Situation hinaus auch auf das Streben der Künstler nach

einer bewusst geformten Selbstdarstellung. In heutigen Worten betrieben sie *Self-fashioning* als soziale Strategie, um die eigene gesellschaftliche Stellung zu bestätigen. Der charakteristische Ausdruck der gezeichneten Karikaturen wurde in diesem Zusammenhang von den Künstlern vermutlich aktiv als Erkennungs- und Markenzeichen etabliert. Die Karikatur konnte demnach als Mittel zur Demonstration der Originalität und Vielseitigkeit des Künstlers der eigenen Ruhmesmehrung zuträglich sein. Im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit wurden die engen Parallelen dieser Funktion zu den Landschafts- und Genrezeichnungen sowie dem *capriccio* aufgezeigt, die allesamt das vielseitige Künstlergenie demonstrieren sollten. An verschiedenen Stellen ließ sich nachweisen, dass die Karikaturen in einem spielerischen Zusammenhang verwendet wurden. Bereits in der Akademie der Carracci wurden Schüler der oben zitierten Anekdote zufolge mit Porträtkarikaturen von Verkäufern auf den Markt geschickt und sollten die Dargestellten identifizieren. Die Funktion der Porträtkarikatur als eine Art des Rätselspiels trat auch bei den nachfolgenden Karikaturisten gelegentlich zum Vorschein. Es war ein leichtes oder etwas schwerer zu erratendes Rätsel, der Bildwitz war für das direkte Umfeld von Künstler und Dargestelltem augenfällig, weil sie die Zeichnung mit dem Naturvorbild abgleichen konnten. Noch bei den Rückenfiguren Giambattista Tiepolos liegt der Verdacht nahe, dass die Betrachter aus den wenigen Indizien heraus die Dargestellten erraten sollten. Diese These wirft ein neues Licht auf die bislang in der Forschung als anonym beschriebenen Figuren. Die in Venedig tätigen Karikaturisten zeichnen sich jeweils durch ihre individuelle charakteristische Ausdrucksform aus. Sie haben aber auch Motive voneinander übernommen und standen oft in einem engen persönlichen Austausch miteinander. Unter ihnen könnte ein freundschaftlicher Wettbewerb stattgefunden haben. Dies würde einen weiteren Verwendungszusammenhang frühneuzeitlicher Porträtkarikatur bedeuten.

Methodische Reflexionen

Die bemerkenswerte Fülle und Vielfalt der Erscheinungsformen frühneuzeitlicher Porträtkarikaturen sind in der vorliegenden Arbeit in zuvor nicht erfolgtem Umfang und Tiefe gebündelt zusammengetragen worden, wobei ein breites Spektrum italienischer Karikaturen aus dem 15.-18. Jahrhundert abgedeckt wurde. Aus dem großen Untersuchungszeitraum sowie diversen ortsspezifischen Bedingungen folgten zum Teil sehr verschiedenartige Entstehungs- und Rezeptionskontexte der thematisierten Blätter. Dementsprechend hoch war der Rechercheaufwand für die vorliegende Studie. Neben der umfangreichen Literaturrecherche erwies sich die Untersuchung von Originalen und der Austausch mit Experten aus der Fachwelt als nützlich, dazu kam die gründliche Quellenanalyse zeitgenössischer Texte über die Karikatur. Die Strukturie-

rung der Textabschnitte nach Künstlern erwies sich als sinnvoll, weil dadurch sowohl individuelle Zugänge und Kontexte berücksichtigt als auch der direkte Vergleich mit anderen Karikaturisten erfolgen konnte, wodurch persönliche Verbindungen oder Werkbezüge deutlich geworden sind. Auch Parallelen und Unterschiede in der Darstellungsweise, Funktion und Verwendung der Werke wurden durch die Gegenüberstellung offengelegt und verglichen. Durch den direkten Vergleich der analysierten Blätter wurden spezifische Zugänge zur Gattung und individuelle Beschäftigungsformen erhellt. Die Objektauswahl folgte unter Umständen der geringen Anzahl überlieferter Originale, gestaltete sich allerdings bei Karikaturisten mit einem großen Œuvre, wie Ghezzi oder Zanetti, als äußerst zeitaufwändig. Aufgenommen wurden diejenigen Zeichnungen, welche in besonderem Maße die Arbeit des jeweiligen Künstlers als Karikaturisten repräsentierten oder aussagekräftig in Bezug auf Funktions- und Verwendungszusammenhänge waren. Dies war der Fall bei diversen Bildinschriften, Gebrauchsspuren auf den Blättern selbst oder überlieferten Sekundärquellen. Die Bildanalysen waren mit verschiedenen Herausforderungen verbunden, die insbesondere Fragen nach der Zuschreibung und Interpretation betrafen. Im Bedarfsfall wurden mehrere Interpretationsmöglichkeiten aufgezeigt und kritisch beleuchtet. Veraltete Sichtweisen oder Fehlschlüsse konnten im Einzelfall aufgedeckt werden, zum Beispiel bei Zeichnungen Leonardos oder Pier Francesco Molas.

Die Karikatur lässt sich nur dann wissenschaftlich erschließen, wenn sie als Element eines gesamtgesellschaftlichen Kontextes in den Blick genommen wird. Die Entstehung der Gattung war eng mit sozialer Praxis verknüpft: Die zu Beginn der vorliegenden Arbeit gestellte These, dass die beteiligten Akteure, sowie die ortsspezifischen Normen und Umgangsformen sich direkt auf die Gestaltung der Karikaturen und damit auf den Gattungsverlauf ausgewirkt haben, konnte an verschiedenen Stellen bestätigt werden. So waren die höfischen Karikaturen deutlich gemäßiger in Form und kritischem Inhalt als solche Darstellungen, die nur im engsten Freundeskreis rezipiert wurden. Die geografische und soziale Verortung von Produktion und Rezeption der Karikaturen war nötig, um ausschlaggebende Bedingungen für Funktion und Verwendung der Kunstwerke zu erforschen. In methodischer Hinsicht war es somit wichtig, dass auch Randphänomene der Karikatur beleuchtet wurden, wenn es Parallelen hinsichtlich ihrer Funktion und Verwendung zur Porträtkarikaturen gab. Viele der behandelten Künstler beschäftigten sich neben der Karikatur auch mit anderen humoristischen Bildformen. Leonardo zeichnete Grotesken, Satiren und stereotype Karikaturen, in der frühen Schaffenszeit der Carracci lag ein wesentlicher Fokus auf der Genremalerei und Giambattista Tiepolo zeichnete *capricci* und Charakterköpfe. Allen diesen Arbeiten gemeinsam war das Papier als Medium eines vielfältigen

und freien künstlerischen Ausdrucks. Der Anschluss der Funktionszusammenhänge an konkrete Zwecke ist ein wissenschaftlicher Fortschritt. Nicht nur konkrete Entstehungs- und Rezeptionszusammenhänge wurden aufgedeckt, es wurden auch Einblicke in das Selbstverständnis der Künstler und in die Humorauffassung des sozialen Umfelds gegeben. Bislang wurde die Funktion frühneuzeitlicher Karikaturen oft als künstlerisches Experimentierfeld eingeordnet, ohne allerdings das konkrete Lebensumfeld der Zeichner eingehend zu erforschen. Wie oben ausgeführt wirkten soziale Situationen und Praktiken konstitutiv auf die Gattungsgenese ein, dies sollte in künftigen Studien zu dem Thema Berücksichtigung finden.

Anknüpfungspunkte für die Forschung

Die Koexistenz der oben ausgeführten Funktionen und Verwendungen frühneuzeitlicher Porträtkarikaturen unterstreicht ihre Komplexität als Forschungsthema sowie ihre vielfachen fächerübergreifenden Vertiefungs- und Anschlussmöglichkeiten. Wie im Zusammenhang mit der Analyse von Studienblättern Agostino Carraccis angeführt wurde, eigneten sich die frühneuzeitlichen Karikaturisten Leonardos *grotesken Köpfe* und deren Derivate als Teil ihres Motivrepertoires an. Derartige Übernahmen müssten durch weitere konkrete Bezüge gestützt werden, um den vollständigen Einfluss des Konvoluts auf die Gattung zu ermitteln. Weiterhin fehlt bislang eine detaillierte Analyse der grotesk-humoristischen Zeichnungen Bartolomeo Passarottis im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Genese der Karikaturengattung. Um die frühe Entwicklung in Bologna gegen Ende des 16. Jahrhunderts in ihrer Gesamtheit zu erforschen, dürfte auch die Einbindung des öffentlichen Theaters und der populären humoristischen Literatur erhellende Einblicke in größere Gesamtzusammenhänge zur Funktion und Verwendung der hier gezeichneten Karikaturen geben. Ein weiterer vielversprechender Aspekt stellt die breite Rezeption von Guercinos Zeichnungen unter nachfolgenden Karikaturisten dar. Das umfangreiche Karikaturenœuvre Pier Leone Ghezzis ermöglicht vielfältige Anknüpfungsmöglichkeiten, darunter erscheinen die von ihm auf einer *villeggiatura* gezeichneten Karikaturen besonders aufschlussreich in Bezug auf Funktion und Verwendung der Blätter zu sein. Wie exemplarisch im vierten Kapitel nachgewiesen wurde, gab es in den Landvillen spezifische Rahmenbedingungen für die Produktion und Rezeption von Karikaturen. Um die genauen Faktoren herauszuarbeiten, ist noch eine detaillierte Untersuchung der erhaltenen Bildinschriften und Sekundärquellen nötig. Zudem wurde im Zusammenhang mit Ghezzis Anfängen als Karikaturist auf die der Forschung noch immer weitestgehend unbekanntesten Karikaturen Carlo Marattis verwiesen. Die genauen Funktionszusammenhänge seiner Werke sowie die Gründe für die ungewöhnliche Wahl der Röteltechnik sind noch offene Fragen, denen unbedingt nachgegangen werden sollte.

Ein Desiderat der venezianischen Karikaturenforschung liegt in der Erschließung sozialer Netzwerke zwischen den Künstlern sowie den Kunstmäzenen und weiteren Protagonisten aus dem Kulturbetrieb. Im Rahmen zukünftiger Studien stellt die Recherche nach weiteren zeitgenössischen Schriftquellen ein Forschungspotenzial dar. Die Relevanz ähnlicher Bildgattungen wie dem *capriccio* und anderer Kunstformen, zum Beispiel dem Marionettentheater, wurde in der vorliegenden Arbeit betont. Sie sollten als Einflussfaktoren auf die Gattungsentwicklung in zukünftigen Betrachtungen stärker berücksichtigt werden. Der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stark wachsende Rezipientenkreis für Karikaturen und ganze Karikaturenbände ließe sich zudem stärker mit den Entwicklungsprozessen des Kunstmarktes verschränken und damit ein größerer Fokus auf die Wünsche der Sammler legen, um auf diese Weise zusätzliche Einflüsse auf die Karikaturenproduktion ausfindig zu machen. Die intensiven Nutzungsspuren venezianischer Karikaturen, die durch das häufige Öffnen und Schließen der Blätter zustande kamen, bezeugen deren Verwendung als eine Art Gesellschaftsspiel. Hier wäre ein Nachforschen über parallele Formen ähnlicher Gesellschaftsspiele möglicherweise erhellend, um so genauere Thesen hinsichtlich der spielerischen Verwendung der Blätter anstellen zu können. Die Einverleibung der marionetten- und puppenhaften Ästhetik in den Karikaturen Zanettis, die hier erstmals als spezifische Eigenart venezianischer Karikaturen beobachtet wurde, kann nun eingehender erforscht werden. Darüber hinaus sollten auch die Karikaturen des Venezianers Giambattista Tiepolo erneut unter Berücksichtigung der hier angestellten Überlegungen geprüft werden.

In dem hier betrachteten Untersuchungszeitraum war die Bedeutung der Porträtkarikatur als Instrument ernsthafter Kritikausübung marginal. Während des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts lassen sich deutliche Brüche im Gattungsverlauf verzeichnen, denen tiefgreifende gesellschaftliche Umwälzungen und geografische Verschiebungen zugrunde lagen. In England ermöglichte das Fehlen einer wirksamen Zensur den Aufstieg der politischen Karikatur als Waffe im publizistischen Kampf der öffentlichen Meinungsbildung. In derselben Funktion gewann die Karikatur in Frankreich seit der Revolution Ende des 18. Jahrhunderts an Brisanz, vorangetrieben durch neue druckgrafische Verfahren und ein ausgereiftes Zeitungswesen. Der Funktionswandel und mediale Transfer wurden bislang noch nicht in Abgleich mit den bestehenden Konventionen untersucht, demnach wäre der konkrete Anschluss und Einbezug der in der vorliegenden Arbeit erfolgten Untersuchungsergebnisse sinnvoll. Auf diese Weise ließen sich die Wandel, sowohl hinsichtlich der Bildgestaltung als auch funktional, genauer erforschen. In diesem Zusammenhang müssen auch die Motivübernahmen kontextualisiert werden. Daran anzuschließen sind Fragen nach Funktion und Verwendung der Blätter. Lassen sich trotz

der beschriebenen Umbrüche Analogien feststellen? Darüber hinaus wurde die Rezeption der frühneuzeitlichen italienischen Porträtkarikaturen in den nachfolgenden Jahrhunderten noch nicht konzentriert erörtert. Die Verbreitungswege der Blätter sollten in diesem Kontext detailliert den Sammlungen der Adelsfamilien und Kunsthändler zugeordnet werden können, eine Übersicht über alle Bestände italienischer Karikaturenzeichnungen in den historischen Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts ist ein ausstehendes Forschungsdesiderat. Auf welche Weise wurden diese Blätter, aus ihrem ursprünglichen Wirkungszusammenhang gelöst, nun rezipiert? Die neuen Besitzer haben die Karikierten in der Regel nicht mehr persönlich gekannt, dadurch verschoben sich zwangsläufig die Funktion und Verwendung dieser Blätter.

Literaturverzeichnis

Quelleneditionen

Algarotti 1963

Algarotti, Francesco: Saggi, hrsg. v. Giovanni da Pozzo, Bari 1963.

Alighieri 1988

Alighieri, Dante: Vita Nova – Das Neue Leben, übers. und komm. von Anna Coseriu und Ulrike Kunkel, München 1988.

Baldinucci 1974

Baldinucci, Filippo: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (Bd. 5), hrsg. v. F. Ranalli, Florenz 1974.

Baldinucci 1985

Baldinucci, Filippo: Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno, Florenz 1985.

Baldinucci 1948

Baldinucci, Filippo: Vita di Gian Lorenzo Bernini, Mailand 1948.

Bellori 1672

Bellori, Giovanni Pietro: Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, Rom 1672.

Bernini 1988

Bernini, Domenico: Vita del Cavalier Giovanni Lorenzo Bernini, München 1988.

Castiglione 1986

Castiglione, Baldesar: Das Buch vom Hofmann (Il Libro del Cortegiano), übers. und erläut. v. Fritz Baumgart, mit einem Nachwort von Roger Willemsen, München 1986.

Chantelou 2006

Chantelou, Paul Fréart de: Bernini in Paris, das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV., hrsg. v. Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006.

Della Porta 1586

Della Porta, Giambattista: De humana physiognomonia, Neapel 1586.

Félibien 1676

Félibien, André: Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent: avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts, Paris 1676.

Freud 2009

Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, der Humor, eingel. v. Peter Gay, Frankfurt a.M. 2009.

Goldoni 1913

Goldoni, Carlo: Opere complete di Carlo Goldoni, Band XVI, hrsg. v. Municipio di Venezia nel II centenario della nascita, Venedig 1913.

Knight 1805

Knight, Cornelia: Description of Latium; or, La Campagna di Roma, London 1805.

Lomazzo 1968

Lomazzo, Giovanni Paolo: Trattato dell'arte de la pittura, Hildesheim 1968.

Lomazzo 1974

Lomazzo, Giovanni Paolo: Scritti sulle arti, Bd. 2, hrsg. v. Roberto Paolo Ciardi, Florenz 1974.

Malvasia 1678

Malvasia, Carlo Cesare: Felsina pittrice, vite de pittori Bolognesi, Bd. 1, Bologna 1678.

Malvasia 2013

Malvasia: Felsina Pittrice, Lives of the Bolognese Painters (Bd. 13, Lives of Domenichino and Francesco Gessi), hrsg. v. Lorenzo Pericolo, Washington 2013.

Mancini 1956

Mancini, Giulio: Considerazioni sulla Pittura, Bd. 1, hrsg. v. Adriana Marucchi, Rom 1956.

Orlandi 1719

Orlandi, Pellegrino Antonio: L'Abcedario pittorico, dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura, a Monsieur Pierre Crozat, Eccellente e Magnifico Amatore e Dilettante di Pittura Scultura e di altre belle Arti nella Real Città di Parigi, Bologna 1719.

Paleotti 1582

Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle imagini sacre et profane, Bologna 1582.

Paleotti 2012

Paleotti, Gabriele: Discourse on sacred and profane images, übers. v. William McCuaig, hrsg. v. J. Paul Getty Trust, Los Angeles 2012.

Pascoli 1992

Pascoli, Lione: Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni, hrsg. v. Letizia Lanzetta u.a., Perugia 1992.

Passeri 1772

Passeri, Giovanni Battista: Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673, Rom 1772.

Passeri 1995

Passeri, Giovanni Battista: Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673, hrsg. v. Jacob Hess, Worms 1995.

Pio 1977

Pio, Nicola: Le Vite di Pittori Scultori et Architetti, hrsg. v. Catherine Enggass und Robert Enggass, Vatikanstadt 1977.

Vasari 2006

Vasari, Giorgio: Das Leben des Leonardo da Vinci, hrsg. v. Sabine Feser, Berlin 2006.

Vasari 2009

Vasari, Giorgio: Das Leben des Michelangelo, hrsg. v. Caroline Gabbert, Berlin 2009.

Sekundärliteratur**Aikema 2004**

Aikema, Bernard: Some Early Drawings by Giambattista Tiepolo, in: Master Drawings, Bd. 42, Nr. 4, 2004, S. 361–369.

Arburg 1998

Arburg, Hans-Georg von: Kunst-Wissenschaft um 1800, Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren (= Lichtenberg-Studien Bd. XI), Göttingen 1998.

Assmann 2018

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2018.

Aukt.-Kat. Christie's 2003

Aukt.-Kat. Christie's South Kensington: Old Master Pictures and Drawings, Friday 12 December 2003 at 10:30 A.M. and 2.00 P.M., London 2003.

Aukt.-Kat. Sotheby's 1979

Caricature Drawings by Pier Leone Ghezzi (Rome 1674-1755), The Property of the Rt. Hon. Lord Braybrooke (Aukt.-Kat. Sotheby's vom 10.12.1979), London 1979.

Ausst.-Kat. Binghamton 1970

Loan Exhibition, Selections from the Drawing Collection of Mr. and Mrs. Julius S. Held, (Ausst.-Kat. Binghamton, University Art Gallery), Binghamton 1970.

Ausst.-Kat. Cambridge 1970

Tiepolo, A Bicentenary Exhibition, 1770-1970, Drawings, mainly from American Collections, by Giambattista Tiepolo and the Members of his Circle, (Ausst.-Kat. Cambridge, Fogg Art Museum), hrsg. v. Fogg Art Museum/Harvard University, Cambridge 1970.

Ausst.-Kat. Cambridge 1991

Guercino, Master Draftsman, Works from North American Collections, (Ausst.-Kat. Cambridge, Harvard University Art Museums), hrsg. v. David M. Stone, Cambridge 1991.

Ausst.-Kat. Cambridge 1996

Tiepolo and his Circle, Drawings in American Collections, (Ausst.-Kat. Cambridge, Harvard University Art Museums), hrsg. v. Bernard Aikema, New York 1996.

Ausst.-Kat. Düsseldorf 1967

Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta Bd. 1 (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf), bearb. v. Ann Sutherland Harris und Eckhard Schaar, Düsseldorf 1967.

Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002

Disegnatore virtuoso. Die Zeichnungen des Pier Francesco Mola und seines Kreises, (Ausst.-Kat. Düsseldorf, museum kunst palast), hrsg. v. Sonja Brink, Düsseldorf 2002.

Ausst.-Kat. Edinburgh 1972

Italian 17th Century Drawings from British Private Collections, (Ausst.-Kat. Edinburgh, Edinburgh Festival Society), Edinburgh 1972.

Ausst.-Kat. Edinburgh 1998

Effigies & Ecstasies, Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini, (Ausst.-Kat. Edinburgh, National Gallery of Scotland), Edinburgh 1998.

Ausst.-Kat. Hamburg 2008

Von Leonardo bis Piranesi, italienische Zeichnungen von 1450 bis 1800 aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle, (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle), hrsg. v. Hubertus Gaßner u.a., Hamburg 2008.

Ausst.-Kat. Leipzig 2014

Bernini, Erfinder des barocken Rom, (Ausst.-Kat. Leipzig, Museum der bildenden Künste Leipzig), hrsg. v. Hans-Werner Schmidt, Sebastian Schütze und Jeannette Stoschek, Leipzig 2014.

Ausst.-Kat. Los Angeles 2006

Guercino, Mind to Paper, (Ausst.-Kat. Los Angeles, Getty Museum), hrsg. v. Julian Brooks, Los Angeles 2006.

Ausst.-Kat. Lugano 1998

Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo, e l'ambiente milanese (Ausst.-Kat. Lugano, Museo Cantonale d'Arte), hrsg. v. Franco Ambrosio, Mailand 1998.

Ausst.-Kat. Lugano/Rom 1989/1990

Pier Francesco Mola, 1612-1666 (Ausst.-Kat. Museo Cantonale d'Arte, Lugano und Musei Capitolini, Rom), hrsg. v. Manuela Kahn-Rossi, Lugano/Rom 1989/1990.

Ausst.-Kat. Mailand 1998

L'Anima e il Volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon, (Ausst.-Kat. Mailand 1998/1999, Palazzo Reale), hrsg. v. Flavio Caroli, Mailand 1998.

Ausst.-Kat. Mailand 2003

Il Gran Teatro del Mondo, L'Anima e il Volto del Settecento, (Ausst.-Kat. Mailand, Palazzo Reale), hrsg. v. Flavio Caroli, Mailand 2003.

Ausst.-Kat. New York 1967

The Seventeenth Century in Italy, (Ausst.-Kat. New York, The Pierpont Morgan Library 1967), hrsg. v. Felice Stampfle und Jacob Bean, New York 1967.

Ausst.-Kat. New York 1994

The Thaw Collection, Master Drawings and New Acquisitions, (Ausst.-Kat. New York, The Pierpont Morgan Library), hrsg. v. Cara D. Denison, New York 1994.

Ausst.-Kat. New York 2011

Infinite Jest, Caricature and Satire from Leonardo to Levine, (Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art), hrsg. v. Constance C. McPhee, Nadine M. Orenstein und Margaret Donovan, New York 2011.

Ausst.-Kat. Ontario 1980

An Album of Eighteenth-Century Venetian Operatic Caricatures, formerly in the Collection of Count Algarotti, (Ausst.-Kat. Ontario, Art Gallery of Ontario), hrsg. v. Edward Croft-Murray, Ontario 1980.

Ausst.-Kat. Oxford 1986

Guercino Drawings, from the Collections of Denis Mahon and the Ashmolean Museum (Oxford, The Ashmolean Museum), hrsg. v. Denis Mahon und David Ekserdjian, Oxford 1986.

Ausst.-Kat. Oxford 1996

Drawings by the Carracci from British Collections, (Ausst.-Kat. Oxford, The Ashmolean Museum), hrsg. v. Clare Robertson und Catherine Whistler, Oxford 1996.

Ausst.-Kat. Princeton 2014

Italian Master Drawings from the Princeton University Art Museum, (Ausst.-Kat. Princeton, University Art Museum), hrsg. v. Laura M. Giles, Lia Markey und Claire van Cleave, New Haven 2014.

Ausst.-Kat. Providence 1971

Caricature and its Role in Graphic Satire, (Ausst.-Kat. Providence, Museum of Art), Providence 1971.

Ausst.-Kat. Rom 2016

L'arte del sorriso, La caricatura a Roma dal Seicento al 1849, (Ausst.-Kat. Rom, Museo di Roma), hrsg. v. Angela Maria D'Amelio, Simonetta Prospero Valenti Rodinò und Simonetta Tozzi, Rom 2016.

Ausst.-Kat. Sacramento 2016

Reuniting the Masters: European Drawings from West Coast Collections, (Ausst.-Kat. Sacramento, Crocker Art Museum), hrsg. v. William Breazeale, Cara Dufour Denison und Victoria Sancho Lobis, Sacramento 2016.

Ausst.-Kat. Stuttgart/Köln 1996

Tiepolo und die Zeichenkunst Venedigs im 18. Jahrhundert, (Ausst.-Kat. Stuttgart/Köln, Stuttgart, Staatsgalerie; Köln, Wallraf-Richartz-Museum), hrsg. v. Corinna Höper und Uwe Westfeling, Stuttgart/Köln 1996.

Ausst.-Kat. Stuttgart 2019

Tiepolo, der beste Maler Venedigs, (Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie), hrsg. v. Annette Hojer, Stuttgart 2019.

Ausst.-Kat. Venedig 2004

Tiepolo. Ironia e comico, (Ausst.-Kat. Venedig, Fondazione Giorgio Cini), hrsg. v. Adriano Mariuz, Venedig 2004.

Ausst.-Kat. Venedig 2007

Rosalba Carriera „prima pittrice dell’Europa“, (Ausst.-Kat. Venedig, Galleria di Palazzo Cini), hrsg. v. Giuseppe Pavanello, Venedig 2007.

Ausst.-Kat. Venedig 2014

La Poesia della Luce, Disegni Veneziani dalla National Gallery of Art di Washington, (Ausst.-Kat. Venedig, Museo Correr), hrsg. v. Andrew Robison, Venedig 2014.

Ausst.-Kat. Washington 1979

Prints and Related Drawings by the Carracci Family, A Catalogue Raisonné, (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art), hrsg. v. Diane DeGrazia Bohlin, Washington 1979.

Ausst.-Kat. Zürich 2016

Della Grafica Veneziana. Das Zeitalter Anton Maria Zanettis (1680-1767), (Ausst.-Kat. Zürich, Graphische Sammlung ETH Zürich), hrsg. v. Michael Matile, Alberto Craievich und Isabelle Scheck, Petersberg 2016.

Barbour 2010

Barbour, Reid: Thomas Browne's "A Letter to a Friend" and the semiotics of disease, in: *Renaissance Studies*, Bd. 24, Nr. 3, 2010, S. 407–419.

Barcham 2004

Barcham, William L.: Il teatro alla Moda, in: *Tiepolo. Ironia e comico*, (Ausst.-Kat. Venedig, Fondazione Giorgio Cini), hrsg. v. Adriano Mariuz, Venedig 2004, S. 69–73.

Barcham 2009

Barcham, William: Rosalba Carriera e Anton Maria Zanetti tra Venezia e Parigi nella prima metà del Settecento, in: *Rosalba Carriera 1673-1757, Atti del Convegno Internazionale di Studi, 26-28 aprile 2007 Venezia*, Fondazione Giorgio Cini, Chioggia, Auditorium San Niccolò, hrsg. v. Giuseppe Pavanello, Venedig 2009, S. 147–156.

Bauer 1991

Bauer, Günther G.: Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, in: *Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki* (Ausst.-Kat. Salzburg, Galerie der Stadt Salzburg 1991), hrsg. v. Günther G. Bauer und Heinz Verfondern, Salzburg 1991, S. 39–73.

Baur 1973

Baur, Otto: Der Mensch-Tier-Vergleich und die Mensch-Tier-Karikatur, eine ikonographische Studie zur bildenden Kunst des neunzehnten Jahrhunderts (Diss. Univ. Köln), Köln 1973.

Bayer 1995

Bayer, Andrea: A Note on Ribera's Drawing of Niccolò Simonelli, in: *Metropolitan Museum Journal*, Bd. 30, 1995, S. 73–80.

Bernstorff 2016

Bernstorff, Marieke von: „...die Hölle, das sind die anderen.“ Domenichinos Aufenthalt in Neapel und die Ausstattung der Cappella del Tesoro, in: *Caravaggios Erben, Barock in Neapel* (Ausst.-Kat. Wiesbaden, Museum Wiesbaden), hrsg. v. Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra und Heiko Damm, Wiesbaden 2016, S. 89–110.

Berra 2009

Berra, Giacomo: Il Ritratto „Caricato in Forma Strana, e Ridicolosa, e con Tanta Felicità di Somiglianza“. La Nascita della Caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al Settecento, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 53, H. 1, 2009, S. 73–144.

Best.-Kat. Cambridge 2011

Italian Drawings at The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Together with Spanish Drawings, (Best.-Kat. Cambridge, Fitzwilliam Museum), hrsg. v. David Scrase, Cambridge 2011.

Best.-Kat. Darmstadt 1998

Hundert Zeichnungen alter Meister aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Best.-Kat. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), hrsg. v. Peter Märker und Gisela Bergsträsser, Leipzig 1998.

Best.-Kat. London 1957

Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle, (Best.-Kat. London, Windsor Castle), hrsg. v. Anthony Blunt und Edward Croft-Murray, London 1957.

Best.-Kat. London 1975

Catalogue of the Tiepolo Drawings in the Victoria and Albert Museum, (Best.-Kat. London, Victoria and Albert Museum), hrsg. v. George Knox, London 1975.

Best.-Kat. New York 1985

Drawings from the Collection of Mr. & Mrs. Eugene Victor Thaw, (Best.-Kat. New York, The Pierpont Morgan Library, Bd. 2), hrsg. v. Cara D. Denison u.a., New York 1985.

Best.-Kat. New York 1987

The Robert Lehman Collection, VI Italian Eighteenth-Century Drawings, (Best.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art), hrsg. v. James Byam Shaw und George Knox, New York 1987.

Best.-Kat. Stockholm 1979

Italian Drawings, (Best.-Kat. Stockholm, Nationalmuseum), hrsg. v. Per Bjurström, Stockholm 1979.

Best.-Kat. Vicenza 2012

Pinacoteca Civica di Vicenza, Lascito Giuseppe Roi (Best.-Kat. Vicenza, Musei Civici di Vicenza), hrsg. v. Maria Elisa Avagnina und Giovanni Carlo Federico Villa, Vicenza 2012.

Best.-Kat. Windsor 1935

A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle (Best.-Kat. Windsor, Windsor Castle), 2 Bde., hrsg. v. Kenneth Clark, Cambridge 1935.

Bettagno 1990

Bettagno, Alessandro: Brief Notes on a Great Collection, Anton Maria Zanetti and his collection of drawings, in: Festschrift to Erik Fischer, European Drawings from six Centuries, Kopenhagen 1990, S. 101–108.

Bettagno 1994

Bettagno, Alessandro: Rococo Artists, in: The Glory of Venice, Art in the Eighteenth Century (Ausst.-Kat. Washington/London, National Gallery of Art, Washington; Royal Academy of Arts, London), hrsg. v. Jane Martineau und Andrew Robison, London 1994, S. 113–138.

Bettagno/Magrini 2002

Bettagno, Alessandro; Magrini, Marina (Hrg.): Lettere artistiche del Settecento veneziano, 1, Vicenza 2002.

Bianconi 1967

Bianconi, Piero: Francesco Borromini, Vita Opere Fortuna, Bellinzona 1967.

Binion 1983

Binion, Alice: Algarotti's Sagredo Inventory, in: Master Drawings, Bd. 21, Nr. 4, 1983, S. 392–396.

Bizzarini 2006

Bizzarini, Marco: Benedetto Marcello, Palermo 2006.

Blanchaert 2014

Blanchaert, Jean: Un gioco di dotti, in: arte e dossier, Nr. 309, April 2014, S. 59–63.

Blunt/Cooke 1960

Blunt, Anthony; Cooke, Hereward Lester: The Roman Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty The Queen, at Windsor Castle, London 1960.

Boeck 1954

Boeck, Wilhelm: Die bolognesischen Meister des Karikaturenbandes der Münchner Graphischen Sammlung, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 5, 1954, S. 154–173.

Boeck 1968

Boeck, Wilhelm: Inkunabeln der Bildniskarikatur, bei Bologneser Zeichnern des 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1968.

Bohn 1992

Bohn, Babette: Malvasia and the Study of Carracci Drawings, in: Master Drawings, Bd. 30, Nr. 4, 1992, S. 396–414.

Bonato 2010

Bonato, Patrizia: Catalogo delle opere, in: Le marionette delle collezioni dei Musei Civici Veneziani (= Bollettino dei Musei Civici Veneziani, III serie, Bd. 5.2010), Venedig 2010, S. 13–33.

Borea 1965

Borea, Evelina: Domenichino, Florenz 1965.

Boschloo 1974

Boschloo, A.W.A: Annibale Carracci in Bologna, visible Reality in Art after the Council of Trent (2 Bde.), Den Haag 1974.

Bottari 1754

Bottari, Giovanni Gaetano (Hrg.): Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura, Bd. 2, Rom 1754.

Brassat 2006

Brassat, Wolfgang: Das Gespräch über die Künste im Spannungsfeld von Geselligkeit und Staatsräson, in: Bernini in Paris, das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV., hrsg. v. Pablo Schneider und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 313–336.

Brassat/Knieper 2017

Brassat, Wolfgang; Knieper, Thomas: Die Karikatur, in: Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste (= Handbücher Rhetorik, Bd. 2), hrsg. v. Wolfgang Brassat, Berlin/Boston 2017, S. 773–796.

Brassat 2021

Brassat, Wolfgang: Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit, Berlin 2021.

Breazeale 2016

Breazeale, William: 4. Pier Leone Ghezzi, in: Reuniting the Masters: European Drawings from West Coast Collections (Ausst.-Kat. Sacramento, Crocker Art Museum), hrsg. v. William Breazeale, Cara Dufour Denison und Victoria Sancho Lobis, Sacramento 2016, S. 28f.

Burke 1979

Burke, Peter: L'artista: momenti e aspetti, in: Storia dell'arte italiana, Materiali e problemi, L'artista e il pubblico (Teil 1, Bd. 2), Turin 1979, S. 85–113.

Busch 1986

Busch, Werner: Goya und die Tradition des ‚capriccio‘, in: Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?, hrsg. v. Max Imdahl, Köln 1986, S. 41–74.

Busch 1987a

Busch, Werner: Vorbemerkung, in: Funkkolleg Kunst, eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, hrsg. v. Werner Busch, München 1987 (Neuausgabe 1997), S. 1–4.

Busch 1987b

Busch, Werner: Kunst und Funktion – Zur Einführung in die Fragestellung, in: Funkkolleg Kunst, eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, hrsg. v. Werner Busch, München 1987 (Neuausgabe 1997), S. 5–26.

Busch 1987c

Busch, Werner: Die Autonomie der Kunst, in: Funkkolleg Kunst, eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, hrsg. v. Werner Busch, München 1987 (Neuausgabe 1997), S. 230–256.

Busch 1992

Busch, Werner: Guercino karikiert Rembrandt und sich selbst, in: Rudloff, Martina (Hrsg.): Gedanken zur Handzeichnung: Günter Busch zum 75. Geburtstag, Bremen 1992, S. 31–37.

Busch 1998

Busch, Werner: Das Capriccio und die Erweiterung der Wirklichkeit, in: Kunstform Capriccio, von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne, hrsg. v. Ekkehard Mai und Joachim Rees, Köln 1998, S. 53–79.

Busch 2009

Busch, Werner: Guercino und Rembrandt – eine Begegnung der besonderen Art, in: Rembrandt – Wissenschaft auf der Suche (= Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 51), hrsg. v. Holm Bevers, Bernd Wolfgang Lindemann und Christian Tico Seifert, Berlin 2009, S. 87–95.

Busetto 1995

Busetto, Giorgio: Il mito di Venezia, in: Pietro Longhi, Gabriel Bella. Scene di vita veneziana, (Ausst.-Kat. Venedig, Palazzo Grassi, Palazzo Aperto) hrsg. v. Giorgio Busetto, Venedig 1995, S. 8–13.

Butler 1972

Butler, Theron Bowcutt: Giulio Mancini's „Considerations on Painting“ (Diss. Cleveland 1972), Cleveland 1972.

Cheng 2008

Cheng, Sandra: „Il Bello dal Deforme“: Caricature and comic drawings in Seventeenth Century Italy, (Diss. Delaware, Universität von Delaware), Delaware 2008.

Cheng 2012

Cheng, Sandra: The Cult of the Monstrous: Caricature, Physiognomy, and Monsters in Early Modern Italy, in: Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural, Bd. 1, Nr. 2, 2012, S. 197–231.

Clark/Pedretti 1968

Clark, Kenneth; Pedretti, Carlo: The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Bd. 1, London 1968.

Clayton 2002

Clayton, Martin: Leonardo da Vinci, The Divine and the Grotesque, Cambridge 2002.

Cogliati Arano 1981

Cogliati Arano, Luisa: Disegni di Leonardo e della sua Cerchia alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, Mailand 1981.

Conti 2003

Conti, Antonio: Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus 1727-1729. Con l'aggiunta di un Discorso sullo Stato della Francia, hrsg. v. Sylvie Mamy, Florenz 2003.

Cooney 1976

Cooney, Patrick J.: L'opera completa di Annibale Carracci, Mailand 1976.

Crane 1971

Crane, Thomas Frederick: Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence on the Literatures of Europe, New York 1971.

Croft-Murray 1957

Croft-Murray, Edward: Venetian Caricatures, in: Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle (Best.-Kat. London, Windsor Castle), hrsg. v. Anthony Blunt und Edward Croft-Murray, London 1957, S. 137–153.

Croft-Murray 1980a

Croft-Murray, Edward: The Place of Caricature in Eighteenth Century Italian Drawing, in: An Album of Eighteenth-Century Venetian Operatic Caricatures, formerly in the Collection of Count Algarotti (Ausst.-Kat. Ontario, Art Gallery of Ontario), hrsg. v. Edward Croft-Murray, Ontario 1980, S. 8–11.

Croft-Murray 1980b

Croft-Murray, Edward: The Algarotti-Gellman album of Eighteenth-Century Venetian Operatic Caricatures, in: An Album of Eighteenth-Century Venetian Operatic Caricatures, formerly in the Collection of Count Algarotti (Ausst.-Kat. Ontario, Art Gallery of Ontario), hrsg. v. Edward Croft-Murray, Ontario 1980, S. 26–29.

Cusatelli/Razzetti 1990

Cusatelli, Giorgio; Razzetti, Fausto (Hrg.): Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età farne-siana e borbonica, Parma 1990.

D'Amelio 2015

D'Amelio, Angela Maria: Matite graffianti. La società romana del Settecento in 'caricatura', in: Carlo Marchionni caricaturista, tra Roma, Montefranco, Civitavecchia e Ancona, hrsg. v. Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Rom 2015, S. 13–30.

D'Amelio 2016

D'Amelio, Angela Maria: Ritratti caricati con 'insolente fantasia'. La Roma del Settecento nei fogli di Ghezzi, Marchionni e Barberi, in: L'arte del sorriso, La caricatura a Roma dal Seicento al 1849 (Ausst.-Kat. Rom, Museo di Roma 2016), hrsg. v. Angela Maria D'Amelio, Simonetta Prospero Valenti Rodinò und Simonetta Tozzi, Rom 2016, S. 29–40.

DaEmpoli 2008

DaEmpoli, Maria Cristina Dorati: Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano, Rom 2008.

DaEmpoli 2009

DaEmpoli, Maria Cristina Dorati: Il diario „figurato“ di Pier Leone Ghezzi nella Biblioteca Vaticana, in: *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, I, hrsg. v. Elisa Debenedetti, S. 151–167.

DaEmpoli 2017

DaEmpoli, Maria Cristina Dorati: Pier Leone Ghezzi e il contesto artistico della prima metà del Settecento, Rom 2017.

Davanzo Poli 2001

Davanzo Poli, Doretta: *Abiti antichi e moderni dei Veneziani*, Venedig 2001.

Davis 1991

Davis, Bruce: Pier Francesco Mola's Autobiographical Caricatures: A Postscript, in: *Master Drawings*, Bd. 29, Nr. 1, 1991, S. 48–51, 85f.

Dean 1992

Dean, Winton: Bernacchi, Antonio Maria, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 1, London 1992, S. 440f.

DeGrazia 1986

DeGrazia, Diane: L'altro Carracci della Galleria Farnese: Agostino come inventore, in: *Les Carrache et les décors profanes: Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome*, Rom 1986, S. 97–113.

DeGrazia 1996

DeGrazia, Diane: Tiepolo and the „Art“ of Portraiture, in: *Giambattista Tiepolo (Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art)*, hrsg. v. Keith Christiansen, New York 1996, S. 255–261.

Delneri 1993

Delneri, Annalia: Il ritorno a Venezia, in: *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento (Ausst.-Kat. Belluno, Palazzo Crepadona)*, hrsg. v. Dario Succi und Annalia Delneri, Belluno 1993, S. 113–124.

DelTorre 2002

DelTorre, Francesca: Sebastiano Ricci a Ferdinando di Toscana e altri corrispondenti, in: *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 1, hrsg. v. Alessandro Bettagno und Marina Magrini, Vicenza 2002, S. 3–13.

DeMarchi 2013

DeMarchi, Andrea G.: Mola, il disegno e la pittura, Psicologia e filologia a confronto, Mailand 2013.

DeRenzi/Spartì 2007

DeRenzi, Silvia; Spartì, Donatella L.: Mancini, Giulio, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 68, 2007. Online abrufbar unter: https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-mancini_%28Dizionario-Biografico%29/, 25.1.21.

Döring 1984

Döring, Jürgen: Porträtkarikaturen, in: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, Bild als Waffe. Hrsg. v. Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch und Christoph Stölzl, München 1984, S. 91–96.

Ebert-Schifferer 2011

Ebert-Schifferer, Sybille: Annibale Carraccis Bohnenesser: Revolution als Nebenprodukt, in: „Novità“, Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600, hrsg. v. Ulrich Pfisterer und Gabriele Wimböck, Zürich 2011, S. 111–132.

Fagiolo dell'Arco 1967

Fagiolo dell'Arco, Maurizio; Fagiolo dell'Arco, Marcello: Bernini, una introduzione al gran teatro del barocco, Rom 1967.

Farago 2014

Farago, Claire: Rezension von „Discourse on Sacred and Profane Images by Paleotti“, hrsg. v. Paolo Prodi, ins Engl. übers. v. William McCuaig, Los Angeles 2012, in: Renaissance Quarterly, Bd. 67, Nr. 2, 2014, S. 558ff.

Fasshauer 2016

Fasshauer, Vera: Wahre Charaktere, gute Karikaturen, schöne Ungeheuer, zur Poetik des Hässlichen im 18. Jahrhundert, Heidelberg 2016.

Fontcuberta i Famadas 2017

Fontcuberta i Famadas, Cristina: Neider und Ignoranten: Künstlerstreit-Ikonographien des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Vom Streit zum Bild, Bildpolemik und andere Waffen der Künstler, hrsg. v. Doris Lehmann, Merzhausen 2017, S. 19–46.

Franz-Duhme 1986

Franz-Duhme, Helga: Angelo de Rossi. Ein Bildhauer um 1700 in Rom, (Diss. Berlin, Freie Univ., 1986), Berlin 1986.

Franz-Duhme 1991

Franz-Duhme, Helga: De Rossi, Angelo, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 39, 1991. Online abrufbar unter: [http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-de-rossi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-de-rossi_(Dizionario-Biografico)), 27.8.20.

Fuchs 1901

Fuchs, Eduard: Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit, Berlin 1901.

Galleni 1975

Galleni, Rodolfo: Bonaventura e il Guercino, in: Paragone, Bd. 307, 1975, S. 80ff.

Gobbi 2015

Gobbi, Manuela: Le caricature, in: I Disegni di Bernini e della sua scuola, nella Biblioteca Apostolica Vaticana, (Best.-Kat. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana), hrsg. v. Manuela Gobbi und Barbara Jatta, Vatikanstadt 2015, S. 515–529.

Goldberg 1988

Goldberg, Edward L.: After Vasari, History, Art, and Patronage in Late Medici Florence, Princeton 1988.

Gombrich/Kris 1940

Gombrich, Ernst Hans; Kris, Ernst: Caricature, with sixteen colour plates and nineteen illustrations in black and white, Harmondsworth 1940.

Gombrich 1976

Gombrich, Ernst H.: The Heritage of Apelles, Studies in the Art of the Renaissance, Oxford 1976.

Gottardo 2005

Gottardo, Ketty: Il gusto collezionistico di un eccentrico personaggio veneziano. La raccolta di disegni di „Zotto“ Sagredo, in: Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima, hrsg. v. Bernard Aikema, Rosella Lauber und Max Seidel, Venedig 2005, S. 239–258.

Gottwald 2013

Gottwald, Claudia: Behinderung in der Karikatur. Zum Verhältnis von Hässlichkeit, Komik und Behinderung in der Geschichte der Karikatur, in: *Andere Bilder. Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur*, hrsg. v. Beate Ochsner und Anna Grebe, Bielefeld 2013, S. 117–132.

Grassi 1984

Grassi, Luigi: Gian Lorenzo Bernini e Fréart de Chantelou, Salvator Rosa e Nicolo' Simonelli: due accademie e una caricatura, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri* (Bd. 2), Mailand 1984, S. 630–639.

Grebe 2017

Grebe, Anja: Komische Formen in Druck und Malerei, Bildende Kunst im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, in: *Komik, ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 303–309.

Heinisch 1988

Heinisch, Severin: Die Karikatur, über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft (= Kulturstudien Bibliothek der Kulturgeschichte, hrsg. v. Hubert Ch. Ehalt und Helmut Konrad, Bd. 14), Wien 1988.

Hemphill 1996

Hemphill, Richard: Comic Drawings by Pietro de' Rossi etched by Giuseppe Maria Mitelli, in: *Master Drawings*, Bd. 34, Nr. 3, 1996, S. 279–291.

Herrmann Fiore 2019

Herrmann Fiore, Kristina: *Guida alla Galleria Borghese*, Rom 2019.

Hirschfeld 1968

Hirschfeld, Peter: *Mäzene, die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, Berlin 1968.

Hofmann 1984

Hofmann, Werner: Die Karikatur – eine Gegenkunst, in: *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, Bild als Waffe*, hrsg. v. Gerhard Langemeyer und Gerd Unverfehrt, München 1984, S. 355–383.

Hofmann 2007

Hofmann, Werner: *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso, ergänzte Neuauflage*, Hamburg 2007 [1. Aufl. Wien 1956].

Hofmann 2011

Hofmann, Werner: Eine Randkunst entsteht: die Karikatur, in: Ich traue meinen Augen nicht, Streifzüge durch 400 Jahre Karikatur und Bildsatire. Mit Werken aus der Sammlung Werner Nekes (Ausst.-Kat. Krems, Karikaturmuseum Krems), hrsg. v. Werner Hofmann, Werner Nekes und Jutta M. Pichler, Krems 2011, S. 44–51.

Hojer 2019

Hojer, Annette Hojer: Spielräume der Fantasie, zur Mehrdeutigkeit der Bildwelten Tiepolos, in: Tiepolo, der beste Maler Venedigs (Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart), hrsg. v. Annette Hojer, Stuttgart 2019, S. 17–25.

Holler 2001

Holler, Wolfgang: Das „Was“ und das „Wie“ – Giovanni Battista Tiepolo und seine Druckgraphik, in: Druckgraphik – Funktion und Form. Vorträge beim Symposium zur Ausstellung „Es muß nicht immer Rembrandt sein ... - Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts München“, vom 2. bis 3. Juli 1999, hrsg. v. Robert Stalla, München/Berlin 2001, S. 93–102.

Höper 1987a

Höper, Corinna: Bartolomeo Passarotti (1529-1592), Teil 1 (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, hrsg. v. Ferdinand Werner, Bd. 12), Worms 1987.

Höper 1987b

Höper, Corinna: Bartolomeo Passarotti (1529-1592), Teil 2 (= Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, hrsg. v. Ferdinand Werner, Bd. 12), Worms 1987.

Höper 2019

Höper, Corinna: „Wir armen Venezianer können nur in dieser Weise zeichnen“, zu den Stuttgarter Tiepolo-Zeichnungen, in: Tiepolo, der beste Maler Venedigs (Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart), hrsg. v. Annette Hojer, Stuttgart 2019, S. 57–67.

Iacono 2008/2010

Iacono, Sarah M.: Il ‚Pirro e Demetrio‘ di Alessandro Scarlatti: Fonti sconosciute e novità documentarie fra Napoli e l’Europa, in: Rivista Italiana di Musicologia, Bd. 43/45, 2008/2010, S. 3–43.

Ianziti 1992

Ianziti, Gary: Sforza, in: Die großen Familien Italiens (= Kröners Taschenausgabe, Bd. 485), hrsg. v. Volker Reinhardt, Stuttgart 1992, S. 501–515.

Janke 2012

Janke, Karl: Gesichter in der Menge. Streifzüge durch die Geschichte der Karikatur I, in: Karikatur & Zeichenkunst (Best.-Kat. Hannover, Museum Wilhelm Busch für Kunst und Karikatur), hrsg. von Gisela Vetter-Liebenow, Hannover 2012, S. 15–29.

Jöhnk 1998

Jöhnk, Carsten: Die Bedeutung der Physiognomik für die englische Karikatur um 1800. Studien zur lesbaren Physiognomie bei James Gillray, Thomas Rowlandson und George Cruikshank (Diss. Univ. Göttingen), Göttingen 1998.

Juynboll 1934

Juynboll, Willem Rudolf: Het komische Genre in de italiaansche Schilderkunst gedurende de zeventiende en de achttiende Eeuw, Bijdrage tot de Geschiedenis van de Caricatuur (Diss. Leiden, Rijksuniversität, 1934), Leiden 1934.

Kahn-Rossi 1989/1990

Kahn-Rossi, Manuela: Pier Francesco Mola e la caricatura, in: Pier Francesco Mola, 1612-1666 (Ausst.-Kat. Museo Cantonale d'Arte, Lugano und Musei Capitolini, Rom), hrsg. v. Manuela Kahn-Rossi, Lugano/Rom 1989/1990, S. 121–133.

Kanz 2002

Kanz, Roland: Die Kunst des Capriccio, kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock, München 2002.

Kaplan 2015

Kaplan, Paul H. D.: Bartolomeo Passarotti and “Comic” Images of Black Africans in Early Modern Italian Art, in: No Laughing Matter: Visual Humor in Ideas of Race, Nationality, and Ethnicity, hrsg. v. Angela Rosenthal, Dartmouth 2015, S. 23–48.

Karsten 2008

Karsten, Arne: Kleine Geschichte Venedigs, München 2008.

Karsten 2018

Karsten, Arne: Distinktionsmerkmale der römischen Aristokratie in der Kunst des 17. Jahrhunderts, in: Die ‚Kunst des Adels‘ in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Claudius Sittig und Christian

Wieland (= Wolfenbütteler Forschungen, hrsg. v. d. Herzog August Bibliothek, Bd. 144), Wiesbaden 2018, S. 291–313.

Kayser 1960

Kayser, Wolfgang: Das Groteske in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1960.

Kluckert 2013

Kluckert, Ehrenfried: Gartenkunst in Europa, von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. v. Rolf Toman, Potsdam 2013.

Knox 2004

Knox, George: Tomo Terzo de Caricature, in: Tiepolo. Ironia e comico, (Ausst.-Kat. Venedig, Fondazione Giorgio Cini), hrsg. v. Adriano Mariuz, Venedig 2004, S. 119–122.

Kowalczyk 2015

Kowalczyk, Bożena Anna: Il ‚prezioso‘ manoscritto della collezione Bettagno: l’Indice della biblioteca di Anton Maria Zanetti, in: Venezia Settecento, Studi in memoria di Alessandro Bettagno, hrsg. v. Bożena Anna Kowalczyk, Venedig 2015, S. 31–36.

Kozloff 1961

Kozloff, Max: The caricatures of Giambattista Tiepolo, in: Marsyas, 1961, S. 13–33.

Krautheimer/Jones 1975

Krautheimer, Richard; Jones, Roger B.S.: The Diary of Alexander VII, Notes on Art, Artists and Buildings, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 15, 1975, S. 199–225.

Kris 1967

Kris, Ernst: Ricerche Psicoanalitiche sull’Arte, Turin 1967.

Kris/Kurz 2014

Kris, Ernst; Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler, ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt 2014.

Kwakkelstein 1994

Kwakkelstein, Michael Willem: Leonardo da Vinci as a physiognomist. Theory and drawing practice (Diss. Leiden 1994), Leiden 1994.

Lanfranchi 1972

Lanfranchi, Ariella: „Buti, Francesco“, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 15, 1972. Online abrufbar unter: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-buti_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-buti_(Dizionario-Biografico)), 9.9.20.

Langemeyer/Unverfehrt 1984

Langemeyer, Gerhard; Unverfehrt, Gerd (Hrg.): Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, Bild als Waffe, München 1984.

Lavin 1981

Lavin, Irving: Bernini and the Art of Social Satire, in: Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic (Ausst.-Kat. Princeton University), hrsg. v. Irving Lavin, Princeton 1981, S. 25–55.

Lavin 1990

Lavin, Irving: High and Low before their Time: Bernini and the Art of Social Satire, in: Modern Art and Popular Culture, Readings in High & Low, hrsg. v. Kirk Varnedoe und Adam Gopnik, New York 1990, S. 18–50.

Levey 1962

Levey, Michael: Marco Ricci and ‘Madama Smit’, in: The Burlington Magazine, Bd. 104, Nr. 713, 1962, S. 350ff.

Lightbown 1989

Lightbown, Ronald: Sandro Botticelli, Life and Work, London 1989.

Lindgren/Durante 1984

Lindgren, Lowell; Durante, Sergio: La carriera di Gaetano Berenstadt, contralto evirato (ca. 1690-1735), in: Rivista Italiana di Musicologia, Bd. 19, Nr. 1, S. 36–112.

Lippincott 1983

Lippincott, Louise: Selling Art in Georgian London, The Rise of Arthur Pond, New Haven and London, 1983.

LoBianco 1977

LoBianco, Anna: Pier Leone Ghezzi a Torre in Pietra, in: Storia dell’arte, Bd. 29, 1977, S. 61–66.

LoBianco 2001a

LoBianco, Anna: Pier Leone Ghezzi testimone del suo tempo, in: Il „Mondo novo“ musicale di Pier Leone Ghezzi, hrsg. v. Giancarlo Rostirolla, Mailand 2001, S. 39–51.

LoBianco 2001b

LoBianco, Anna: Papa Albani e i Ghezzi, in: Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721 (Ausst.-Kat. Urbino, Palazzo del Collegio), hrsg. v. Giuseppe Cucco, Venedig 2001, S. 144–147.

Lorenzetti 1917

Lorenzetti, Giulio: Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo, Anton Maria Zanetti di Gerolamo, Venedig 1917.

Lucchese 2015

Lucchese, Enrico: L'Album di Caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini, Venedig 2015.

Lucchese 2017

Lucchese, Enrico: Le caricature di Anton Maria Zanetti e il mondo musicale europeo, in: *Musica & Figura* 4, 2017, S. 125–134.

Lucie-Smith 1981

Lucie-Smith, Edward: *Die Kunst der Karikatur*, Weingarten 1981.

Magrini 2002

Magrini, Marina: Giambattista Tiepolo e i suoi contemporanei, in: *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 1, hrsg. v. Alessandro Bettagno und Marina Magrini, Vicenza 2002, S. 29–67.

Mahon 1947

Mahon, Denis: *Studies in Seicento Art and Theory* (= *Studies of the Warburg Institute*, Bd. 16), London 1947.

Mahon 1968

Mahon, Denis: Drawings by Guercino in the Casa Gennari, in: *Apollo* 88/11, 1968, S. 346–357.

Mahon 1981

Mahon, Denis: Guercino as a Portraitist and his Pope Gregory XV, in: *Apollo* 113/4, 1981, S. 230–235.

Mahon/Turner 1989

Mahon, Denis; Turner, Nicholas: *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge 1989.

Malaguzzi Valeri 1926

Malaguzzi Valeri, F.: *Arte Gaia*, Bologna 1926.

Mariuz 1994

Mariuz, Adriano: Giambattista Tiepolo, in: *The Glory of Venice, Art in the Eighteenth Century* (Ausst.-Kat. Washington/London, Washington, National Gallery of Art; London, Royal Academy of Arts), hrsg. v. Jane Martineau und Andrew Robison, London 1994, S. 171–217.

Martinelli 1958

Martinelli, Valentino: Nuovi ritratti di Guidubaldo Abbatini e di Pierfrancesco Mola, in: *Commentari, Rivista di Critica e Storia dell'arte*, Rom 1958, S. 99–109.

Matile 2016

Matile, Michael: Anton Maria Zanetti d. Ä. als Kenner, Sammler und Künstler (mit einem Beitrag von Alberto Craievich), in: *Della Grafica Veneziana. Das Zeitalter Anton Maria Zanettis (1680-1767)* (Ausst.-Kat. Zürich, Graphische Sammlung ETH Zürich), hrsg. v. Graphische Sammlung ETH Zürich, Petersberg 2016, S. 52–111.

McPhee/Orenstein 2011

McPhee, Constance C.; Orenstein, Nadine M.: “Shoot Folly as It Flies”: Humor on Paper, in: *Infinite Jest, Caricature and Satire from Leonardo to Levine* (Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art), hrsg. v. Margaret Donovan, New York 2011, S. 3–17.

McTighe 1993

McTighe, Sheila: Perfect Deformity, Ideal Beauty, and the Imaginaire of Work: the Reception of Annibale Carracci's *Arti di Bologna* in 1646, in: *The Oxford Art Journal*, Bd. 16.1, 1993, S. 75–91.

McTighe 2004

McTighe, Sheila: Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580: Campi, Passarotti, Carracci, in: *The Art Bulletin*, Bd. 86, Nr. 2, 2004, S. 301–323.

Meller 1954

Meller, Peter: Leonardo da Vinci's Drawings to the Divine Comedy, in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, Bd. 2, 1954, S. 135–168.

Melot 1975

Melot, Michel: Die Karikatur, das Komische in der Kunst, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1975.

Merola 1964

Merola, Alberto: Barberini, Francesco, in: Dizionario Biografico degli Italiani (Bd. 6), 1964. Online abrufbar unter: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-barberini_res-2f2dfbf8-87e7-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-barberini_res-2f2dfbf8-87e7-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)), 28.8.20.

Miedema 1977

Miedema, Hessel: Realism and Comic Mode: The Peasant, in: Simiolus: Netherlands Quaterly for the History of Art 9/4, 1977, S. 205–219.

Mukařovský 1970

Mukařovský, Jan: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt a.M., 1970.

Müller 2018

Müller, Matthias: Adelige Kunst jenseits der Funktion? Zum schwierigen Verhältnis von Autonomie und Pragmatismus in der höfischen und adeligen Kunst der Frühen Neuzeit, in: Die ‚Kunst des Adels‘ in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Claudius Sittig und Christian Wieland (= Wolfenbütteler Forschungen, hrsg. v. d. Herzog August Bibliothek, Band 144), Wiesbaden 2018, S. 315–337.

Münkler 2000

Münkler, Herfried: Lexikon der Renaissance, München 2000.

Nanni 2014

Nanni, Stefania: Domenico Silvio Passionei, in: Stefania Nanni, Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 81, 2014. Online abrufbar unter: [http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-silvio-passionei_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-silvio-passionei_(Dizionario-Biografico)), 17.7.20.

Navoni 2012

Navoni, Marco: Codex Atlanticus, Leonardo da Vinci, Studien, Skizzen und Zeichnungen. In Zusammenarbeit mit der Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Vorwort von Franco Buzzi, München 2012.

Nicholl 2006

Nicholl, Charles: Leonardo da Vinci, die Biographie, Frankfurt a.M. 2006.

Olszewski 1983

Olszewski, Edward J.: The New World of Pier Leone Ghezzi, in: *Art Journal*, Bd. 43, Nr. 4, 1983, S. 325–330.

Ozzola 1906

Ozzola, Leandro: Tre lettere inedite riguardanti il Bernini, in: *L'Arte*, IX, 1906, S. 205.

Pampalone 1990

Pampalone, Antonella: Presenza di Pier Leone Ghezzi tra i marchigiani in Roma, in: Giuseppe e Pier Leone Ghezzi, hrsg. v. Valentino Martinelli, Rom 1990, S. 65–89.

Panofsky 1975

Panofsky, Erwin: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975.

Pantazzi 1980

Pantazzi, Sybille: Count Francesco Algarotti, in: *An Album of Eighteenth-Century Venetian Operatic Caricatures, formerly in the Collection of Count Algarotti (Ausst.-Kat. Ontario, Art Gallery of Ontario)*, hrsg. v. Edward Croft-Murray, Ontario 1980, S. 23–25.

Partsch 1995

Partsch, Susanna: Bisi, Bonaventura Fra, in: *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL)*, XI, 1995, S. 216. Online abrufbar unter:

https://db.degruyter.com/view/AKL/_10126928?rskey=XWo0tH&result=1&dbq_0=Bonaventura+Bisi&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND, 1.4.20.

Petrobelli 1982

Petrobelli, Pierluigi: Il Musicista di Teatro Settecentesco nelle Caricature di Pierleone Ghezzi, in: Antonio Vivaldi, *Teatro Musicale, Cultura e Società*, hrsg. v. Lorenzo Bianconi und Giovanni Morelli, Florenz 1982, S. 415–426.

Petrobelli 1985

Petrobelli, Pierluigi: On „Reading“ Musical Caricatures: Some Italian Examples, in: *Imago Musicae*, II, 1985, S. 135–142.

Piazzì 2013

Piazzì, Maria Ludovica: Sette donne afferreranno un uomo solo, La lotta per i pantaloni e il caso di Baccio del Bianco, in: *Intrecci d'arte*, Nr. 2, 2013, S. 83–96.

Piltz 1976

Piltz, Georg: *Geschichte der europäischen Karikatur*, Berlin 1976.

Platthaus 2016

Platthaus, Andreas: Das geht ins Auge, Geschichten der Karikatur, Berlin 2016.

Plum 1998

Plum, Angelika: Die Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft, eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen (Diss. Aachen, Techn. Hochs., 1997), Aachen 1998.

Pope-Hennessy 1952

Pope-Hennessy, John: A Caricature by Domenichino, in: The Burlington Magazine, Bd. 94/591, 1952, S. 167–169.

Popp 2007

Popp, Jessica: Sprechende Bilder – Verstummt Betrachter, zur Historienmalerei Domenichinos (1581-1641), Köln 2007.

Porzio 2011

Porzio, Francesco: Arcimboldo: le Stagioni “milanesi” e l’origine dell’invenzione, in: Arcimboldo (Ausst.-Kat. Mailand, Palazzo Reale 2011), hrsg. v. Sylvia Ferino-Pagden, Mailand 2011, S. 221–253.

Posèq 2007

Posèq, Avigdor W. G.: A note on Bernini’s two- and three-dimensional caricatures, in: Notes in the History of Art 26/2, 2007, S. 16–22.

Posner 1971

Posner, Donald: Annibale Carracci, A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, Bd. 1, London 1971.

Prodi 2014

Prodi, Paolo: Paleotti, Gabriele, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 80, 2014. Online abrufbar unter: [https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-paleotti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-paleotti_(Dizionario-Biografico)), 23.9.20.

Prosperi Valenti Rodinò 1993

Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta: I disegni di Casa Albani, in: Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del ’700, hrsg. v. Elisa Debenedetti, Rom 1993, S. 15–70.

Prosperi Valenti Rodinò 2015

Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta: La caricatura a Roma nel Settecento e Carlo Marchionni, in: Carlo Marchionni caricaturista, tra Roma, Montefranco, Civitavecchia e Ancona, hrsg. v. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2015, S. 31–98.

Prosperi Valenti Rodinò 2016a

Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta: L'arte della caricatura a Roma tra Sei e Ottocento, in: L'arte del sorriso, La caricatura a Roma dal Seicento al 1849 (Ausst.-Kat. Rom, Museo di Roma 2016), hrsg. v. Angela Maria D'Amelio, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò und Simonetta Tozzi, Rom 2016, S. 9–14.

Prosperi Valenti Rodinò 2016b

Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta: Dissacrante ma non troppo. La caricatura nel Seicento, in: L'arte del sorriso, La caricatura a Roma dal Seicento al 1849 (Ausst.-Kat. Rom, Museo di Roma 2016), hrsg. v. Angela Maria D'Amelio, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò und Simonetta Tozzi, Rom 2016, S. 17–20.

Rice 2009

Rice, Louise: Cardinal Rapaccioli and the Turnip-Sellers of Rome: A Satire on the War of Castro by Baccio del Bianco, in: Master Drawings, Bd. 47, Nr. 1, 2009, S. 53–69.

Rinaldis 1939

Rinaldis, Aldo de (Hrg.): Lettere inedite di Salvator Rosa a G.B. Ricciardi, Rom 1939.

Ritter 1972

Ritter, Joachim (Hrg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2 (D-F), Basel 1972.

Robertson 1996

Robertson, Clare: The Carracci as Draughtsmen, in: Drawings by the Carracci from British Collections (Ausst.-Kat. Ashmolean Museum, Oxford und Hazlitt, Gooden & Fox, London), hrsg. v. Clare Robertson und Catherine Whistler, Oxford 1996, S. 27–35.

Robertson 1997

Robertson, Clare: Annibale Carracci and Invenzione: Medium and Function in the Early Drawings, in: Master Drawings, Bd. 35, Nr. 1, 1997, S. 3–42.

Rosa 1966

Rosa, Mario: Benedetto XIV, papa, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 8, 1966. Online abrufbar unter: [http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-benedetto-xiv_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-benedetto-xiv_(Dizionario-Biografico)/), 24.7.20.

Rose 2016

Rose, Louis: Psychology, Art, And Antifascism, Ernst Kris, E.H. Gombrich, and the Politics of Caricature, New Haven 2016.

Rostirolla 2001a

Rostirolla, Giancarlo (Hrg.): Il „Mondo novo“ musicale di Pier Leone Ghezzi, Mailand 2001.

Rostirolla 2001b

Rostirolla, Giancarlo: Il „Mondo novo“ musicale di Pier Leone Ghezzi, disegni e incisioni di musicisti nella Roma del Settecento, in: Il „Mondo novo“ musicale di Pier Leone Ghezzi, hrsg. v. Giancarlo Rostirolla, Mailand 2001, S. 9–37.

Sani 1985

Sani, Bernardina: Rosalba Carriera, lettere, diari, frammenti, 2 Bde., Florenz 1985.

Sani 2007

Sani, Bernardina: Note al carteggio di Rosalba Carriera, in: Rosalba Carriera „prima pittrice dell’Europa“ (Ausst.-Kat. Venedig, Galleria di Palazzo Cini), hrsg. v. Giuseppe Pavanello, Venedig 2007, S. 41–49.

Scaglione 1981

Scaglione, Salvatore (Hrg.): Maschere e travestimenti nella tradizione del carnevale di Venezia, Venedig 1981.

Schleier 1977

Schleier, Erich: Pier Francesco Mola a S. Maria della Quercia, in: antichità viva, rassegna d’arte, Nr. 6, 1977, S. 12–22.

Schleier 1989

Schleier, Erich: Novità sugli affreschi del Mola a S. Maria della Quercia presso Viterbo, in: antichità viva, rassegna d’arte, Nr. 4, 1989, S. 32–35.

Schlott 2017

Schlott, Karin: Komische Formen in Druck und Malerei, Bildende Kunst in der Antike, in: Komik, ein interdisziplinäres Handbuch, hrsg. v. Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 299–303.

Schmücker 2001

Schmücker, Reinold: Funktionen der Kunst, in: Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion, hrsg. v. Bernd Kleimann und Reinold Schmücker, Darmstadt 2001, S. 13-33.

Schneider 2002

Schneider, Marianne (Hrg.): Leonardo da Vinci, eine Biographie in Zeugnissen, Selbstzeugnissen, Dokumenten und Bildern, hrsg. und komm. v. Marianne Schneider, München 2002.

Selge 2020

Selge, Lena: G.B. Tiepolo und Bildwitz (Diss. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität), Bonn 2020.

Sherry 1986/1987

Sherry, James: Four Modes of Caricature: Reflections upon a Genre, in: Bulletin of Research in the Humanities 87/1, 1986/1987, S. 29–62.

Sickel 2001

Sickel, Lothar: Künstlerrivalität im Schatten der Peterskuppel. Giuseppe Cesari d'Arpino und das Attentat auf Cristoforo Roncalli, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 28, 2001, S. 159–189.

Sittig/Wieland 2018

Sittig, Claudius/Wieland, Christian: Einleitung, in: Die ‚Kunst des Adels‘ in der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Claudius Sittig und Christian Wieland (= Wolfenbütteler Forschungen, hrsg. v. d. Herzog August Bibliothek, Band 144), Wiesbaden 2018, S. 7–22.

Smentek 2014

Smentek, Kristel: Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe, Farnham 2014.

Spear 1982

Spear, Richard E.: Domenichino, New Haven/London 1982.

Stefani 2015

Stefani, Gianluca: Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento, Florenz 2015.

Stoschek 2014

Stoschek, Jeannette: Selbstbildnisse, Porträts und Karikaturen, in: Bernini, Erfinder des barocken Rom (Ausst.-Kat. Leipzig, Museum der bildenden Künste Leipzig), hrsg. v. Hans-Werner Schmidt, Sebastian Schütze und Jeannette Stoschek, Leipzig 2014, S. 116–135.

Suida 1929

Suida, Wilhelm: Leonardo und sein Kreis, München 1929.

Summerscale 2000

Summerscale, Anne: Malvasia's Life of the Carracci, Commentary and Translation, Pennsylvania 2000.

Sutherland Harris 1975

Sutherland Harris, Ann: Angelo de' Rossi, Bernini, and the Art of Caricature, in: Master Drawings, Bd. 13.2, 1975, S. 158ff.

Thurmann-Jajes 1998

Thurmann-Jajes, Anne: Pier Leone Ghezzi und die Karikatur, (Diss. Bochum 1993), Bremen 1998.

Toesca/Zapperi 1960

Toesca, Ilaria; Zapperi, Roberto: Agucchi, Giovanni Battista, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 1, 1960. Online abrufbar unter: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-agucchi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-agucchi_(Dizionario-Biografico)/), 1.12.20.

Turner 1985

Turner, Nicholas: Some Thoughts on Francesco Albani as a Draughtsman, in: Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth, hrsg. v. Andrew Morrogh, Fiorella Superbi Gioffredi u.a., Florenz 1985, S. 493–500.

Turner/Plazzotta 1991

Turner, Nicholas/Plazzotta, Carol: Drawings by Guercino from British Collections, London 1991.

Turner 2009

Turner, Nicholas: Mola's Caricature Portrait of the Genoese Collector and Dealer Gerolamo Panesi, in: Master Drawings, Bd. 47, Nr. 4, 2009, S. 516–519.

Unverfehrt 1982

Unverfehrt, Gerd: „Physiognomische Fragmente.“ Stationen der Bildniskarikatur und der physiognomischen Verzerrung, in: Wilhelm Busch, die Bildergeschichten zwischen Flugblatt und Cartoon (Ausst.-Kat. Hannover 1982), hrsg. vom Land Niedersachsen, Hannover 1982, S. 137–160.

Unverfehrt 1984

Unverfehrt, Gerd: Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs, in: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, Bild als Waffe. Hrsg. v. Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch und Christoph Stölzl, München 1984, S. 345–354.

Unverfehrt 1998

Unverfehrt, Gerd: Artikel „Karikatur“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online, hrsg. v. Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 889–905.

Velten 2017

Velten, Hans Rudolf: Scurrilitas, Das Lachen, die Komik und der Körper in Literatur und Kultur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2017.

Vescovo/Zaggia 2010

Vescovo, Piermario; Zaggia, Antonella: „Comedianti figurati“. Marionette nell’opera veneziana del Settecento, in: Le marionette delle collezioni dei Musei Civici Veneziani (= Bollettino dei Musei Civici Veneziani, III serie, Bd. 5.2010), Venedig 2010, S. 7–11.

Viatte 1977

Viatte, Françoise: Allegorical and Burlesque Subjects by Stefano della Bella, in: Master Drawings, Bd. 15, Nr. 4, 1977, S. 347–365, 425–444.

Volpi 2017

Volpi, Caterina: L’amichevole burla: disegni, lettere e biografia in Pier Francesco Mola e Salvatore Rosa, in: Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca, Ricerche tra architettura, pittura e disegno, hrsg. v. Adriano Amendola und Jörg Zutter, Mendrisio 2017, S. 177–193.

Warnke 1996

Warnke, Martin: Hofkünstler, zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996.

Wenley 2010

Wenley, Robert: Guercino in Glasgow, in: Master Drawings, Bd. 48, Nr. 2, 2010, S. 179–194.

Westfehling 1996

Westfehling, Uwe: Die Zeichenkunst Venedigs im 18. Jahrhundert, in: Tiepolo und die Zeichenkunst Venedigs im 18. Jahrhundert (Ausst.-Kat. Stuttgart/Köln, Staatsgalerie Stuttgart/Wallraf-Richartz-Museum Köln), hrsg. v. Corinna Höper und Uwe Westfehling, Stuttgart/Köln 1996, S. 11–22.

Weston-Lewis 2006

Weston-Lewis, Aidan: Francesco Albani „Disegnatore“: Some Additions and Clarifications, in: Master Drawings, Bd. 44, Nr. 3, 2006, S. 299–332.

Whistler 1996

Whistler, Catherine: The Taste for Carracci Drawings in Britain, in: Drawings by the Carracci from British Collections, (Ausst.-Kat. Oxford, Ashmolean Museum), hrsg. v. Clare Robertson und Catherine Whistler, Oxford 1996, S. 11–25.

Wittkower 1952

Wittkower, Rudolf: The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London 1952.

Wittkower 1992

Wittkower, Rudolf: Artikel „Rossi, Angelo de“, in: Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. v. Hans Vollmer, Bd. 29/30, München 1992, S. 52.

Wood 1996

Wood, Jeremy: Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings, in: Master Drawings, Bd. 34, Nr. 1, 1996, S. 3–71.

Zava Boccazzi 1998

Zava Boccazzi, Franca: Pellegrini „privato“ nell’epistolario di Rosalba Carriera, in: Antonio Pellegrini, il maestro veneto del Rococò alle corti d’Europa (Ausst.-Kat. Padua, Palazzo della Ragione), hrsg. v. Alessandro Bettagno, Venedig 1998, S. 62–87.

Zolle Betegón 2016

Zolle Betegón, Gonzalo: Procaccini, Andrea, in: Dizionario Biografico degli Italiani, Bd. 85, 2016. Online abrufbar unter: http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-procaccini_%28Dizionario-Biografico%29/, zuletzt eingesehen am 10.7.20.

Abbildungsteil



Abb. 1: Leonardo da Vinci: *Ein Mann wird von Zigeunern ausgetrickst*, um 1493, Windsor, Royal Collection Trust.



Abb. 2: Leonardo da Vinci: *Karikatur von Dante*, nach 1490, Standort unbekannt.



Abb. 3: Francesco Melzi zugeschr.: *Vier groteske Köpfe, einschließlich einer Karikatur Dantes*, um 1517–20, Windsor, Royal Collection Trust.



Abb. 4: Wenceslaus Hollar: *Karikaturköpfe von Dante und Frau (?)*, 1645.



Abb. 5: Leonardo da Vinci: *Grotesker Kopf (Scaramuccia?)*, 1500–05, Oxford, Christ Church Picture Gallery.



Abb. 6: Quinten Massys: *Eine alte Frau (The Ugly Duchess)*, um 1513, London, National Gallery.

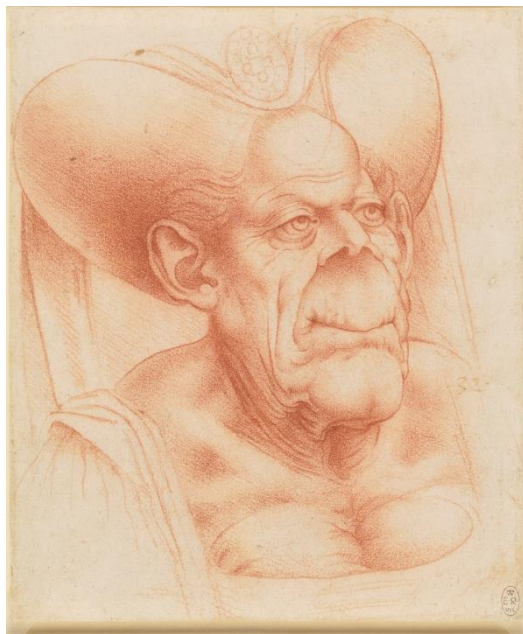


Abb. 7: Francesco Melzi (?): *Bruststück einer grotesken alten Frau*, um 1510–20, Windsor, Royal Collection Trust.



Abb. 8: Leonardo da Vinci: *Eine Satire über betagte Liebespaare*, um 1490,
Windsor, Royal Collection Trust.



Abb. 9: Leonardo da Vinci: *Karikatur eines Mannes im Profil nach rechts*,
Mailand, Biblioteca Ambrosiana.



Abb. 10: Leonardo da Vinci: *Karikatur eines italienischen Gesandten (?)*, 1517,
Windsor, Royal Collection Trust.



Abb. 11: Leonardo da Vinci: *Karikatur eines kahlköpfigen, dicken Mannes*, um 1485–90,
Windsor, Royal Collection Trust.

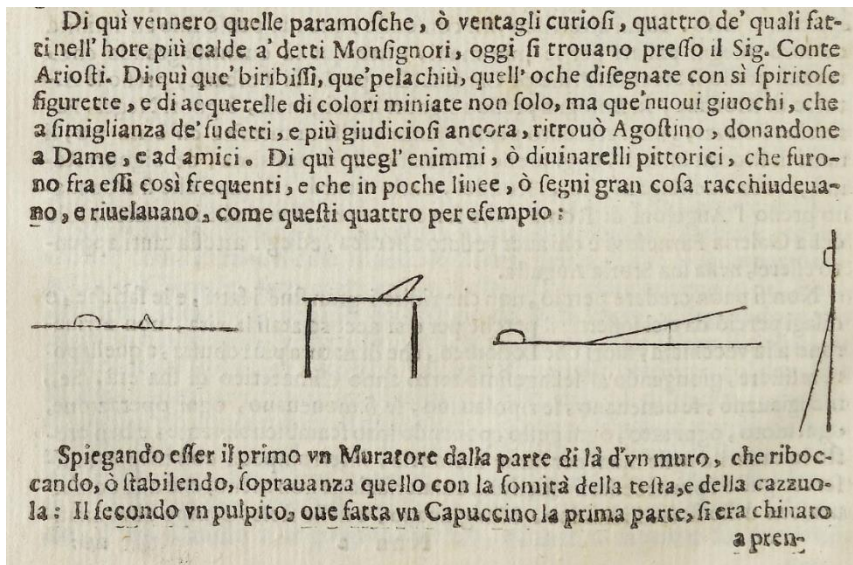


Abb. 12: Detail aus Malvasia: *Felsina pittrice*, Teil 3, S. 468, Drudel nach den Carracci.



Abb. 13: Agostino Carracci: *Studienblatt mit karikierten Köpfen*, 1594, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts.



Abb. 14: Agostino Carracci: *Studie von Köpfen und einer Figur*, Windsor, Royal Collection Trust.



Abb. 15: Annibale Carracci zugeschr.: *Ein Putto, der auf einen Altar kackt und Karikatur eines Mannes*, London, British Museum.



Abb. 16: Annibale Carracci: *Karikierte Profilköpfe*, vor 1609, London, British Museum.



Abb. 17: Annibale Carracci: *Karikaturen eines sitzenden und stehenden Philosophen*,
um 1600, London, BM.



Abb. 18: Anonym (Carracci-Schule?): *Karikatur einer Akademie-Szene*,
München, Graphische Sammlung.



Abb. 19: Annibale Carracci (?): *Gruppe aus Klerikern und Profilköpfen mit animalischen Zügen*, München, Graphische Sammlung.



Abb. 20: Annibale Carracci zugeschr.: *Vier Porträts von Kardinal Camillo sowie eine stehende Figur*, 1597–1605, London, BM.



Abb. 21: Detail Illustration Della Porta: *Mensch – Rabe*.



Abb. 22: Detail Illustration Della Porta: *Mensch – Hahn*.



Abb. 23: Domenichino: *Sitzender Zwerg, eine Laute spielend*, Paris, Louvre.



Abb. 24: Domenichino: *Karikatur des Theologen von Aldobrandini*, Chatsworth.



Abb. 25: Guercino: *Karikatur von Fra Bonaventura Bisi*, Oxford, Ashmolean Museum.



Abb. 26: Guercino: *Unrasierter Mönch*, 1630–40er Jahre, Princeton, University Art Museum.



Abb. 27: Guercino: *Junge mit einem großen Hut*, 1630–40er Jahre,
Princeton, University Art Museum.

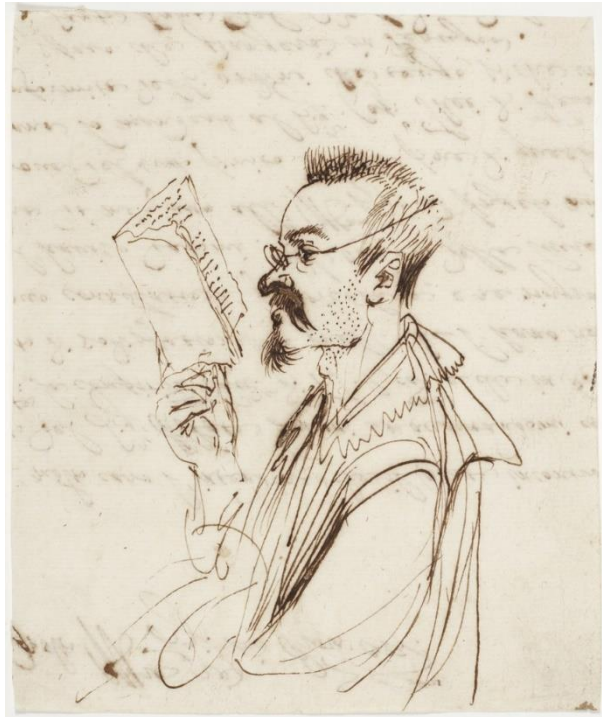


Abb. 28: Guercino: *Mann mit Brille, ein Buch lesend*, 1630–40er Jahre, Princeton, University Art Museum.



Abb. 29: Guercino: *Zwei karikierte männliche Köpfe (Rembrandt und Guercino?)*, 1630–40er Jahre, Princeton, University Art Museum.



Abb. 30: Guercino: *Zwei Männer mit breitrempigen hohen Hüten*, 1630–40er Jahre, Princeton, University Art Museum.



Abb. 31: Guercino: *Frau mit deformierten Lippen*, 1630–40er Jahre, Princeton, University Art Museum.

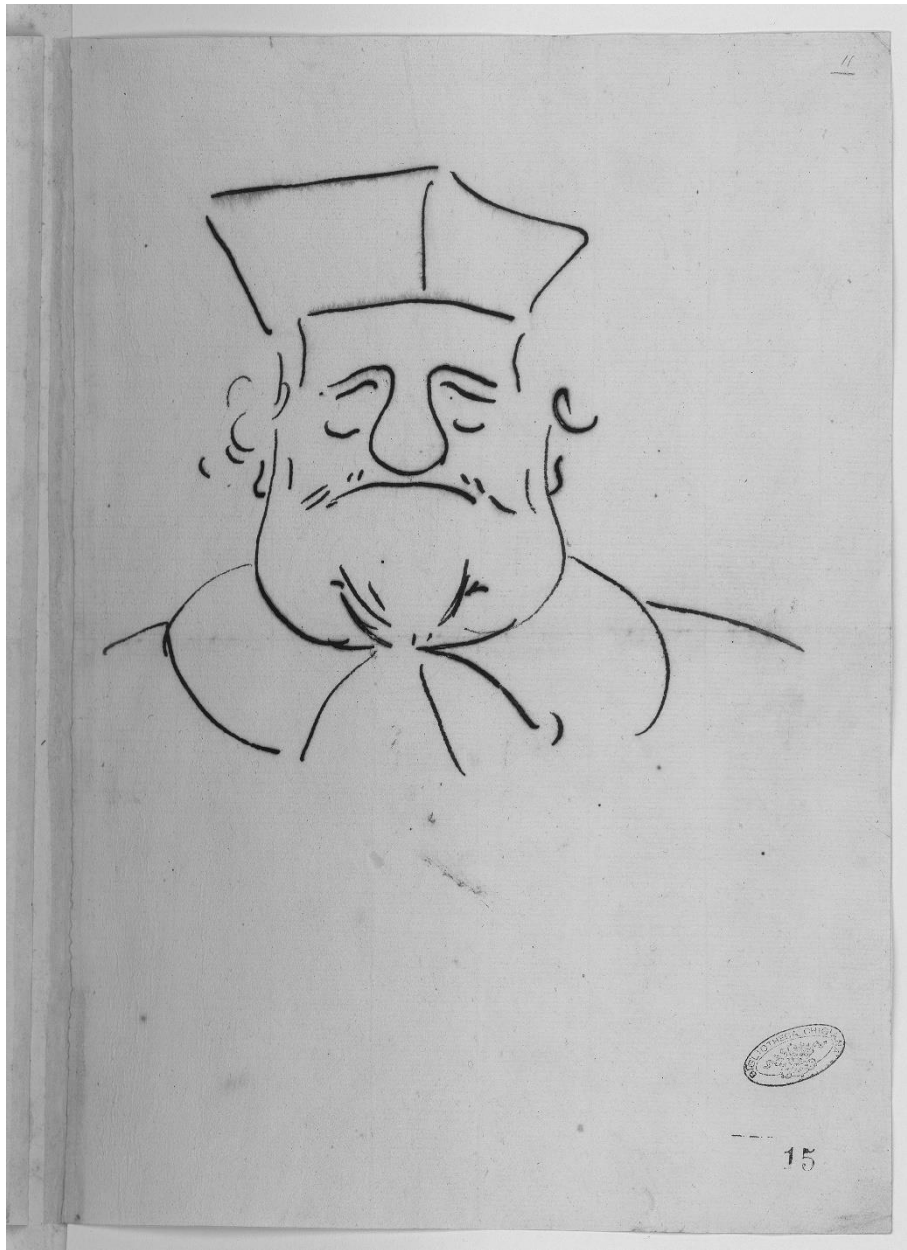


Abb. 32: Gianlorenzo Bernini: *Karikatur von Scipione Borghese*, Rom, BAV.



Abb. 33: Gianlorenzo Bernini: *Karikatur von Francesco Barberini*, um 1625–35, Rom, BAV.



Abb. 34: Gianlorenzo Bernini: *Karikatur von Don Virginio Orsini und einem Hauptmann*, Rom, Istituto centrale per la grafica.



Abb. 35: Gianlorenzo Bernini (Werkstattkopie): *Karikatur eines französischen Cavaliere und des Kardinals Giacomo Nini*, Rom, Istituto centrale per la grafica.



Abb. 36: Gianlorenzo Bernini: *Karikatur des Papstes Innozenz XI.*, Museum der bildenden Künste Leipzig.



Abb. 37: Gianlorenzo Bernini (Kopie?): *Karikatur von zwei Klerikern*, 1630–33, Rom, BAV.

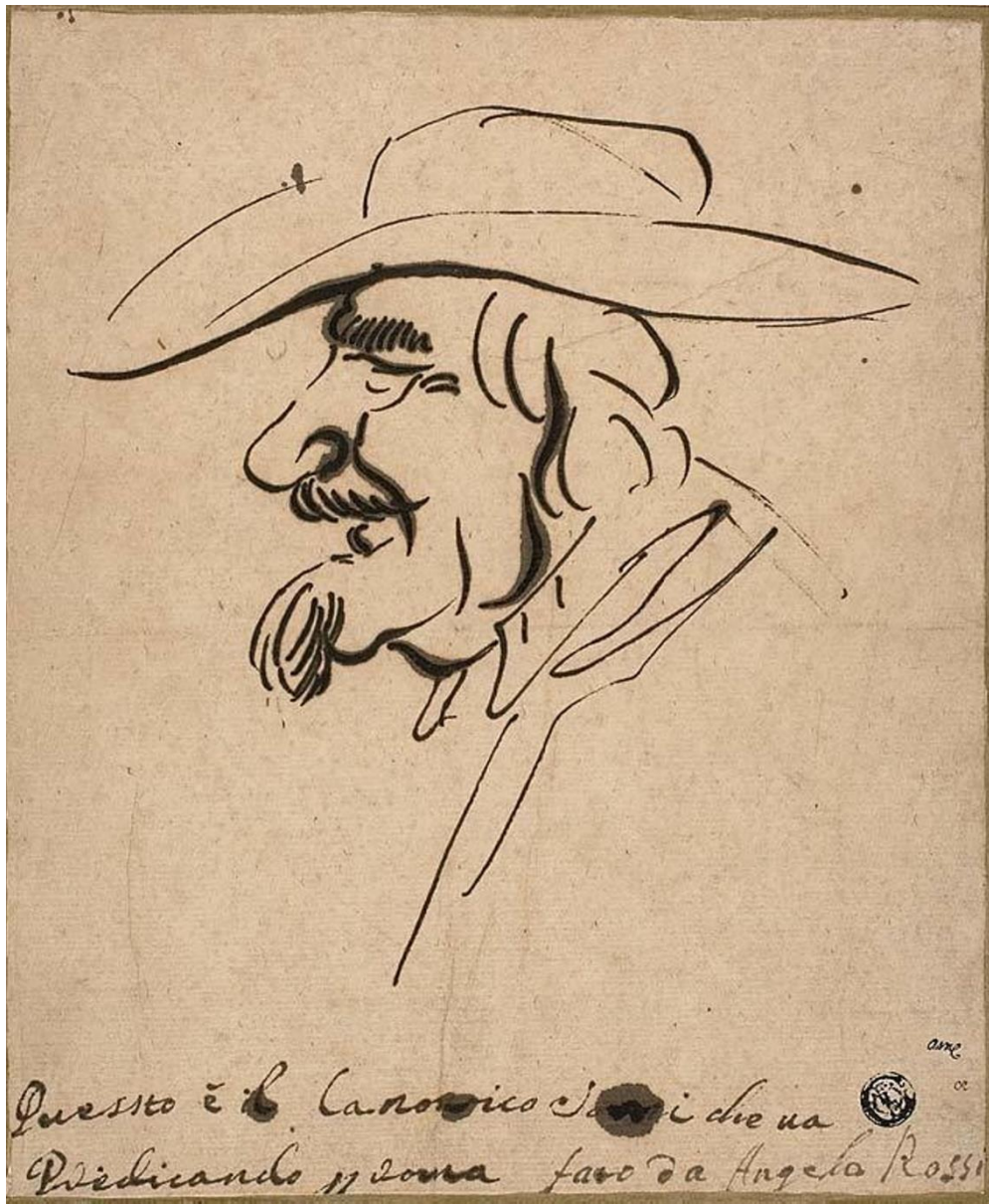


Abb. 38: Angelo de' Rossi: Karikatur des Kanonikers Sorri, um 1700, Chicago, Art Institute.



Abb. 39: Pier Francesco Mola: *Karikatur von Salvator Rosa*, London, BM.



Abb. 40: Pier Francesco Mola: *Gastmahl bei Mönchen*, Haarlem, Teylers Museum.



Abb. 41: Pier Francesco Mola: *Selbstkarikatur mit fliegenden Briefen*, um 1647–57,
London, Victoria & Albert Museum.



Abb. 42: Pier Francesco Mola: *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, Paris, Louvre.



Abb. 43: Pier Francesco Mola: *Selbstkarikatur, in die Flucht geschlagen*, London, BM.



Abb. 44: Pier Francesco Mola/Niccolò Simonelli: *Selbstporträts von hinten*, Amsterdam, Rijksmuseum.



Abb. 45: Pier Francesco Mola: *Simonelli unterhält sich vom Bett aus mit einem Geistlichen, im Beisein von Mola*, um 1650, New York, The Morgan Library & Museum.



Abb. 46: Pier Francesco Mola: *Simonelli als Puppenspieler*, Oxford, Ashmolean Museum.



Abb. 47: Pier Francesco Mola: *Gespräch zwischen Mola und Simonelli im Freien*,
Adio Speranze, London, BM.



Abb. 48: Carlo Maratti: *Zwei weibliche Karikaturen im Profil nach links*,
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Abb. 49: Carlo Maratti: *Zwei Männerköpfe, frontal*,
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Abb. 50: Carlo Maratti: *Karikatur eines Ritters des Malteserordens im Profil nach links*,
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Abb. 51: Carlo Maratti: *Bruststück des Ritters des Malteserordens im Profil nach links*,
Rom, BAV.



Abb. 52: Carlo Maratti: *Karikatur einer Dame im Profil nach rechts*,
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Abb. 53: Pier Leone Ghezzi: *Junge Frau im Profil, im Oval*, Rom, BAV.



Abb. 54: Pier Leone Ghezzi: *Junge Frau im Oval, rasch skizziert*, Rom, BAV.



Abb. 55: Pier Leone Ghezzi: *Karikatur von Lambertini*, Rom, BAV.



Abb. 56: Pier Leone Ghezzi: *Albani als junger Mann*, Rom, BAV.



Abb. 57: Pier Leone Ghezzi: *Karikatur von Albani im mittleren Alter*, Rom, BAV.



Abb. 58: Pier Leone Ghezzi: *Albani im Hausmantel*, Rom, BAV.



Abb. 59: Pier Leone Ghezzi: *Camillo Cacciatore*, Rom, BAV.



Abb. 60: Pier Leone Ghezzi: *Porträt von Agnese Colonna*, Rom, BAV.



Abb. 61: Pier Leone Ghezzi: *Porträt von Camillo Borghese*, Rom, BAV.



Abb. 62: Pier Leone Ghezzi: Karikatur des Beichtvaters von Benedikt XIV., London, BM.



Abb. 63: Pier Leone Ghezzi: *Karikatur von Monsieur Toion (?)*, London, BM.



Abb. 64: Pier Leone Ghezzi: *Passionei in seinem Romitorio, lesend*, Rom, BAV.



Abb. 65: Pier Leone Ghezzi: Giovan Battista Griscio von hinten, London, BM.



Abb. 66: Marco Ricci: *Faustina Bordoni*, Windsor, Royal Collection Trust.



Abb. 67: Anton Maria Zanetti: *Faustina Bordoni*, Venedig, Fondazione Giorgio Cini.



Abb. 68: Pier Leone Ghezzi: *Faustina Bordoni*, Rom, BAV.



Abb. 69: Anton Maria Zanetti: *Maria Giustina Turcotti*, Venedig, Fondazione Giorgio Cini.



Abb. 70: Sebastiano Ricci: *Bajazzo. Vielleicht eine Karikatur Ranuccios II Farnese, Parma, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.*



Abb. 71: Anton Maria Zanetti: *Sebastiano Ricci pensoso*,
Venedig, Fondazione Giorgio Cini.



Abb. 72: Marco Ricci: *Carboncino*, Venedig, Fondazione Giorgio Cini.



Abb. 73: Marco Ricci: *Giovanni Battista Ruberti*, Windsor, Royal Collection Trust.



Abb. 74: Marco Ricci: *Giovanni Battista Ruberti (Kopf)*, Windsor, Royal Collection Trust.



Abb. 75: Anton Maria Zanetti: *Ruberti suggeritore*, Venedig, Fondazione Giorgio Cini.

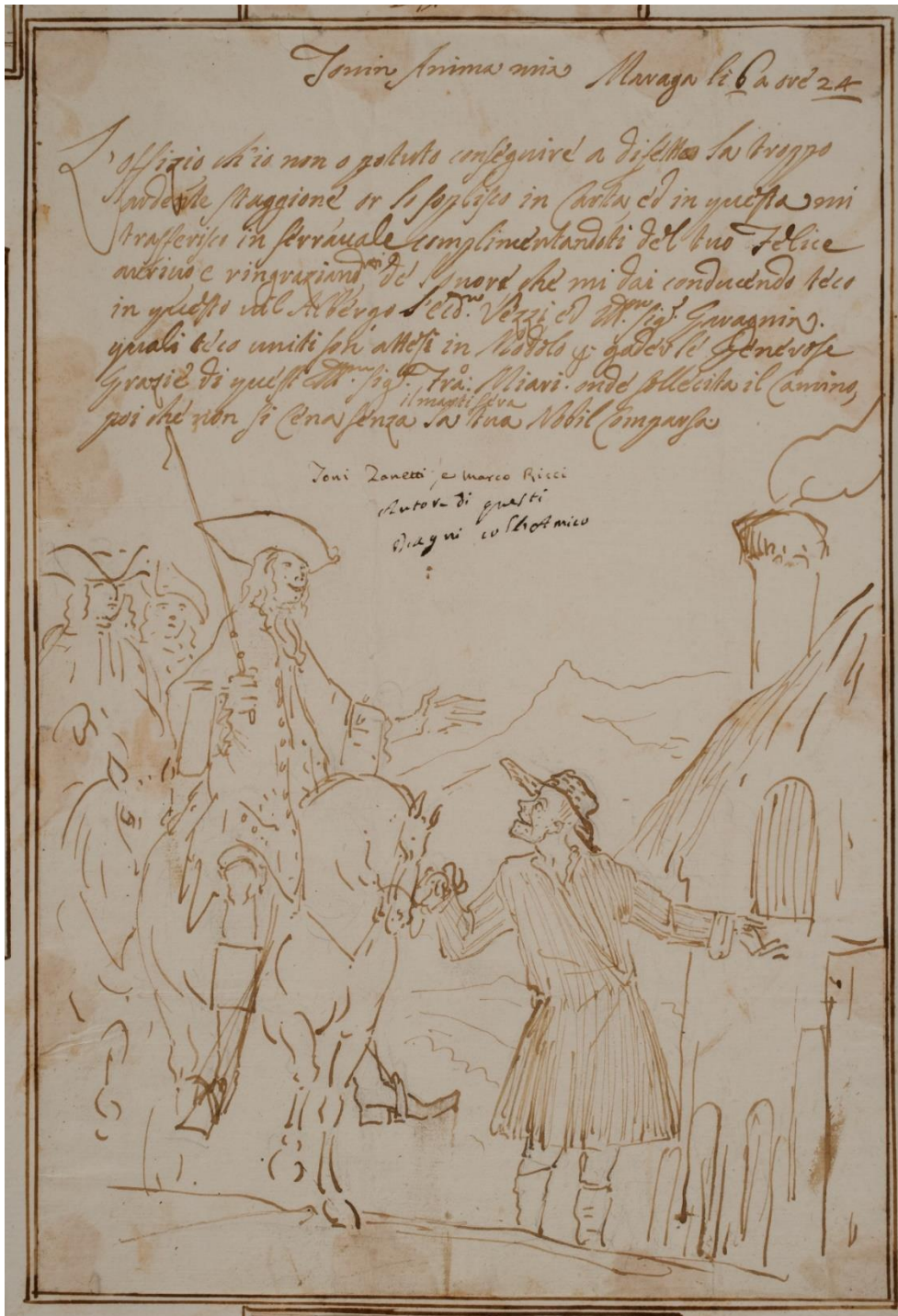


Abb. 76: Marco Ricci: Zanetti besucht Ricci, Venedig, Fondazione Giorgio Cini.



Abb. 77: Anton Maria Zanetti: *Francesco Ballarini*, Venedig, Fondazione Giorgio Cini.



Abb. 78: Anton Maria Zanetti: *Margerita Salicola Suini*, Venedig, Fondazione Giorgio Cini.



Abb. 79: Anton Maria Zanetti: *Bernacchi*, Venedig, Fondazione Giorgio Cini.



Abb. 80: Pier Leone Ghezzi: *Bernacchi, Karneval 1731, Rom, BAV.*

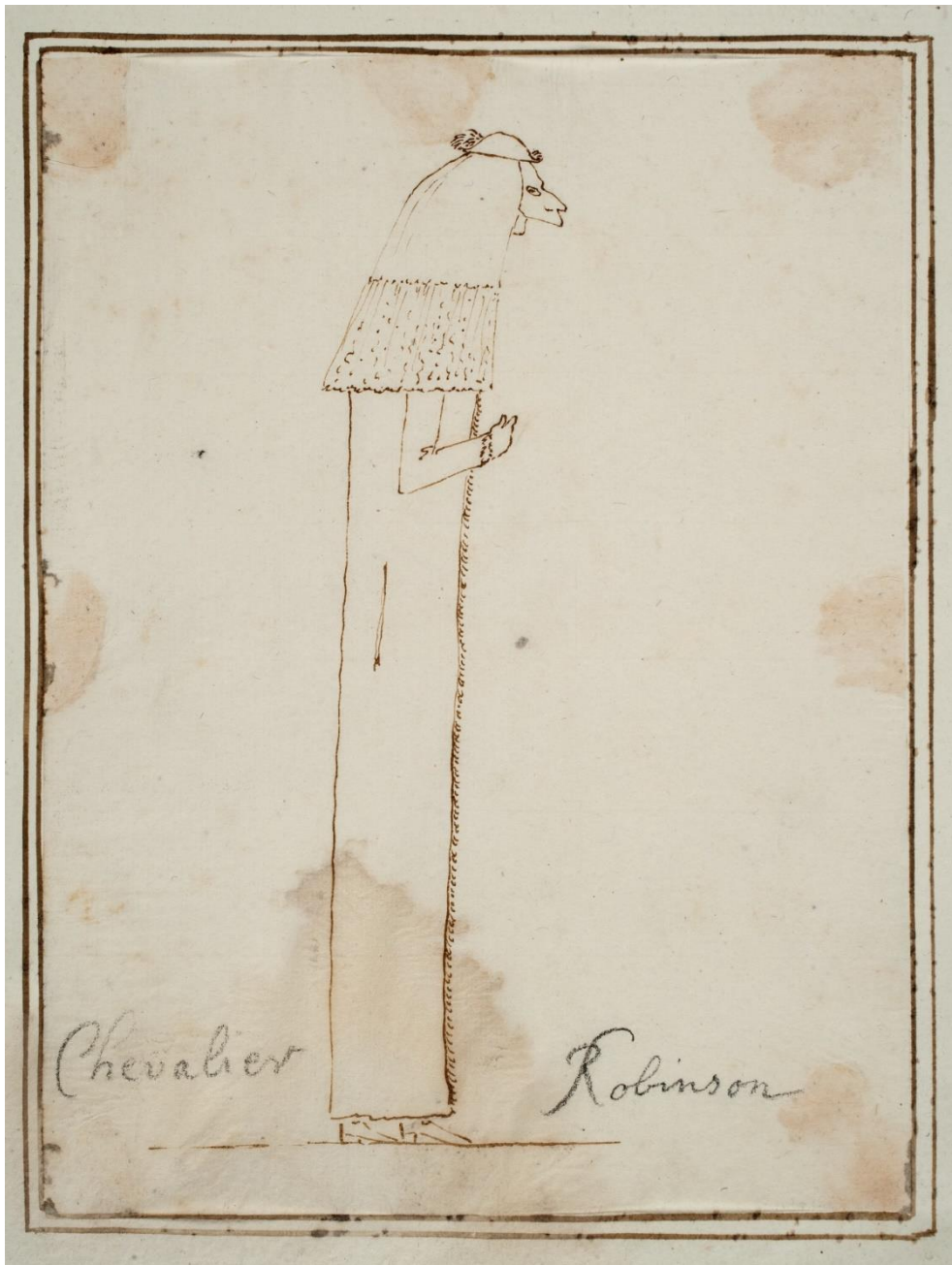


Abb. 81: Anton Maria Zanetti: *Chevalier Robinson*, Venedig, Fondazione Giorgio Cini.



Abb. 82: Anton Maria Zanetti: *Abt Mesquitti*, Venedig, Fondazione Giorgio Cini.



Abb. 83: Anton Maria Zanetti: *Annibale Pio, gen. Ballino*, Venedig, Fondazione Giorgio Cini.



Abb. 83b: Anton Maria Zanetti: *Albumseite mit der Karikatur von Annibale Pio, gen. Ballino, Venedig, Fondazione Giorgio Cini.*



Abb. 84: Anton Maria Zanetti: *Carlo Broschi, gen. Farinelli,*
Venedig, Fondazione Giorgio Cini.



Abb. 85: Giambattista Tiepolo: *Kopf eines Zauberers*, Washington, National Gallery.



Abb. 86: Giambattista Tiepolo: *Pulcinelli*, Chicago, Art Institute.

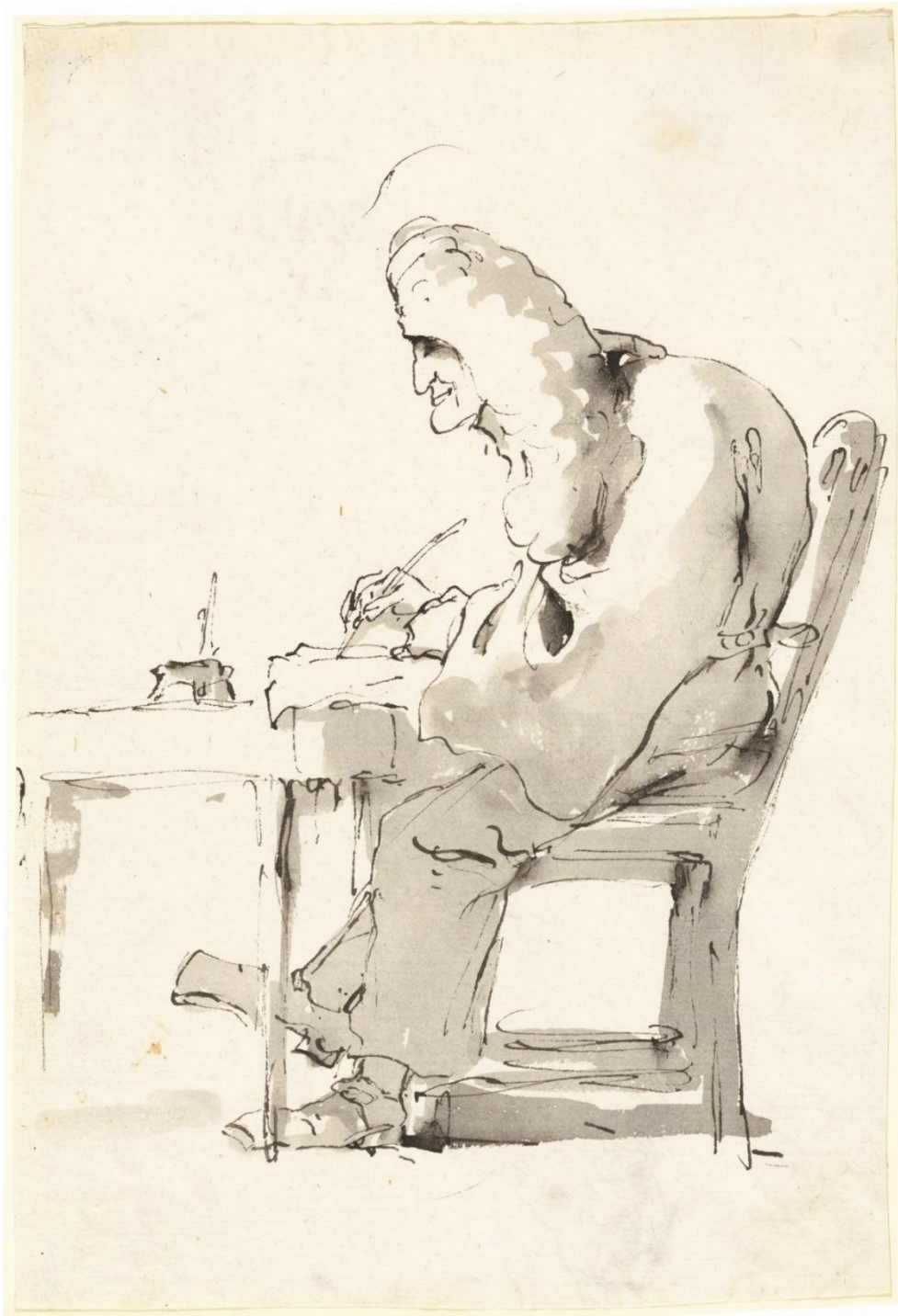


Abb. 87: Giambattista Tiepolo: *Ein venezianischer Anwalt am Schreibtisch*,
Washington, National Gallery.



Abb. 88: Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Mannes mit Dreispitz in der Hand, nach links gehend*, New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 89: Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Mannes mit verschränkten Armen*,
New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 90: Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Kochs*,
New York, Morgan Library & Museum.



Abb. 91: Giambattista Tiepolo: *Dicke Rückenfigur in bauta*,
New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 92: Marco Ricci: *Großer Mann in bauta*, Windsor, Royal Collection Trust.



Abb. 93: Anton Maria Zanetti: *Annetta La Bagattina, et il Boldrini*,
Venedig, Fondazione Giorgio Cini.

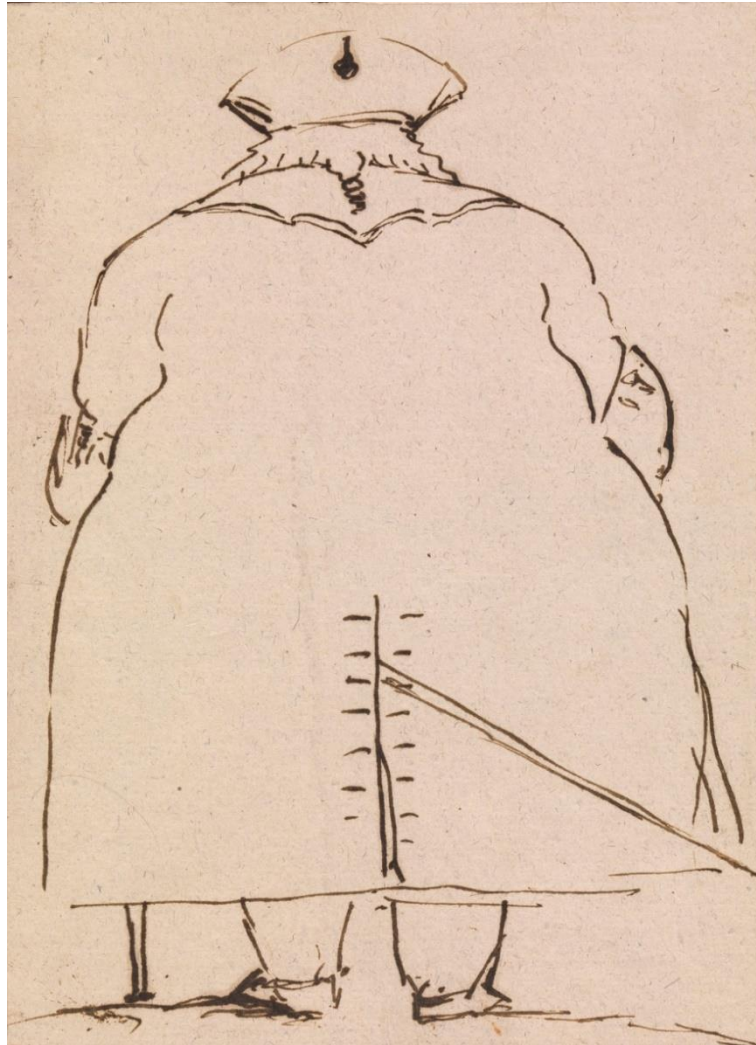


Abb. 94: Marco Ricci: *Sebastiano Ricci von hinten*, Windsor, Royal Collection Trust.



Abb. 95: Anton Maria Zanetti: *Sebastiano Ricci von hinten*,
Venedig, Fondazione Giorgio Cini.



Abb. 96: Pier Leone Ghezzi: *Sebastiano Ricci von hinten*, Rom, BAV.



Abb. 97: Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Mannes von hinten*,
New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 98: Giandomenico Tiepolo: *Karikatur eines Adligen und andere Studien*,
New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 99: Marcus Tuschler: *Il famoso Cavaliere delle Caricature* (Karikatur des Pier Leone Ghezzi vor dem Pasquino in Rom), Dresden, Kupferstich-Kabinett.



Abb. 100: Antonio Pellegrini: *Humoristische Skizze Rosalba Carrieras mit einem karikierten Porträt Pellegrinis.*

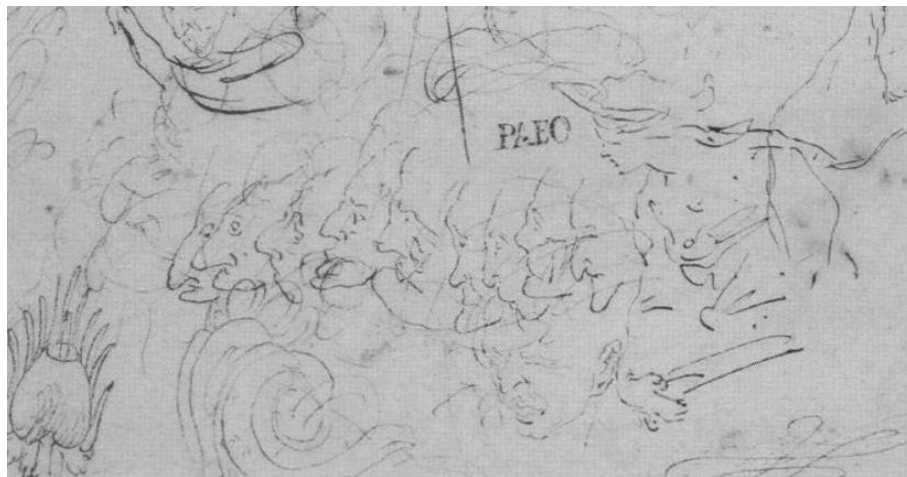


Abb. 101: Giambattista Tiepolo: *Studienblatt (Detail), Privatsammlung.*



Abb. 102: Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Mannes im Profil*, Privatsammlung.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Leonardo da Vinci: *Ein Mann wird von Zigeunern ausgetrickst*, um 1493, Feder in Braun, 26 x 20,5 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 912495. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

Abb. 2: Leonardo da Vinci: *Karikatur von Dante*, nach 1490, Feder in Braun, 8,5 x 5,2 cm. In: Ausst.-Kat. Providence 1971, Kat. Nr. 9-A, S. 62.

Abb. 3: Francesco Melzi (?), nach Leonardo: *Vier groteske Köpfe, einschließlich einer Karikatur Dantes*, um 1517–1520, rote Kreide, 19,5 x 14,6 cm, nummeriert von Melzi .43, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 912493. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

Abb. 4: Wenceslaus Hollar, nach Leonardo: *Karikaturköpfe von Dante und Frau (?)*, 1645, Radierung, 7,3 x 11,4 cm, New York, The Metropolitan Museum, Inv. Nr. 17.50.18-206. CC0.

Abb. 5: Leonardo da Vinci: *Grotesker Kopf (Porträtkarikatur von Scaramuccia?)*, 1500–1505, schwarze Kreide, 39 x 28 cm, Oxford, Christ Church Picture Gallery, Inv. Nr. 0033. Public Domain Mark.

Abb. 6: Quinten Massys: *Eine alte Frau (The Ugly Duchess)*, um 1513, Öl auf Eichenholz, 62,4 x 45,5 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. NG5769. Bequeathed by Miss Jenny Louisa Roberta Blaker, 1947. 2022 © Copyright The National Gallery, London.

Abb. 7: Francesco Melzi (?): *Bruststück einer grotesken alten Frau*, um 1510–1520, rote Kreide, 17,2 x 14,3 cm, nummeriert von Melzi .32, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 912492. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

Abb. 8: Leonardo da Vinci: *Eine Satire über betagte Liebespaare*, um 1490, Feder in Braun, 26,2 x 12,3 cm, die obere linke Ecke beschnitten, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 912449. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

Abb. 9: Leonardo da Vinci: *Karikatur eines Mannes im Profil nach rechts*, Feder in Braun, 6,5 x 4,5, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inv. Nr. F. 274 Inf. 25. In: Cogliati Arano 1981, Kat. Nr. 13.

Abb. 10: Leonardo da Vinci: *Karikatur eines italienischen Gesandten (?)*, 1517, Feder in Braun, 4,1 x 2,8 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 912470. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

Abb. 11: Leonardo da Vinci: *Karikatur eines kahlköpfigen, dicken Mannes*, um 1485–1490, Feder in Braun, 16 x 13,5 cm, an der oberen linken Ecke beschnitten, nummeriert von Melzi .24, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 912489. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

Abb. 12: Illustration: *Drudel*. Detail aus *Malvasia* 1678, S. 468.

Abb. 13: Agostino Carracci: *Studienblatt mit karikierten Köpfen*, 1594, Feder in Braun, 20,2 x 28 cm, Inschrift: „*Agostino Car fecit*“ und „*20 8bre 1594*“, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, Inv. Nr. 2016.10. The Henry Barber Trust, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham. CC BY-NC-ND.

Abb. 14: Agostino Carracci: *Studie von Köpfen und einer Figur*, Feder in Braun, 17,1 x 11,7 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 901928. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

Abb. 15: Annibale Carracci (?): *Ein Putto der auf einen Altar kackt und Karikatur eines Mannes im Profil*, 1575–1609, Feder in Braun, 17,6 x 16,5 cm, London, BM, Inv. Nr. Pp,3.12. © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 16: Annibale Carracci: *Karikierte Profilköpfe*, vor 1609, Feder in Braun, 19,4 x 13,5 cm, Inschrift von Richardson (?) auf der Montierung: „*Annibale*“, London, BM, Inv. Nr. Pp,3.17. © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 17: Annibale Carracci (*verso*): *Karikaturen eines sitzenden und eines stehenden Philosophen*, um 1600, Feder in Braun, 28,1 x 20,2 cm, London, BM, Inv. Nr. Ff,2.119. © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 18: Anonym (Carracci-Schule?): *Karikatur einer Akademie-Szene*, München, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 37003. © Staatliche Graphische Sammlung München.

Abb. 19: Annibale Carracci (?): *Karikaturen von Klerikern und Profilköpfe mit animalischen Zügen*, Feder in Braun, 13,3 x 20 cm, München, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 36997. © Staatliche Graphische Sammlung München.

Abb. 20: Annibale Carracci (?): *Vier Porträts von Kardinal Camillo sowie eine stehende Figur (verso)*, 1597–1605, Feder in Braun, 14,2 x 15,1 cm, Inschrift „*Camillus/Burghe-sius/Card.lis/qui fuit/papa*“, London, British Museum, Inv. Nr. 1895,0915.693. © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 21: Detail, Illustration Vergleich Mensch-Rabe, Della Porta 1586, S. 73.

Abb. 22: Detail, Illustration Vergleich Mensch-Hahn, Della Porta 1586, S. 75.

Abb. 23: Domenichino: *Sitzender Zwerg, eine Laute spielend*, Feder in Braun, 25,4 x 18,6 cm, Paris, Louvre, Inv. Nr. 9089. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) - A. Didierjean. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020006145>.

Abb. 24: Domenichino: *Karikatur des Theologen von Aldobrandini mit einer Zwergin und ihrem Hund*, Feder in Braun, 26,4 x 19,4 cm, Inschrift: „*Da Domenico Zamperi caricato il teologo delli Sig^{ri} Altobrandini*“, Chatsworth, The Devonshire Collections, Inv. Nr. CTS413002. © The Devonshire Collections, Chatsworth.

Abb. 25: Guercino: *Karikatur von Fra Bonaventura Bisi*, Feder in Braun, 19,8 x 23,7 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. 870. © Ashmolean Museum, University of Oxford.

Abb. 26: Guercino: *Unrasierter Mönch*, 1630–1640er Jahre, Feder in Braun, 17,7 x 16,5 cm, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-1308. Bequest of Dan Fellows Platt, Class of 1895, artmuseum.princeton.edu.

Abb. 27: Guercino: *Junge mit einem großen Hut*, 1630–1640er Jahre, Feder in Braun, braun laviert, mit dekorativen Linien gerahmt, 16,5 x 12,1 cm, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-1294. Bequest of Dan Fellows Platt, Class of 1895, artmuseum.princeton.edu.

Abb. 28: Guercino: *Mann mit Brille, ein Buch lesend*, 1630–1640er Jahre, Feder in Braun, 16,6 x 14 cm, Inschrift verso (Brieffragment): „*Molto Ill(us)tre Sig(no)re mio P(ad)rone Oss(ervatissimi)mo ... molto caro l'intendere che il Marte incontra ... / ... [?gus]to del Sig(no)re Abbate Gavotti, et accertandomi ... [?che]/ ... [?ente] La compitiss(i)ma lett(e)ra di V(ostra) S(ignoria) Ecc(ellentissimi)ma e che in Ro[?ma] ... / ... to di sodisfazione a quelli che l'hano ve[?duto] ... / ... [?tro]vo consolatione particolare, e ne ringra[zio] ... / ... l'haviso datomi. Il quadro della Lucre[zia] ... / ... da me fatto all' Ill(ustrissi)mo Sig(no)re Co(n)te Angelo [degli Oddi] ... / ... [?tr]ova del tutto finito et alla fine di quest[?a] ... / ... [?settim]ana lo manderò al Sig(no)re Cap(itan)o Thei di [?Ferrara] ... / ... [c]onformita delli ordini che tenog, si che in ... / ... spero che giungerà in Perugia. / ... Santa Anna del 22 [23?]...*“, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-1295. Bequest of Dan Fellows Platt, Class of 1895, artmuseum.princeton.edu.

Abb. 29: Guercino: *Zwei karikierte männliche Köpfe (Guercino und Rembrandt?)*, 1630–1640er Jahre, Feder in Braun, 15 x 16,9 cm, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-1297. Bequest of Dan Fellows Platt, Class of 1895, artmuseum.princeton.edu.

Abb. 30: Guercino: *Zwei Männer mit breitkrempeigen hohen Hüten*, 1630–1640er Jahre, Feder in Braun, braun laviert, 20,6 x 17,6 cm, Inschrift unten rechts: „*Questa caricatura somiglia moltissimo Barone Stosch*“, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-1319. Bequest of Dan Fellows Platt, Class of 1895, artmuseum.princeton.edu.

Abb. 31: Guercino: *Frau mit deformierten Lippen*, 1630–1640er Jahre, Feder in Braun, braun laviert, 16,7 x 16,5 cm, *verso* befindet sich eine Landschaftsdarstellung, Princeton University Art Museum, Inv. Nr. x1948-1302. Bequest of Dan Fellows Platt, Class of 1895, artmuseum.princeton.edu.

Abb. 32: Gianlorenzo Bernini: *Karikatur von Scipione Borghese*, um 1632–1633, Feder in Braun, 27,2 x 20,4 cm, Rom, BAV, Cod. Chig. P.VI.4, Fol. 15r. In: Best.-Kat. Vatikan 2015, Kat. Nr. 339.

Abb. 33: Gianlorenzo Bernini: *Karikatur von Francesco Barberini*, um 1625–1635, Rom, BAV, Cod. Chig. P.VI.4, Fol. 5r. In: Best.-Kat. Vatikan 2015, Kat. Nr. 337.

Abb. 34: Gianlorenzo Bernini: *Karikatur von Don Virginio Orsini Principe di Vicovaro und Karikatur des Capitano della Compagnia de Romaneschi sassaioli*, vor 1644, Feder in Braun auf Papier, 19 x 26 cm, Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura, Inv. Nr. FC127521. In: Berra 2009, Abb. 34.

Abb. 35: Gianlorenzo Bernini (Werkstattkopie): *Karikatur eines französischen Cavaliere und des Kardinals Giacomo Nini*, 1666–1680, Feder in Braun auf Papier, 18 x 22 cm, Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura, Inv. Nr. FC127524. In: Ausst.-Kat. Rom 2016, Kat. Nr. 1.

Abb. 36: Gianlorenzo Bernini: *Karikatur des Papstes Innozenz XI.*, 1676–1680, Feder in Braun, 11,4 x 18,2 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. Nr. NI. 7849.

Abb. 37: Gianlorenzo Bernini (Kopie?): *Karikatur von zwei Klerikern*, 1630–1653, Feder in Braun, 40,3 x 27 cm, Rom, BAV, Cod. Chig. P.VI.4, Fol. 3r. In: Best.-Kat. Vatikan 2015, Kat. Nr. 331.

Abb. 38: Angelo de' Rossi: *Karikatur des Kanonikers Sorri*, um 1700, Feder in Braun, 22,5 x 18,3 cm, The Art Institute of Chicago[®], Inv. Nr. 1922.3504. CC0 Public Domain Designation.

Abb. 39: Pier Francesco Mola: *Karikatur von Salvator Rosa*, Feder in Braun, laviert, 25,5 x 17,2 cm, London, BM, Inv. Nr. Pp,4.86. © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 40: Pier Francesco Mola: *Gastmahl bei Mönchen*, Feder in Braun, 37,2 x 45,6 cm, Haarlem, Teylers Museum, Inv. Nr. I 057. Online abrufbar unter: <https://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/kunst/i-057-monniken-aan-de-maaltijd>, 22.4.21.

Abb. 41: Pier Francesco Mola: *Selbstkarikatur mit fliegenden Briefen*, um 1647–1657, Feder in Braun, braun laviert, 17,6 x 17,5 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. CAI.264. © Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 42: Pier Francesco Mola: *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*, Feder in Braun, braun laviert, 13,3 x 19,8 cm, Inschrift unten rechts auf dem Steinblock: „*col tem(po) / tutto si scopre*“, von anderer Hand unten rechts: „*F. Mola*“, Paris, Louvre, Inv. Nr. 8431. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) - Thierry Le Mage.<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020005416>.

Abb. 43: Pier Francesco Mola: *Selbstkarikatur, in die Flucht geschlagen von zwei monströsen Frauen*, um 1664, Feder in Braun über Röteln, braun laviert, 18,7 x 25,8 cm, Inschrift am unteren Rand: „*Mola fugge quando vide il Canini esser condotto in Francia dal Card. Chigi, e non se*“, London, BM, Inv. Nr. 1991,0615.195. © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 44: Pier Francesco Mola, Niccolo Simonelli: *Selbstporträts von hinten*, 27.2.1649, rote und weiße Kreide, Feder in Braun, 22 x 15,6 cm, Inschrift unten Mitte: „*A di 27 febraro sabato 1649*“, und darunter: „** Lo fece il Simonelli alla vigna del S. Pren^e: Panfilio et / il Mola mentre caminava per venire a Roma. / * il Mola fece questà figura ritratto in schiena del Simonelli / il dì 27 febraro 1649*“, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-T-1973-8(R). CC0 1.0 Universal (CC0 1.0) Public Domain Dedication.

Abb. 45: Pier Francesco Mola: *Niccolo Simonelli unterhält sich vom Bett aus mit einem Geistlichen, im Beisein von Mola*, um 1650, Feder in Braun über Spuren von schwarzer Kreide, braun laviert, 25,4 x 39 cm, New York, The Morgan Library & Museum, Inv. Nr. 1981.97. The Morgan Library & Museum. 1981.97. Gift of János Scholz.

Abb. 46: Pier Francesco Mola: *Simonelli als Puppenspieler*, Feder in Braun, braun laviert, 18,3 x 26,4 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. WA1863.717. © Ashmolean Museum, University of Oxford.

Abb. 47: Pier Francesco Mola: *Gespräch zwischen Mola und Simonelli im Freien, Adio speranza*, 1627–1668, Feder in Braun, 10,3 x 18 cm, Inschrift unten rechts: „*Adio speranza*“, weitere Schrift am oberen Rand, fast vollständig abgeschnitten: „*su [...] infume*“, London, BM, Inv.-Nr. 1857,0613.365. © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 48: Carlo Maratti: *Zwei weibliche Karikaturen im Profil nach links*, Rötél, 28,2 x 20,5 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. Nr. D-0768. Online abrufbar unter: <https://www.academiacoleccion.com/dibujos/inventario.php?id=D-0768>, 19.9.22.

Abb. 49: Carlo Maratti: *Karikatur eines Geistlichen (?) von vorne*, Rötél, 18 x 14 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. Nr. D-0792 und *Karikatur eines Mannes mit großen Ohren von vorne*, Rötél, 18,7 x 11,9 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. Nr. D-0793. Online abrufbar unter: <https://www.academiacoleccion.com/dibujos/inventario.php?id=D-0792> und <https://www.academiacoleccion.com/dibujos/inventario.php?id=D-0793>, 19.9.22.

Abb. 50: Carlo Maratti: *Karikatur eines Ritters des Malteserordens im Profil nach links*, Rötél, 23 x 16,8 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. Nr. D-0758. Online abrufbar unter: <https://www.academiacoleccion.com/dibujos/inventario.php?id=D-0758>, 19.9.22.

Abb. 51: Carlo Maratti: *Bruststück eines Ritters des Malteserordens*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3113, Fol. 48r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 52: Carlo Maratti: *Karikatur einer Dame im Profil nach rechts*, Rötél, 23 x 17,1 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. Nr. D-0762. Online abrufbar unter: <https://www.academiacoleccion.com/dibujos/inventario.php?id=D-0762>, 19.9.22.

Abb. 53: Pier Leone Ghezzi: *Junge Frau im Profil*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3112, Fol. 51r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 54: Pier Leone Ghezzi: *Junge Frau im Oval*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3113, Fol. 73r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 55: Pier Leone Ghezzi: *Ganzfigurige Karikatur von Prospero Lorenzo Lambertini*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3112, Fol. 67r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 56: Pier Leone Ghezzi: *Karikatur von Albani als jungem Mann*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3112, Fol. 73r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 57: Pier Leone Ghezzi: *Karikatur von Albani im mittleren Alter*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3114, Fol. 21r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 58: Pier Leone Ghezzi: *Albani im Hausmantel*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3117, Fol. 30r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 59: Pier Leone Ghezzi: *Cammillo Cacciatore*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3113, Fol. 134r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 60: Pier Leone Ghezzi: *Agnese Colonna*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3115, Fol. 95r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 61: Pier Leone Ghezzi: *Camillo Borghese*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3115, Fol. 96r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 62: Pier Leone Ghezzi: *Karikatur des Beichtvaters von Benedikt XIV.*, 1745, Feder in Braun, 27,5 x 20 cm, Inschrift von Ghezzi unten: „*Il Confessore di Papa Bened.[ett]o XIII della religione di S.[an] Carlo aCatenari fatto da mè Cav.[alie]r Ghezzi alla villeggiatura di CastelGandolfo il di 20 ottobre 1745.*“, London, BM, Inv. Nr. 1871,0812.867. © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 63: Pier Leone Ghezzi: *Karikatur von Monsieur Toion (?)*, 1749, Feder in Braun, 10,4 x 7,3 cm, Inschrift unten von Ghezzi: „*Monsieur Toion [?] chirurgo del S.[igno]r Ambasciator di Francia Niver 20 7[m]bre 1749 [mit einer anderen Feder] fatto dà me Cav. Ghezzi il d.[ett]o di et anno 49*“. Eine lange Inschrift befindet sich darunter: „*Il d.[ett]o Monsieur Toion chirurgo bravo, andiede à Civita Vecchia p[er] aprire il cadavere del d.[ett]o Commendator Zampaia è imbalsamarlo, è tutte Le viscere Le ritrovò tutte fetide, et io Cav[alier] Ghezzi gli feci La Caricatura del d.[ett]o Zampaia ordinatami da N.[ostra] S.[antit]à Papa Bened.[ett]o XIII il quale in mia presenza La ripose nel suo scrittorio nella Villeggiatura in Castel Gandolfo nel mez' di Maggio nel 1746 Essendo andato in civita vecchia il S.[ignor] Com.[mendato]r Zampaia p[er] fa imbarcare alcune cose p[er] il Re di Portogallo, alcuni giorni doppo il suo arrivo in d.[ett]a Città gli prese una grave malattia di asma di petto il S.[igno]r Comendatore D.[on] Emanuele Pereira de Sampaio, Portugese, Ministro Prenipotenziario [sic] di Sua Maestà fedelissima in questa Corte e riusciti inutili tutti i più validi rimedij, nella sera di Venerdì della passata settimana sulle ore 4 già munito di tutti i S[antis]S[i] mi Sacramenti della Chiesa, piacque al S.[igno]r Iddio di chiamarlo a Sé in età di anni 61 [...? (Seite beschnitten)] 1750. Il di Lui corpo doppo esser stato aperto ed Imbalsamato [...? (Seite beschnitten)]*“, London, BM, Inv. Nr. 1859,0806.187. © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 64: Pier Leone Ghezzi: *Passionei in seinem Romitorio, lesend*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3118, Fol. 1r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 65: Pier Leone Ghezzi: *Giovan Battista Griscio von hinten*, 1745, Feder in Braun, 31,4 x 22 cm, London, BM, Inv. Nr. 1859,0806.247. © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 66: Marco Ricci: *Faustina Bordoni*, 1716, Feder in Braun, 19,5 x 12 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 907351. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

Abb. 67: Anton Maria Zanetti: *Faustina Bordoni*, 1716, Feder in Braun, 20,1 x 14,2 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti, oben rechts: „*Sig.ra Faustina in S. Gio: G.mo nel 1716 nell’Ariodante*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36426. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 68: Pier Leone Ghezzi: *Faustina Bordoni*, 1722, Inschrift am unteren Rand des Papiers: „*La Faustina famosa Cantarina Venetiana passò di Roma et andiede in Casa Colonna, dove fu entrata [?] di Sig.^{ra} e cantò in d.^{to} solo [?] molaesene continue espri pauti Venetia alli 20 di Marzo 1722. Et in d.^{to} tempo la indd. In d.^{to} Casa Colonna e mè ne feci la Memoria io Cav. Ghezzi la qual Donna Cantania a Meraviglia con una sorima [?] agilità di Voce et elevatezza garbata e vausonorfiosa [?]*“, Rom, BAV, Ott. Lat. 3113, Fol. 68r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 69: Anton Maria Zanetti: *Maria Giustina Turcotti*, Feder in Braun, 18,6 x 20,5 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti: „*La Turcotti*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36742. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 70: Sebastiano Ricci: *Bajazzo. Vielleicht eine Karikatur Ranuccios II Farnese, Parma*, 1686, Feder in Braun, laviert, 16 x 12,3 cm, Inschrift verso: „*Seb. Ricci. Effigie ridicule veritable Du Duc de Parma*“, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. AE 1965. Foto: Wolfgang Fuhrmannek, Hessisches Landesmuseum Darmstadt. CC BY-SA.

Abb. 71: Anton Maria Zanetti: *Bastian Ricci pensoroso; perche non faceva assai Bollettini in S. Cassiano*, Feder in Braun, 21,5 x 14,9 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti mittig links: „*Bastian Ricci pensoroso; perche non faceva assai Bollettini in S. Cassiano*“, Inschrift von Francesco Albergati Capacelli, der vorhergehenden Inschrift folgend: „*dove era Impresario dell’opera*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36679. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 72: Marco Ricci: *Carboncino*, 1703, Feder in Braun, 18,9 x 13,1 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti oben rechts: „*Carboncino*“. Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36657. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 73: Marco Ricci: *Giovanni Battista Ruberti*, vor 1720, Feder in Braun, 18,8 x 11 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 907236. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

Abb. 74: Marco Ricci: *Giovanni Battista Ruberti (Kopf)*, Feder in Braun, 11,7 x 9,3 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 907242. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

Abb. 75: Anton Maria Zanetti: *Giovanni Battista Ruberti detto Gnapata suggeritore in teatro*, Feder in Braun, 9,4 x 5,5 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti: „*Gnapatta che suggerisse nell'opera*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36469. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 76: Marco Ricci: *Anton Maria Zanetti besucht Marco Ricci*, Feder in Braun, 29 x 19,7 cm, Inschrift von Marco Ricci im oberen Teil des Blattes: „*Tonin Anima mia Maraga li 6 a ore 24 L'offizio ch'io non o potuto conseguire a difetto la troppo ardente staggione, or lo soplisco in carta, ed in questa mi trasferisco in Serravale complimentandoti del tuo felice arrivo, e ringraziand.ti de' l'onore che mi dai conducendo teco in questo vil Albergo l'Ecc.mo Vezzi ed Ill.mo Sig.r Garagnin. Quali teco uniti son attesi in Modolo per goder le generose grazie di quest'Ill.mo Sig. Fra.o Miari onde sollecita il camino, poi che non si cena il marti sera senza la tua Nobil Comparsa*“, Inschrift von Anton Maria Zanetti darunter: „*Toni Zanetti, e Marco Ricci*“, Inschrift von Francesco Albergati Capacelli darunter: „*Autore di questi disegni coll'Amico*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36587. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 77: Anton Maria Zanetti: *Francesco Ballarini*, Feder in Braun, 7,3 x 5,3 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti oben rechts: „*Ballarino*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36480. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 78: Anton Maria Zanetti: *Margherita Salicola Suini*, Feder in Braun, 8,8 x 5,4 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti unten rechts: „*Malgari.ta Salicola*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36532. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 79: Anton Maria Zanetti: *Il trillo di Anton Maria Bernacchi*, Feder in Braun, 42,8 x 30,2 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti am unteren Bildrand: „*Bernach in San Gio: Grisostomo*“

nell'anno 1723 nel Mitridate Rè di Ponto“, über dem Kopf der Figur: „*Bernach*“, „*eps*“ (der letzte Buchstabe rückwärts geschrieben) und „*ro*“ am Ende der langen Reihe von Musiknoten und rechts daneben „*Trillo*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36401. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 80: Pier Leone Ghezzi: *Karikatur von Bernacchi, Karneval 1731*, 25.02.1731, Feder in Braun, 41,9 x 30,4 cm, Inschrift von Ghezzi: „*Bernacchi famoso cantante il quale cantò nel Teatro di Alibert nel carnevale del 1731, fatto da me cav.r Ghezzi il dì 25 febraro 1731.*“, Rom, BAV, Ott. Lat. 3116, Fol. 151v.-152r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 81: Anton Maria Zanetti: *Chevalier Robinson*, Feder in Braun, 19,6 x 14,9 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti unten links „*Chevalier*“ und unten rechts „*Robinson*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36717. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 82: Anton Maria Zanetti: *Der Abt Mesquitti*, Feder in Braun, 20,3 x 13,9 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti oben rechts: „*L'Abbate Mesquitti*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36691. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 83: Anton Maria Zanetti: *Annibale Pio, genannt Ballino*, 1717, Feder in Braun, 19,3 x 13,8 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti oben links: „*Ballin*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36433. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 83b: Anton Maria Zanetti: *Albumseite mit der Karikatur von Annibale Pio, gen. Ballino*, Venedig, Fondazione Giorgio Cini. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 84: Anton Maria Zanetti: *Carlo Broschi, gen. Farinelli*, Feder in Braun, 28,6 x 20,4 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti unten links: „*nel Catone in Utica Farinello nel 1729*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36452. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 85: Giambattista Tiepolo: *Kopfeines Zauberers*, um 1760, Feder in Braun über schwarzer Kreide, laviert, 24,6 x 19,6 cm, Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1998.110.1. Courtesy National Gallery of Art, Washington. Creative Commons Zero (CC0).

Abb. 86: Giambattista Tiepolo: *Pulcinellas kochen und probieren Gnocchi*, 1740–1752, Feder in Braun, laviert, 19,7 x 23,1 cm, The Art Institute of Chicago[®], Inv. Nr. 1972.108. CC0 Public Domain Designation.

Abb. 87: Giambattista Tiepolo: *Ein venezianischer Anwalt am Schreibtisch*, 1755–1760, Feder in Schwarz, laviert, 20,5 x 14 cm, Washington D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1984.3.67. Courtesy National Gallery of Art, Washington. Creative Commons Zero (CC0).

Abb. 88: Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Mannes, einen Dreispitz haltend und nach links gehend*, Feder in Braun, laviert, 17,3 x 11,1 cm, an allen vier Ecken beschnitten, New York, The Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1975.1.462. Open Access.

Abb. 89: Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Mannes mit verschränkten Armen, stehend im Profil nach links*, 1760 (?), Feder in Braun, laviert, 17,6 x 8 cm, New York, The Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1975.1.453. Open Access.

Abb. 90: Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Kochs*, 1753–1762, Feder in Schwarz, laviert, 21,3 x 13,8 cm, New York, The Morgan Library & Museum, Inv. Nr. 1997.25. The Morgan Library & Museum. 1997.25. Gift of Lore Heinemann, in memory of her husband, Dr. Rudolf J. Heinemann.

Abb. 91: Giambattista Tiepolo: *Karikatur einer dicken Person in bauta von hinten*, 1760 (?), Feder in Schwarz, laviert, 17,5 x 12,3 cm, New York, The Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1975.1.449. Open Access.

Abb. 92: Marco Ricci: *Ein großer Mann in einer bauta*, um 1720–1730, Feder in Braun, 19,4 x 11,8 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 907228. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

Abb. 93: Anton Maria Zanetti: *Annetta La Bagattina, et il Boldrini*, Feder in Braun, 28,5 x 20,6 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti unten: „*Annetta La Bagattina, et il Boldrini*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36720. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 94: Marco Ricci: *Sebastiano Ricci von hinten*, um 1720–1730, Feder in Braun, 23,9 x 17,3 cm, Windsor, Royal Collection Trust, Inv. Nr. 907224. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022.

Abb. 95: Anton Maria Zanetti: *Sebastiano Ricci*, Feder in Braun, 28,2 x 19,4 cm, Inschrift von Anton Maria Zanetti unten links: „*Bastian Ricci*“, daran anschließend Inschrift von Francesco Albergati Capacelli: „*Amico dell'Autore*“, Venedig, Fondazione Giorgio Cini, Inv. Nr. 36569. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini.

Abb. 96: Pier Leone Ghezzi: *Sebastiano Ricci von hinten*, Rom, BAV, Ott. Lat. 3116, Fol. 85r. © Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 97: Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Mannes von hinten*, 1760 (?), Feder in Schwarz, laviert, 16,5 x 12 cm, an den Ecken beschnitten, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1975.1.459. Open Access.

Abb. 98: Giandomenico Tiepolo: *Karikatur eines Adligen und andere Studien*, um 1772–1774, Feder in Braun über schwarzer Kreide, laviert, 27,1 x 18,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 37.165.68. Open Access.

Abb. 99: Marcus Tuscher: *Il famoso Cavaliere delle Caricature (Karikatur des Pier Leone Ghezzi vor dem Pasquino in Rom)*, 1743, Radierung, 33,6 x 20,4 cm, Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.Nr. A 106032. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank.

Abb. 100: Antonio Pellegrini: *Humoristische Skizze Rosalba Carrieras mit einem karikierten Porträt Pellegrinis*, aus: Lucchese 2015, S. 148, Abb. b.

Abb. 101: Giambattista Tiepolo: *Studienblatt (Detail)*, Privatsammlung, aus: Aikema 2004, Abb. 2.

Abb. 102: Giambattista Tiepolo: *Karikatur eines Mannes im Profil*, Privatsammlung, Feder in Schwarz, grau laviert, 20,32 x 13 cm, abrufbar unter: <https://www.sothebys.com/en/auctions/e-catalogue/2015/old-master-british-drawings-115040/lot.84.html>, 18.10.2022.