universität wien

DIPLOMARBEIT

Jacques Callot

„VARIE FIGURE GOBBI“

Verfasserin
Christine Gobbi

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte
Betreuerin: ao. Univ.-Prof. Dr. Daniela Hammer-Tugendhat

Inhalt

1. Vorwort 2

2. Einleitung 4

3. Druckgrafische Innovationen von Callot und deren Wirkung 6

4. Kunstmarkt 10

5. Allgemeine Daten und Beschreibung 14

5.1. Titelblatt 16

5.2. Serienblätter 19

6. Soziale Stellung von Kleinwüchsigen 26

7. Tradition und Innovation 33

7.1. Darstellungen von Kleinwüchsigen und Zwergen in der Kunst vor Callot 33

7.2. Vom Grotesk-komischen zur frühen Karikatur 42

7.3. Stilistische Bezüge 50

7.4. Das Capriccio als leitendes Kunstprinzip 55

7.5. Einflüsse der Commedia dell´arte 60

8. Die Gobbi-Serie als Gegenpol zur höfischen Gesellschaft – ein Vergleich 65

9. Conclusio und Zusammenfassung 69

10. Literaturverzeichnis 70

11. Abbildungsverzeichnis 75

12. Abbildungen 79

1. Vorwort

Im Zuge meines Studiums streifte ich immer wieder den bedeutenden Druckgrafiker Jacques Callot in unterschiedlichen Zusammenhängen. Trotz meiner Vorliebe für Druckgrafik ergab sich jedoch nie die Gelegenheit, mich intensiver mit Callot oder einem seiner Werke auseinanderzusetzen. Als vorerst „letzte" Gelegenheit, zumindest im Zuge meines Studiums, habe ich nun die Diplomarbeit ausgewählt, um mein Interesse zu vertiefen.

Nach einem kurzen Überblick über Callots umfassendes Gesamtwerk fiel meine Wahl auf die *Gobbi-Serie*.

Diese grafische Reihe löste, wie wohl kaum eine andere, eine weitreichende Nachfolge aus. Die Nachfolge umfasst sowohl zweidimensionale als auch dreidimensionale Arbeiten. Hier wären Grafikfolgen Anfang des 18 Jh. wie beispielsweise den *Callotto resuscitato* oder *Neu eingerichtetes Zwerchencabinet* oder die so genannten Nürnberger Zwergendrucke *Neue und curieuse Theatralische Tantz-Schul* von Puschner zu nennen. Auch bei Gartenplastiken [1] und Porzellanfiguren fungiert die Gobbi-Serie als Inspirationsquelle. Ab der zweiten Hälfte des 17 Jh. wurden die Darstellung von „buckligen Zwergen" zu einem beliebten Sujet in der Kunst, das sich bis zum Anfang des 19 Jh. hielt. [2]
Bauer geht in seinem Buch *Barocke Zwergenkarikatur von Callot bis Chodowiecki* sogar so weit, dass er von einer „geradezu epidemischen Verbreitung" dieses Bildmotivs in Europa spricht.[3]

Diese Serie prägte außerdem auch den Begriff „Callotfigur". Dieser bezeichnet in der Regel barock-groteske Zwergengestalten unterschiedlichster Art. Dass es sich hierbei

[1] Mirabellgarten in Salzburg und andere Schlossgärten
[2] Vgl. hierzu: BAUER und VERFONDERN, Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, 1991; VERFONDERN, Barockzwerg in der Gartenplastik, 1993, S 89 ff.; BAUER, Barocke Zwergenkarikaturen, 1993, S 69 ff.; HOFFMANN, Spielkarten, 1974, S 2; GRIMMELSBERGER, Salzburger Zwerge, 1972; VON HÜLSEN-ESCH, Das Komische in der Wunderkammer, 2007, S 96
[3] BAUER, Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, 1991, S 39;
Wiener meint, dass sich die Zahl der Zwergendarstellungen von einigen Dutzend auf einige Tausend durch Kopisten und Nachahmer gesteigert hat. WIENER, Das Komische in der Gartenskulptur, 2007, S 121

nicht immer um Zwergenfiguren im Sinne von Callot handelt, scheint dabei nebensächlich zu sein.[4]

Mein Interesse und meine Neugierde an dieser Serie weckten in erster Linie aber nicht die breite Übernahme des Bildmotivs im Laufe der Geschichte, sondern mehr die Art und Weise, wie Callot die Randgruppe der Kleinwüchsigen in Szene gesetzt und dem „Fascinosum Zwerg" ein ganz eigentümliches Denkmal gesetzt hat.

Außerdem sah ich es als Gelegenheit an, mich mit meinen – zumindest namentlichen – Verwandten auseinander zu setzen. *„Gobbi"* ist in Italien ein geläufiger Nachname und bedeutet soviel wie bucklig oder krüppelig. *„Gobbi"* ist die sich an ein im Plural befindlichen Substantiv angepasste Adjektiv-Form von *„gobbo"* beziehungsweise *„gobba"*.

An dieser Stelle möchte ich mich besonders für die Aufmunterungen und die inspirierenden Gespräche innerhalb des Diplomandenseminars bedanken, ohne die mir die Diplomarbeit wohl weit weniger Freude gemacht hätte.

[4] Jürgen Wiener erörtert in seinem Aufsatz die Bezeichnung „Callotfigur" und kommt zum Schluss, dass es eigentlich „Pseudo-Callotzwerge" heißen müsste, denn in der Serie sind nicht nur Kleinwüchsige dargestellt, sondern auch andere verwachsene Gestalten.
Vgl. WIENER, Das Komische in der Gartenskulptur, 2007, S 112, Anmerkung 11

2. Einleitung

Wie ich schon eingangs im Vorwort angedeutet habe, ist bislang vorwiegend im Bereich der „*Gobbi-Nachfolge*“ geforscht und publiziert worden. Die Darstellungen der Serie wurden vor allem im Zuge des Gesamtwerkes von Callot beleuchtet und finden sich vielfach in unterschiedlichen Publikationen zur Commedia dell´arte als Illustrationen.

Meine Arbeit beginnt mit einer technischen Grundlage der Gobbi-Serie – nämlich mit der zugrunde liegenden neuen Art der Radierung, die Jacques Callot erfunden hat. Hier gehe ich einleitend auf das fördernde Klima am florentinischen Hof ein und widme mich dann den Innovationen und Wirkungen dieser Technik. Das Standardwerk zu diesem Kapitel ist Ternois, da er sich mit dieser Thematik am genauesten auseinandergesetzt hat. Er stellt die Hauptquelle für andere Autoren dar.

Das zweite Kapitel gibt einen Überblick über den Kunstmarkt, wobei ich hier den Schwerpunkt auf das veränderte Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber lege. Als Quellen für dieses Kapitel dienen neben Conti und Haskel auch Grelle und Melot.

Bei der nachfolgenden Beschreibung der zu behandelnden Serie erörtere ich das Titelblatt genauer und gehe auf unterschiedliche Interpretationen ein, die unmittelbar mit der Beschreibung zu tun haben. Die Serienblätter führe ich einzeln auf und erkläre sie allgemein. Zusätzlich beschreibe ich auch die erhaltenen Vorzeichnungen der Serie.

Im Kapitel 6 „Soziale Stellung von Kleinwüchsigen“ wird die historische Realität von nicht normalwüchsigen Lustigmachern oder Hofnarren aufgearbeitet. Als Quelle dienten hier vorwiegend Della Porta und Flögel.

Das folgende Kapitel „Tradition und Innovation“ schließt mehrere Unterkapitel ein, die das Spannungsfeld, indem sich die Serie bewegt, erörtern.
Das Unterkapitel 7.2 „Darstellungen von Kleinwüchsigen in der Kunst vor Callot“ wirft einen Blick auf traditionelle Bildnisse von Kleinwüchsigen. Diese finden sich sowohl im biblisch-mythologischen als auch im höfischen Bereich. Für dieses Kapitel fungierte der Katalog *Kleine Menschen – große Kunst* von Enderle, Unverfehrt und Meyerhöfer als

wichtige Quelle, wie auch der Aufsatz von Biedermann und die Aufarbeitung von Tietze-Conrat.

Kapitel 7.2 fokussiert auf den Bedeutungswandel von grotesk-komischen Darstellungen Anfang des 16 Jh. und beschäftigt sich mit Drolerien und frühen Karikaturen. In diesem Kapitel arbeite ich hauptsächlich mit Kröll, Unverfehrt, Hofmann, Melot, Pleij und Clayton.

Das Kapitel 7.3 befasst sich mit den stilistischen Bezügen dieser Serie. Mit Hilfe von Vergleichen werden hier vor allem Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Bosch und Bruegel aufgearbeitet.

Das anschließende Kapitel 7.4 erörtert das zugrunde liegende Capriccio-Prinzip der Serie. Als Grundlage dient hier vor allem das von Roland Kanz 2002 veröffentlichte Buch *Die Kunst des Capriccio* und Ekkehard Mais Katalog *Das Capriccio als Kunstprinzip* von 1996.

Kapitel 7.5 geht auf die Einflüsse der Commedia dell´arte ein. Hier werden die Figuren und die Struktur der Commedia in Bezug zur Serie gesetzt. Quellen für dieses Kapitel sind Castagno, Mehnert, Esring und Krömer.

Das abschließende Kapitel stellt Abbildungen der höfischen Gesellschaft der Gobbi-Serie gegenüber und untersucht die unterschiedlichen Darstellungsweisen des gesellschaftlichen Gegenpols der „Gobbis“.

Ziel der Arbeit ist es, unterschiedliche Aspekte der Gobbi-Serie zu beleuchten und zu untersuchen, ob diese Darstellungen von buckligen Lustigmachern bei Hofe sozialkritische Züge aufweisen.

3. Druckgrafische Innovationen von Callot und deren Wirkung

Das Klima am florentinischen Hof Anfang des 17 Jh. war sehr fruchtbar und die vom Wohlstand geprägte Stadt Florenz wirkte sich begünstigend auf das vielfältige künstlerische und geistige Leben aus. Wie auch seine Vorgänger war Cosimo II ein Sammler und Förderer von Kunst. Er machte sich einen Namen als großzügiger Mäzen und versammelte an seinem Hof talentierte in- und ausländische Künstler.
Zu diesen zählte der auf vielen Ebenen tätige Hofarchitekt Giulio Parigi, der Festivitäten am Hof organisierte beziehungsweise inszenierte und bei dem Callot anfänglich in der Werkstatt als Schüler mitarbeitete[5]. Neben dem universell begabten Giulio Parigi fand man auch „spezialisierte" Künstler wie etwa Jacques Stella (französisch-flämischer Maler, Graveur und Holzschnitzer), Girolamo Frescobaldi (Komponist), Gaspare Mola (Medailleur) oder Ottavio Rinoccini (Dichter und Librettist).
Abgesehen von Künstlern holte Cosimo II auch Wissenschaftler an seinen Hof. Der berühmteste von ihnen war Galileo Galilei, der eine besondere Stellung innehatte und zum Hofmathematiker von Cosimo ernannt wurde.
So war am Medici-Hof Cosimos eine breite Palette von Künstlern und Wissenschaftlern vertreten, die sicherlich eine gute Basis für Neuerungen aller Art bildeten.[6]

In diesem inspirierenden und künstlerisch anregenden Klima am Hof des Großherzogs der Toskana entwickelte Jacques Callot eine neue Radiertechnik, die erstmals 1617 zur Anwendung kam.[7]

Bei der herkömmlichen Radiermethode wurde die Druckplatte mit einem weichen Firnis beschichtet im Unterschied dazu verwendete Callot erstmals eine hartes Firnis.
Diese *vernis dur* kam ursprünglich nur bei Lautenmachern und Schreinern zum Einsatz.[8]
Da das Originalrezept der Firnis von Callot bedauerlicherweise verloren gegangen ist, stammt die erste ausführliche Quelle[9] nicht vom Künstler und Erfinder selbst, sondern

[5] von Baldinucci, einem der zwei frühen Biografen Callots wissen wir, dass Giulio Parigi sehr bald Callot große Anerkennung entgegenbrachte; vgl. TERNOIS, Le´art de Jacques Callot, 1962, S 23
[6] vgl. DILLON, La vie artistique à Florence au dèbut du XVII siècle, 1992, S 147-153
[7] vgl. SCHRÖDER, Jacques Callot, Band I, 1971, S 10
[8] vgl. SCHRÖDER, Jacques Callot, Band I, 1971, S 9; TERNOIS, Jacques Callot, 1962, S 209; LÖFFLER, Jacques Callot – Versuch einer Deutung, 1958, S 29 f.
[9] Beiläufig und ohne näher darauf einzugehen hat dieser Firnis schon Giovanni Baglione in seiner Biografie über Philippe Thomassin erwähnt. Vgl. LÖFFLER, Jacques Callot – Versuch einer Deutung, 1958, S 1

von Abraham Bosse, der persönlich mit Callot bekannt war.[10] Abraham Bosse war also der Erste, der diesen Firnis ausführlich erwähnt hat und er schrieb hierzu:

> *„J´ai sçu par feu Monsieur Callot qu´on lui envoyoit son vernis tout fait d´Italie, et qu´il s´y fait par les menuisieurs, qui s´en servent pour vernir leurs bois, ils le nomment «vernice grosso da Lignaioly», il m´en avoit donné, dont je me suis servi long-tems, à présent je me sers de celui dont la description est ci-dessus. Le meilleur se fait à Venice et à Florence : il se bend chez les èpiciers et droguistes"*[11]

Neben dieser Erwähnung, die den Firnis als Lackierung für Tischler erörtert und die Bezugsquelle angibt, findet sich auch ein Rezept dieser Firnis in einer Fußnote, dem der Name Jacques Callots beigefügt ist.

Der harte Firnis hat im grafischen Bereich wesentliche Vorteile gegenüber dem herkömmlichen weichen Firnis. Dies wird besonders deutlich, wenn man die Beschichtungen einander gegenüberstellt.[12]

Im Gegensatz zum weichen Firnis (*vernis mol*) erhält man mit dem harten Firnis (*vernis dur*) eine stabile und gleichmäßig gut beschichtete Oberfläche. Dieser harte Firnis ist im Vergleich zum weichen Firnis unempfindlich gegenüber Fremdkörpern - so lässt es die *vernis dur* auch erstmals zu, dass die Hand beim Zeichnen auf der Platte abgestützt wird. Im Unterschied zum weichen Firnis bilden sich beim harten Firnis auch keine Ablagerungen oder Wülste am Strichrand durch das Wegschieben des Firnisses mit der Radiernadel.

Weiters ist anzumerken, dass Korrekturen und Verbesserungen mit dem *vernis dur* leichter vorgenommen werden können und die stabile, gleichförmige Oberfläche des Firnisses erlaubt, dass Zeichnungen durch Abpausen auf die Platte übertragen werden.[13]

Durch diese Unempfindlichkeit des Firnisüberzugs ist es auch möglich, ganz feine, dünne Linien nebeneinander zu legen, ohne dass der Firnis abblättert. Auch gedrehte Linien und Schraffuren sind leichter zu verwirklichen, da die Härte des Firnisses in der Lage ist, den Linienschwung abzufangen. Diese Begünstigung der grafischen Linie zeigt sich ebenso bei der Ätzung. Mit Hilfe des harten Firnisses können wesentlich klarere und präzisere Linien wiedergegeben werden.[14]

---

[10] vgl. TERNOIS, L´art de Jacques Callot, 1962, S 96
[11] zitiert nach TERNOIS, L´art de Jacques Callot, 1962, S 98
[12] damit nicht der Eindruck entsteht, der weiche Firnis sei auf allen Ebenen dem harten unterlegen, sei hier angemerkt, dass der weiche Firnis besser geeignet ist, um malerische Effekte zu erzielen.
[13] vgl. TERNOIS, L´art de Jacques Callot, 1962, S 96 ff., S 101
[14] ebd., S 101

Neben diesen soeben erörterten zeichenfreundlichen Eigenschaften des harten Firnis entstand ein weiterer großer Vorteil: Die Druckplatte konnte mehrmals geätzt werden.

Nach der ersten – meist kurzen – Ätzung konnte man die Zeichnung auf der Platte erneut mit Firnis abdecken und sie wiederholt in ein Ätzbad legen. Natürlich blieben dadurch die abgedeckten, feinen und hell geätzten Linien erhalten und die Säure vertiefte ausschließlich noch die „offenen", nicht von dem Firnis abgedeckten Linien. Der Prozess des Abdeckens und Ätzens konnte beliebig wiederholt werden und es war möglich, Linientiefen allein mit Hilfe der Ätzung herzustellen. Callot hat diese Methode der Mehrfachätzung systematisch angewendet und Beispiele finden sich vielfach.[15] Vor allem bei Hintergründen in weiter Ferne setzte Callot auf kurze Ätzungen, die so mit besonders dünnen und filigranen Linien wiedergegeben sind und den Eindruck der Räumlichkeit steigern (Abb.1, Abb. 2).

Die Verwendung des harten Firnisses und Mehrfachätzungen waren nicht die einzigen Innovationen von Callot; er führte auch ein neues Zeicheninstrument für die beschichteten Druckplatten ein, den so genannten *échoppe*.
Der *échoppe* bezeichnet eine ovalförmig abgeschrägte Radiernadel, mit der es möglich ist, neben haarfeine auch ab- und anschwellende Linien (*taille simple*) zu zeichnen und somit dem Schwelllinieneffekt des Kupferstichs nahe zu kommen. Wobei hier angemerkt werden muss, dass die kantige Form des *échoppe-Striches* dem Federstrich näher steht als dem durch den Grabstichel erzeugten Strich beim Kupferstich.[16] Diese *taille simple* kann auch eingesetzt werden, um Schattenpartien zu erzeugen. So sind Kreuzlagen nicht mehr zwingend notwendig, denn nebeneinander verlaufende, dick anschwellende Linien können gleichermaßen Schattenpartien erzeugen.[17]
Dieses neuartige Radierwerkzeug funktioniert nur in Kombination mit dem harten Firnis, da bei einem weichen Firnis der Verdrängungseffekt eben dieser Oberfläche zu stark wäre.
Vor allem Ternois hebt die Besonderheit dieses neuen Werkzeuges hervor und streicht heraus, dass die Anwendung dieses Werkzeuges eine Revolution für die Radiertechnik darstellt, die oft unterschätzt wird.[18]

[15] vgl. TERNOIS, Le´art de Jacques Callot, 1962, S 106; RUSSEL, Jacques Callot, 1975, S 20
[16] vgl. REBEL, Druckgrafik, 2003, S 161; TERNOIS, Le´art de Jacques Callot, 1962, S 102
[17] vgl. KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 250
[18] TERNOIS, Le´art de Jacques Callot, 1962, S 102

Der *Échoppe* und der *Vernis dur* begünstigen, wie schon erwähnt, die grafische Komponente der Radierung.
Leichte, haarfeine Hintergründe können in einen Gegensatz zu stark akzentuierten Vordergründen gesetzt werden und erzeugen einen beeindruckenden Tiefeneffekt.
Ab- und anschwellende Linien machen es möglich, räumliche Körper mit Linien zu modellieren und lassen diese besonders lebendig erscheinen.
Vor allem in dem von Callot bevorzugten kleinen Format erweisen sich die technischen Neuerungen als hilfreich und so wird die Kunst von Jacques Callot zur besonderen technischen Meisterleistung.
Schröder meint zu Recht, dass Callots Linien „atmen" und eine neuartige Lebendigkeit und Raumhaftigkeit zur Geltung bringen.[19]
Ternois sieht in Callots Radiertechnik die Empfindsamkeit und Sensibilität der Zeichnung in das druckgrafische Medium übersetzt und führt den neuartig erzeugten Effekt der Tiefe auf die in perfekter Technik ausgeführten Hintergründe zurück, die geprägt sind von Leichtigkeit und Feinheit.[20]
Auch Knab unterstreicht die zeichnerische Qualität von Callots Technik und betont, dass diese neuen Verfahren besonders geeignet sind für die Darstellung von den Mikrokosmen, wie sie Callot mehrfach geschaffen hat.[21]

Ohne Zweifel stellt Callot mit seinen Neuerungen innerhalb der Radierung, die ganz neue Tonwerte und Wirkungen erschließt, eine Schlüsselfigur in der Druckgrafik dar.

[19] SCHRÖDER, Jacques Callot, Band I, 1971, S
[20] TERNOIS, Le´art de Jacques Callot, 1962, S 107
[21] KNAB, Jacques Callot und sein Kreis, 1969, S 98

4. Kunstmarkt

Das erste Land in Europa, in dem sich ein großer Markt für Druckgrafiken bildete, waren die Niederlande. Hier wurden Anfang des 16. Jh. Kupferstiche und Radierungen in einer enormen Motivvielfalt angeboten. Traditionelle Sujet-Beispiele fanden sich ebenso wie ganz neue Themen. Zu den neu dargestellten Themenbereichen gehörten unter anderen Genreszenen, Landschaften und wissenschaftliche Darstellungen.[22]

Im Gegensatz zur herkömmlichen Variante, in der Grafik-Künstler gleichzeitig Verleger und Verkäufer waren, existierte hier schon sehr früh eine andere Art der Verkaufsorganisation. Die unterschiedlichsten Drucke wurden durch Verleger weiterverkauft und teilweise auch von diesen produziert.

Einer der prominentesten und ersten Verleger Mitte des 16 Jh. war Hieronymus Cock. Er bot ein umfangreiches Bildsortiment an und verkaufte dieses erfolgreich einer breiten Kundenschicht. Sein Angebot umfasste unterschiedliche Schulen, Techniken, Themen und Stile. Es wurden Einzelblätter und auch Serien angeboten. Sowohl Sammler mit künstlerischem als auch wissenschaftlichem Interesse kamen hier auf ihre Kosten. Hieronymus Cock war der erste, der das traditionelle System, in dem der Künstler gleichzeitig auch Drucker und Händler war, überwinden konnte. Bei ihm gab es eine Trennung zwischen Herstellung und Verkauf. Und selbst die Produktion von Drucken unterteilte er noch in Spezialgebiete. So fanden sich auf seinen Blättern bald Hinweise über Zeichner, Maler, Hersteller, Graveure und Verleger.[23]
Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass Verleger und Graveure wesentlich besser bezahlt wurden als die Urheber (Zeichner) der Werke. Während für eine Übertragung auf einen Druckstock über 70 holländische Gulden bezahlt wurden, bekam der „Autor“ (Zeichner, Maler) nur zwischen 12 und 20 Gulden.[24]
Künstler arbeiteten trotzdem zunehmend für den aufblühenden Druckmarkt, da die lutheranischen Kirchen als Auftraggeber für Künstler mehr oder weniger wegfielen. Denn auch wenn sie das Altarbild tolerierten, wurde es doch äußerst selten in Auftrag gegeben.[25]

[22] vgl. RIETHER, Schwarzweiß im goldenen Zeitalter, 1999, S 11
[23] vgl. REBEL, Druckgrafik, 2003, S 52 f.; MELOT, Die Graphik, 1981, S 50 f.
[24] vgl. MELOT, Die Graphik, 1981, S 52
[25] vgl. CONTI, Die Entwicklung des Künstlers, 1987, S 201

Neben dem Angebot für Sammler gab es auch einen breiten Markt kleinformatiger Kunstwerke für Privaträumlichkeiten.
Durch diese Art des Kunstverkaufes, die sich mit Hilfe der Händler und Verleger durchsetzte, wurde es möglich, dass Kunstwerke ohne direkte Kontaktaufnahme mit den Künstlern erworben werden konnten und Künstler zunehmend abhängig von Händlern und Zwischenhändlern wurden.[26]

Im Vergleich zu den Niederlanden, in denen sich eine breite Schicht für die verhältnismäßig günstigen Drucke interessierte, sah die Situation in Italien etwas anders aus. Zwar machte das niederländische Modell mit Verlegern Schule und beeinflusste auch den italienischen Markt, doch die Käuferschicht wies eine nicht so große soziale Streuung wie in Holland auf. Während in den wohlhabenden Niederlanden selbst Bauern Kunstwerke kauften, waren es in Italien maximal Handwerker, die es sich leisten konnten, Bilder zu erwerben.[27] Abgesehen davon machten in Italien nach wie vor ortsgebundene Kunstwerke, wie etwa Altartafeln oder Freskenzyklen, einen großen Teil der künstlerischen Arbeiten aus.[28]

So konnten die Beziehungen zwischen Auftraggeber und Künstler Anfang des 17 Jh. in Italien ganz unterschiedliche Formen annehmen. Einige Künstler arbeiteten für höfische Auftraggeber und erhielten für ihre Dienste neben einer monatlichen Bezahlung auch marktübliche Honorare. Diese Künstler waren in die Gesellschaft am Hof integriert und wurden als Teil dieser *„famiglia"* betrachtet. Das künstlerische Arbeiten an einem Hof und ein gutes Verhältnis zum Förderer boten dem Künstler eine günstige Gelegenheit, sich einen Namen zu machen und die Karriere voranzutreiben. Gleichzeitig neben dem Arbeiten der Künstler für einen Auftraggeber war es aber auch möglich, ganz frei zu arbeiten und Kunstwerke ohne Auftrag herzustellen. Dadurch gab es bei den Künstlern auch Kombinationen von freien und gebundenen Dienstverhältnissen, wobei hier zu sagen ist, dass die Variante eines Mäzens von den Künstlern bevorzugt wurde.[29]

[26] vgl. CONTI, Die Entwicklung des Künstlers, 1987, S 199 ff.
[27] vgl. ebd., S 201; wie Haskel berichtet, war das Leben der Bauern in Italien des 17 Jh. von extremer Armut gekennzeichnet. Immer wiederkehrende Getreideknappheiten führten zu Hungersnöten unter der Bevölkerung. Als Gegenmaßnahme wurde 1648 Banditen sogar Straffreiheit zugesichert, wenn sie in der Lage wären, Getreide nach Rom zu bringen; doch auch dieses „verzweifelte" Angebot trug keine Früchte. HASKEL, Maler und Auftraggeber – Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, 1996, S 192 f.
[28] vgl. CONTI, Die Entwicklung des Künstlers, 1987, S 201
[29] Vgl. HASKEL, Maler und Auftraggeber – Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, 1996, S 21

Haskel hebt die variablen Verhältnisse von Künstlern zwischen diesen beiden Polen hervor und sieht vor allem innerhalb dieses unterschiedlichen Rahmens den Einsatz von Händlern:

> *„Die Spanne der Möglichkeit reichte von dem Künstler, der im Palast seines Förderers untergebracht war und ausschließlich für ihn und seine Freunde arbeitete, bis zu demjenigen, dessen Lage auf den ersten Blick in erstaunlichem Maße der eines Künstlers unserer Tage gleicht: Er malte Bild ohne konkreten Auftrag und stellte es in der Hoffnung aus, dass sich ein Käufer finden würde. Zwischen diesen beiden Extremen gab es verschiedene Situationen, bei denen Mittelsmänner, Händler, Kunstliebhaber ins Spiel kamen und die Aktivitäten von ausländischen Reisenden und deren Agenten eine Rolle spielten.“*[30]

Anfang des 17 Jh. bildete sich in Rom ein vielseitiger Druckmarkt aus. Hier war ein bedeutendes Zentrum für Graveure und hier wurden Riesenauflagen hergestellt.[31]
Während die Produktion von Drucken sehr stabil war, konnte die Qualität sehr unterschiedlich sein; wie auch in Holland wurden vielerlei Themen nebeneinander angeboten. Das Sortiment umfasste unterhaltsame Bilder ebenso wie Bilder der Andacht, dekorative Bilder wurden neben Andenken für Reisende und Pilger angeboten. Unterschiedliche Widmungsschriften auf den Blättern wurden an die jeweilige Kundenschicht angepasst. Wie auch in anderen großen Städten Europas (Paris, Hamburg, Antwerpen, Basel) wurden die Drucke beim Verkauf nicht nach Autor, Epoche oder Drucker geordnet, sondern nach Themen. Besonders beliebt waren Druckserien, die nach Bedarf auch ergänzt werden konnten.[32]

Callot hatte sicherlich vom vielschichtigen Bilduniversum auf dem Markt eine gute Kenntnis gehabt, denn vor seiner florentinischen Zeit arbeitete er in der römischen Werkstatt von Thomassin, der sich neben seiner eigenen künstlerischen Arbeit auch als Verleger betätigte. In seinem Atelier wurden unter anderem Cornelius Cort, Agostino Caracci und Francesco Villamena nachgestochen.[33]

Bemerkenswert bei Callot ist, dass er sich auf die Druckgrafik spezialisierte und sich ausschließlich diesem Medium widmete. Während sich andere Stecher, wie etwa Lucas

---

[30] HASKEL, Maler und Auftraggeber – Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, 1996, S 20, S 21
[31] vgl. MELOT, Die Graphik, 1981, S 60
[32] vgl. GRELLE, Le commerce et la production de l´estampe à Rome au début du XVII siècle, 1992, S 124 ff.
[33] vgl. ebd., S 130

van der Leyden, prestigeträchtigeren Medien, wie etwa der Malerei, zuwandten, blieb Callot der Druckgrafik treu.[34]

Wie Melot ausführt, wurde Callot schon zu Lebzeiten und von Beginn seiner Arbeit an als exzellenter Künstler geschätzt. Er erlangte trotz seines mindergeschätzten Mediums außerordentlichen Ruhm. Ein Ausdruck dieser Anerkennung ist auch die Aufnahme in die Biographien der führenden Kunsthistoriker dieser Zeit – Baldinucci und Félibien .[35]

Über Callot wissen wir, dass er die variablen Verhältnisse, die ihm als Künstler geboten wurden, nützte. Er arbeitete sowohl an unterschiedlichen Höfen als auch für den „freien Markt". Wie Schröder schreibt, wurde er bald zu einer festen Größe am Markt und bedeutende Verleger seiner Zeit, wie Cecconelli und Pignoni, interessierten sich für ihn. Erfolgversprechend waren vor allem seine Capricci-Serien, denn solche Serien bildeten einen festen Bestandteil im Verkaufssortiment. [36] Die für diese Diplomarbeit ausgewählte Serie gehörte sicherlich zu einer dieser Serien, die am Kunstmarkt gefragt war.

[34] vgl. MELOT, Die Graphik, 1981, S 46
[35] vgl., ebd., S 152
[36] vgl. KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 289

5. Allgemeine Daten und Beschreibung

Die Serie umfasst, das Titelblatt mit eingeschlossen, 21 Blätter.

Auf dem Deckblatt (Abb.3) ist die Inschrift *Varie figure Gobbi di Iacopo Callot fatto in firenza lanno 1616* angebracht - was in der deutschen Übersetzung soviel heißt wie: *Verschiedene bucklige Gestalten von Iacopo Callot verfertigt im Jahr 1616 in Florenz*; unten links gibt es noch ein kleinen Zusatz: *excudit Nancey* – also: *hat es verfertigt*[37] *in Nancy.* Aufgrund dieser Inschrift kann das Werk relativ genau datiert werden mit 1616-1621 bzw. 1622.[38]

Die erhaltenen Vorzeichnungen zur Serie (Abb.4-8) und das Titelblatt (Abb. 3) stammen nachweislich aus den Florentiner Jahren des Künstlers, worauf auch die italienische Schreibweise auf dem Deckblatt hinweist. Die Radierungen (Abb. 9-28) mit den einzelnen buckligen Zwergen hingegen wurden in Frankreich ausgeführt. Dies kann mittlerweile als gesichert gelten, denn wie Untersuchungen ergeben haben, stammt das feine Papier für die Radierungen ebenfalls aus Lothringen.[39]

Die Auflage der Druck-Serie kann nicht bestimmt werden, da die Blätter – wie es zu der Zeit üblich war – nicht einzeln nummeriert oder datiert sind. Anzunehmen ist aber, dass die Auflage ganz ansehnlich war, denn Callot war nicht nur ein qualitativer, sondern auch ein quantitativer Drucker. Eine Bestandsaufnahme nach dem Tod von Callot brachte 213 Drucke vom *Hl. Sebastian* zum Vorschein. Russel schätzt, dass Callot im Laufe seines Lebens 14000 Drucke herstellte. Knab gibt die Zahl der Kupferstich- und Radierplatten von Callot mit 1380 an. Wenn man bedenkt, dass Callot nur 43 Jahre alt geworden ist, sind diese Zahlen beeindruckend und verweisen auf ein schaffensreiches Leben. [40]

Auch die vielseitige Übernahme der Bildmotive dieser Serie sprechen für eine hohe Auflage.[41]

---

[37] excudit, excudebat kommt aus dem Lateinischen und heißt soviel wie „hat (es) geprägt bzw. verfertigt“; Der Brockhaus Kunst, 2001, S 291

[38] Schröder datiert die „Gobbi“ um 1622, wie auch Kanz u.a. in der Albertina sind die Drucke mit 1616-1621 datiert;
SCHRÖDER, Jacques Callot, Band 2, S 1094, 1971; KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 250

[39] TERNOIS (Hrsg.), Jacques Callot (1592-1635), Ausstellungskatalog, 1992, S 227

[40] RUSSEL, Jacques Callot-Prints and related drawings, 1975, S 22
KNAB, Jacques Callot und sein Kreis, Ausstellungskatalog 1968-1969, S 100

[41] Bildmotive der Gobbi-Serie finden sich in Monatsdarstellungen, Kartenspielen und anderen Stichen und Wandverzierungen wieder. vgl. BAUER, Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, 1991, S 39-97

Die Druckplatten aus Kupfer befinden sich heute im lothringischen Museum in der Sammlung Thiéry-Solet. Wie Inschriften auf den Platten belegen, gehörten diese einst den Verlegern Israel Silvestre, Fagnani und zuletzt M. Thiéry in Nancy.[42]
Aufgrund von Angaben bei Baldinucci ist zu vermuten, dass die Radierungen sowohl in gebundener Form als auch einzeln am Markt angeboten wurden. Auch ein Stillleben von Sébastien Stoskopff weist darauf hin. Hier wird eine *Gobbi-Figur* in einem aufgeschlagenen Sammelbuch wiedergegeben. Von diesen Sammelbüchern ist aber leider kein Exemplar mehr erhalten.[43]

Die Drucke messen in etwa 60 x 80 mm. Die Größe der Drucke variiert leicht, was auch mit freiem Auge erkennbar ist. [44]
Wahrscheinlich wurde Callot am Hof von Cosimo II inspiriert durch die rauschenden Feste und Straßenveranstaltungen, bei denen Kleinwüchsige allgegenwärtig waren. Durch Aufzeichnungen, die in der Nationalbibliothek von Florenz aufliegen, wissen wir, dass es am 2. Juli 1612 ein Fest zu Ehren des Hl. Romulus in Florenz gegeben hat, bei dem es zu „Zwergenveranstaltungen“ [45] gekommen ist.[46]
Auch ist eine Truppe von Kleinwüchsigen bekannt, die sich Gobbi nannten und vier Tage nach der Romulus-Feier, also am 6. Juli 1612, bei einem Fest in Florenz zugegen waren und 1615 engagiert wurden, um den kränklichen Cosimo II aufzumuntern.[47]

---

[42] Silvestre setzte seinen Namen auf die Platten, Fagnani nummerierte alle Platten außer der Titelseitenplatte, vgl. TERNOIS (Hrsg.), Jacques Callot (1592-1635), Ausstellungskatalog, 1992, S 227
[43] vgl., ebd., S 227, S 232
[44] Das Titelblatt (Abb. 3) misst 59 mm in der Höhe und 83 mm in der Länge; der „Bucklige mit der Kapuze“ (Abb. 18) misst hingegen 51mm in der Höhe und 86 mm in der Länge; „der maskierte Gitarrenspieler“ (Abb. 25) wiederum misst 66 mal 79 mm; im Gegensatz zur Capriccio-Folge oder der Bettler-Serie sind die Druckplattengrößen uneinheitlicher, da mit dem freien Auge unterschiedliche Größen wahrnehmbar sind. Meine Angaben beziehen sich auf eine Messung am Original, die ich am 24.06.08 im Studiensaal der Albertina durchgeführt habe; im Ausstellungskatalog von Nancy (1992) sind ebenfalls die Maßangaben von jedem einzelnen Druck angegeben, allerdings stimmen diese nicht mit meinen Messungen überein. Während Unterschiede im Millimeterbereich durch die nicht exakt rechtwinklige Form der Druckplatten zu erklären sind, zeigt sich beim Titelblatt ein markanter Größenunterschied; im Katalog wird das Titelblatt mit 59 x 60 mm angegeben inklusive einer hinzugefügten Beschriftung auf dem Blatt – da das Blatt aber in der Länge schon 84 mm misst, kann dies nicht ganz stimmen.
Die Maßangaben der Gobbi-Radierungen bei den Abbildungen (Abb. 3; Abb. 11-28) in dieser Arbeit stammen von eigenen Messungen am Original.
TERNOIS, Jacques Callot (1592-1635), Ausstellungskatalog, 1992, S 227
[45] Namentlich: Zwergenpferderennen und Zwergenturniere, die von Zwergenmusikanten und maskierten Zwergen begleitet wurden
[46] vgl. BAUER, Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, 1991, S 39 f.
[47] BARONI, Paolo, zit. nach LÖFFLER: la famosa giostra de Gobbi, con tutte le feste fatte nella serenissima gran piazza ducale di firenze, fantucci 1612 (übersetzt heißt dies soviel wie: die berühmten Lanzenrennen der Gobbi, mit allen Festen veranstaltet am hoheitlichen großen Platz von Florenz, gemacht 1612) L. VA. I. 38 und 83, Note 2; LÖFFLER, Jacques Callot – Versuch einer Deutung, 1958, Anmerkung 182, S 181, S 326
vgl. auch WIENER, Das Komische in der Gartenskulptur, 2007, Anm. 29, S 119

Ob eine bestimmte Truppe von Kleinwüchsigen für diese druckgrafische Serie tatsächlich als Impulsgeber fungierte, kann heute nicht mehr festgestellt werden – sicher ist nur, dass Kleinwüchsige am Hof von Cosimo II und in Florenz zur Zeit Callots allgegenwärtig waren und für Unterhaltung zu sorgen hatten.[48]

5.1. Titelblatt

Die Mitte des Bildes füllt eine hockende Gestalt mit herabgelassener Hose und hochgehobenem Hemd aus. Das entblößte Hinterteil wird dem Betrachter direkt entgegengestreckt. Das Hemd wird von zwei auf der Seite stehenden buckligen Figuren hochgehalten, wodurch der Eindruck eines Transparentes entsteht. Auf diesem ist zu lesen: VARIE FIGURE GOBBI DI IACOPO CALLOT *fatto in firenza l´anno 1616.* Von der hockenden Gestalt sind nur der Unterkörper und die struppelig-strähnigen, glatten Haare, die über dem hochgespannten Hemd herausragen, sichtbar.

Zwei im Profil dargestellte Figuren, vor der entblößten Gestalt, haben Blickkontakt und kommunizieren offenbar über diesen miteinander.

Die linke bucklige Figur trägt einen Mantel und eine Halskrause; umgehängt hat sie eine kleine Tasche und einen kleinen zylindrischen Behälter. Der Buckel ist ausgeprägt und erinnert an einen voll gestopften Rucksack. Im Gegensatz zum ausgeprägten Oberkörper erscheinen die Beine sehr kurz und die Arme überlang. In der rechten Hand hält die Gestalt eine Feder, mit der sie zwischen die untere Hälfte des Hinterteils der Rückenfigur zeigt. Die männliche Figur trägt einen Spitzbart und eine Brille. Die Nase ist ausgeprägt, leicht in die Länge gezogen und gebogen. Der Mund ist so geöffnet als ob er gerade sprechen würde.

Die gegenüberliegende Figur stützt sich auf Krücken ab, sowohl mit beiden Händen als auch mit dem rechten Fuß. Der Buckel ist wie bei der gegenüberliegenden Figur sehr ausgeprägt. Dieses Mal tendiert der Buckel jedoch nicht nach hinten, sondern nach oben und übersteigt die Figur um eine Kopflänge.

Der geöffnete Mund ist zu einem Lachen verzogen. Die Nase ist vom Typus her ähnlich der von seinem Gegenüber – nur um eine Spur länger und krummer. Im Gegensatz zu

[48] vgl. BAUER, Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, 1991, S 39 f.
KNAB, Jacques Callot und sein Kreis, Ausstellungskatalog, 1968-1969, S 119
NASSE, Jacques Callot – Meister der Grafik, Band I, 1919, S 29
ENDERLE und UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 137

dieser trägt hier die Figur allerdings ein Barett als Kopfbedeckung, das nach hinten abfällt.
Schräg links hinter der lachenden rechten Figur steht mit gekreuzten Beinen eine weitere Figur, die eine Ecke des Hemdes mit der linken Hand hält. Der Oberkörper und weite Teile der Oberschenkel sind vom Hemd überdeckt. Nur vom Mund aufwärts kann man den leicht nach vorne – zu seinem Gegenüber – gebeugten Kopf sehen. Die Augen sind leicht zusammengekniffen, der Mund geöffnet. Die Mimik lässt erkennen, dass sich die Person in einem intensiven Gespräch mit der Rückenfigur befindet. Wie die zuvor beschriebenen Figuren besitzt auch diese Figur eine ausgesprochen lange und gebogene Nase sowie strähnige, halblange Haare. Das Barett ist wie bei der Figur im Vordergrund seitlich getragen und nach hinten abfallend.
Links vom Gesäßentblößenden befindet sich ein weiterer Kopf im Profil. Er ist leicht nach oben gehoben, wohin vermutlich auch der Blick gerichtet ist. Die Nase dieser Figur ist nicht, wie bei den bereits beschriebenen Figuren, lang und dünn, sondern knollig rund. Der geschlossene Mund zeigt keine Regung. Ein hoher Hut mit Krempe bedeckt den Kopf. Diese Figur ist am wenigsten beteiligt am Geschehen auf der Radierung.
Auf derselben Höhe wie das hochgezogene Hemd, knapp hinter der Figur mit der Feder, befindet sich eine weitere (weibliche) Person. Sie trägt eine Haube und hat ihren Mund zu einem Lächeln verzogen. Sie scheint sich ebenfalls an der Vorführung zu belustigen.
Eine Hand hat sie auf die Schultern bzw. den Buckel des Zeigenden gelegt, mit der anderen Hand hält sie eine Ecke des Hemdes.

Roland Kanz sieht bei diesem unüblichen und einzigartigen Titelblatt den Versuch, „mit derbem Humor sogleich eine skatologische Pointe“ zu setzten. Er interpretiert die Schreibfeder beim Hinterteil als einen Hinweis darauf, dass die Buchstaben des Titels mit Exkrementen geschrieben wurden. Auch im Ausstellungskatalog zur großen Jacques Callot Ausstellung 1992 ist die Rede von einem „zweifelsfreien, obszönen und vulgären, skatologischen Charakter“.[49]

Bei so einer Beschreibung beziehungsweise Interpretation ist zu bedenken, dass Exkremente bis ins 19 Jh. „allgegenwärtig“ waren und die Notdurft offen auf der Strasse

[49] KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 250; TERNOIS (Hrsg.), Jacques Callot, Ausstellungskatalog, 1992, S 227

verrichtet wurde. Im Gegensatz zu heute war die „Entleerung des Darmes“ keine „Privatangelegenheit“ und die Notdurft konnte ohne große Scham „öffentlich verrichtet“ werden.[50]

Wie Bilddokumente belegen, scheute man sich nicht davor, das „Geschäft“ unverblümt und eindeutig darzustellen.
Callot selbst hat in seiner *Capricci-Serie* von 1617 einen Bauern „beim großen Geschäft“ dargestellt – hier dampft der soeben entleerte Darminhalt noch (Abb. 29), wie man links unten erkennen kann. Auch Darstellungen vor Callot zeigen, dass man nicht davor zurückschreckte, diese lebensnotwendigen täglichen „Erleichterungen“ unmissverständlich darzustellen. Beim Einblattholzschnitt von Leonhard Beck (Abb. 30; Abb. 31) fungiert die Fahne offensichtlich als „Werbetafel“ und verweist auf die angebotenen Dienstleistungen des Zahnziehers. Hier ist der Stuhlgang gut sichtbar und ausgiebig dargestellt.
Bei den „zwei Kackenden“ von Walcourt (Abb. 32) gibt es zwar keinen Darminhalt zu sehen, dafür jedoch eine Schüssel und eine eindeutige Körperhaltung, die in Kombination mit dem Gesichtsausdruck nur diese spezifische Interpretation zulässt.
Die zwei Narren (Abb. 33) auf der Narrenfahne aus Dijon erledigen zwar kein „großes Geschäft“, doch ihre durch Blähungen hervorgerufene Winde sind in klarer Weise durch weiße Striche, die zwischen den zwei Gesäßhälften hervortreten, dargestellt.

Um die Interpretation von Kanz und den Hinweis des Ausstellungskataloges nachvollziehen zu können, fehlen noch weitere Hinweise, wie beispielsweise ein Ausscheidungsprodukt am Boden vor oder hinter der hockenden Figur, oder ein Nachttopf im Hintergrund oder Ähnliches.
Wie beim Original zu sehen ist, befindet sich an der Spitze der Schreibfeder ein tropfenförmiges Etwas, das ohne Zweifel mehr einem Tusche- oder Tintentropfen gleicht als einem Exkremententeil.
Auch die erstaunlich gleichmäßige und präzise Schrift auf dem hochgezogenen Hemd verweist auf eine klassische Schreibfarbe und nicht auf Exkremente.

[50] hier möchte ich auf eine gute Dokumentation zum Thema Exkremente und deren Geschichte aus dem Jahre 2007 verweisen, welche auf arte am 10.06.08 ausgestrahlt wurde*;* hier wird unter anderem die Geschichte des Umgangs mit Exkrementen und dem damit verbundenen „Geschäft“ erörtert. *Die wunderbare Welt der Exkremente*, Frankreich, 2007, 43min

Aber eine viel wichtigere und wesentlichere Frage als die Frage, ob es sich hier um Tinte, Tusche oder Exkremente handelt, ist meiner Meinung nach die, warum die hockende, entblößte Person nicht kleinwüchsig ist. Erhebt sich die Gestalt, so ist sie etwa doppelt so groß wie die übrigen Buckligen, die ihn flankieren. Bis jetzt wurde dieses Faktum nicht – beziehungsweise nur ansatzweise – in der Literatur erwähnt.[51]

Da Nacktheit oder Blöße bei Kleinwüchsigen zu Unterhaltungszwecken eingesetzt wurde, ist anzunehmen, dass es sich hier um eine Umkehrung der normalen Verhältnisse handelt und das leitende Bildmotiv „die verkehrte Welt" ist.

Abgesehen davon ist die Geste des Hinternzeigens oder des „Bleckens" bekannt aus mittelalterlichen Drolerien und ergibt in Zusammenhang mit der großgewachsenen Gestalt durchaus Sinn.

Es soll nicht vorgegriffen werden auf das Kapitel 7.2 *„Vom Grotesk-Komischen zur frühen Karikatur"*[52], indem ich die Thematik vertieft behandeln werde, aber es scheint eine plausible These zu sein, dass das leitende Bildmotiv „die verkehrte Welt" ist.

5.2. Serienblätter

Die Grafikfolge von Callot umfasst, neben dem Titelblatt, 20 Einzelblätter von Buckligen.

Auf jedem Blatt ist jeweils ein Zwerg[53] isoliert dargestellt, der einer (sinnlosen) Tätigkeit nachgeht. Markant bei den Radierungen ist vor allem, dass die Zwerge in einem scheinbar leeren Raum ihren Beschäftigungen nachgehen, ohne jeglichen Bezug zu andern Dingen oder Menschen. Im Original erscheint diese Leere sogar noch

[51] Kanz sieht einen „Zwerg, der dem Betrachter sein Hinterteil weist"; Knab spricht von „Buckligen und Zwergen" auf dem Titelblatt; Schröder spricht von „Krüppel" auf dem Titelblatt; im Ausstellungskatalog *die verkehrte Welt Moral und Nonsens in der Bildsatire* wird Die Gobbi-Serie als Beispiel angeführt, jedoch ohne weiter darauf einzugehen.
Löffler nennt zwar die mittlere Person, die den Hintern entblößt, einen „Kerl", erörtert dies aber nicht weiter. Auch im Ausstellungskatalog zur großen Jacques Callot –Ausstellung von 1992 wird von sechs Zwergen gesprochen, die einem Siebenten das Hemd hochheben.
KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 250; KNAB, Die Kunst der Graphik Jacques Callot und sein Kreis, Wien, 1969, S 120; SCHRÖDER, Thomas, *Das gesamte Werk – Druckgrafik*, Band II, München, 1971; LÖFFLER, Jacques Callot – Versuch einer Deutung, Zürich, 1958, S 179; BÖHMER (Bearbeitung), *Die verkehrte Welt*, Ausstellung des Goethe Instituts, 1984, 1985, S 4, S 52; TERNOIS (Hrsg.) Jacques Callot, Ausstellungskatalog, 1992, S 227

[52] S 48

[53] In dieser Arbeit benenne ich überzogen dargestellte Kleinwüchsige unter anderem auch als Zwerge. Sind die Kleinwüchsigen allerdings real dargestellt, verzichte ich auf diese Bezeichnung, da der Begriff Zwerg stark mythologisch geprägt ist.

dominanter als auf den Abbildungen, da bei den Reproduktionen in Publikationen die Größenverhältnisse für den Druck meist vereinheitlicht wurden.
Eine Bildtiefe, wie wir sie von anderen Drucken Callots kennen (Abb.1, Abb. 2), ist hier nicht vorhanden – den einzigen Raumwert schaffen hier die Figuren selbst.
Alle Figuren dieser Serie stehen auf einem unebenen Untergrund, der nicht näher definiert ist.
Im Oeuvre des Künstlers findet sich keine Serie mehr in dieser Art. Zwar hat er Einzelfiguren auch in seinen *Todsünden* dargestellt, doch diese sind mit einem ganz anderen Charakter behaftet.

Im Folgenden beschreibe ich kurz die Gestalten, um einen Überblick über die gezeigten Figuren zu geben. Für eine genaue Schilderung verweise ich auf Peter Löffler.[54]

Der Trinker (Abb. 9)[55]
Dieser dickbauchige Zwerg mit hohem Hut hält in der rechten hochgehobenen Hand einen Becher mit einem (alkoholischen) Getränk und in der linken Hand eine rundbauchige Weinflasche an einem Tragegriff.

Der Trinker von hinten (Abb. 10)
Wie auch der vorhergehende Zwerg hält auch dieser kleine, bucklige Mann in der einen Hand einen Weinkelch und in der anderen eine Weinflasche.

Der Duellant mit den Säbeln (Abb. 11)
Dieser bucklige Zwerg ist im Profil wiedergegeben. Er ist gerade im Begriff, einem Kampf beizuwohnen. Breitbeinig hält er zwei Säbel in die Richtung des fiktiven Gegners.

Der Duellant mit Degen und Dolch (Abb. 12)
Dieser „Duellant“ hat eine fast identische Körperhaltung wie der vorhergehende Duellant. Er hält seine Waffen allerdings in die entgegengesetzte Richtung.

[54] LÖFFLER, Jacques Callot – Versuch einer Deutung, 1958, S 181-192
[55] ich übernehme hier die Titelbezeichnungen, die sich sowohl im deutsch- als auch französisch sprachigen Raum durchgesetzt haben. Mir ist durchaus bewusst, dass Callot seine Blätter nicht einzeln benannt hat. Diese Bennennungen erleichtern die Zuordnung der Blätter.

Der Zwerg mit dem dicken Bauch (Abb. 13)
Dieser Kleingewachsene trägt einen hohen Hut mit breiter Krempe. Besonders auffallend ist bei diesem Zwerg der ballonartige Bauch.

Der Zwerg mit dem großen Buckel (Abb. 14)
Dieser kurzbeinige Zwerg hat einen ballonartigen Buckel, der dieselbe Form wie der vorhin beschriebene Bauch aufweist.

Der Zwerg mit der Bettlerleier (Abb. 15)
Diese Figur hat einen Umhang über dem ausgeprägten Buckel geworfen und ist seitlich dargestellt. Die Hand- und Kopfhaltung weisen darauf hin, dass sich der Zwerg gerade beim Musizieren befindet.

Der Krüppel mit Holzbein und Krücke (Abb. 16)
Der Körper dieser Figur ist frontal wiedergegeben. Rechts stützt der Krüppelige sowohl Bein als auch Arm ab.

Der Bucklige mit dem Spazierstock (Abb. 17)
Dieser Zwerg hat sowohl einen ausgeprägten Buckel als auch einen hervorstehenden Bauch. Durch den Spazierstock und die Schrittstellung wird der Eindruck eines Wanderers vermittelt.

Der Krüppel mit Kapuze (Abb. 18)
Dieser Zwerg ist im Profil wiedergegeben und trägt eine Kapuze. Der überlange Oberkörper ist beinahe senkrecht gebogen und wird von einer Krücke gestützt.

Der Zwerg mit dem Hängebauch und hohem Hut (Abb. 19)
Ein hoher Hut mit Feder und ein hängender Bauch kennzeichnen diesen Zwerg.

Der Geigenspieler (Abb. 20)
Dieser Zwerg weist einen fülligen Körperumfang auf und spielt Geige.

Der Maskierte mit den verdrehten Beinen (Abb. 21)
Der Zwerg trägt eine Maske und ein Schwert. Er steht mit verdrehten Beinen da und blickt zur Seite.

Der Lautenspieler (Abb. 22)
Dieser seitlich wiedergegebene, bucklige Zwerg trägt eine Kopfbedeckung mit ausgeprägter Krempe und spielt mit einer Laute.

Der Zwerg mit einem Grill als Gitarre (Abb. 23)
Der Kleingewachsene ist im Profil wiedergegeben. Das eine Bein hebt er hoch – das andere ist fest am Boden verankert. Als Streichinstrument dient dem Zwerg ein Grill.

Der Dudelsackspieler (Abb. 24)
Diese Figur hat einen ausgeprägten Buckel und spielt auf einem Dudelsack.

Der maskierte Gitarrenspieler (Abb. 25)
Die Figur ist in der Grätsche wiedergegeben und trägt eine Arlecchino-Maske aus der Commedia dell´arte.

Der Krummbeinige mit Gitarre (Abb. 26)
Diese Gestalt ist frontal mit verdrehten Beinen dargestellt. Die Mimik und die Mundstellung lassen vermuten, dass zum Spiel auf der Gitarre auch gesungen wird.

Der Zwerg mit dem Degen (Abb. 27)
Die bucklige Gestalt mit Hut scheint gerade im Begriff zu sein, den Degen zu ziehen.

Der Flötenspieler (Abb. 28)
Diese Seitenansicht eines buckligen Zwerges zeigt einen Flötenspieler mit großem Hut.

Die Mehrzahl der Zwerge, acht an der Zahl, musiziert.[56] Zupfinstrumente sind ebenso vertreten wie Blas- und Streichinstrumente.
Neben Musikern haben wir noch Trinker[57], Kämpfende[58] und andere Zwerge mit auffallenden Körpermerkmalen[59].
Alle Figuren sind durch verschiedene Behinderungen, wie Buckel oder Gehbehinderung, gezeichnet und unterschieden sich neben ihren ausgeführten Tätigkeiten vor allem durch Kopfbedeckung, Kostüm, Requisit oder Maske.

Einer der Buckligen – *der Zwerg mit hohem Hut* (Abb. 35) – wird bei Enderle und Unverfehrt als Selbstportrait des Künstlers interpretiert.[60] Die „Ähnlichkeit" mit Jacques Callot wird aufgrund eines vorhandenen Bildnisses Callots hergeleitet, von welchem weder Künstler noch Entstehungsjahr bekannt sind (Abb. 34). Schröder vermutet zwar, dass dieses Bildnis in den florentinischen Jahren des Künstlers gemacht wurde, kann dies aber nicht belegen.[61]
Im Vergleich wird vom „Vater der Zwerge" gesprochen, der „mit ebendemselben Hut, mit ebenderselben Haartracht und in ebenderselben Kostümierung" gezeigt wird wie Callot – „natürlich in vollkommen normaler Körpergröße – stehend mit Stock in einer mit Figuren belebten Landschaft".[62]
Übereinstimmungen der Arbeiten gibt es in der Dreiviertelansicht des Profils und in der Form des Hutes. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber, dass es sich nicht um „ebendieselbe" Kostümierung, Haartracht und Kopfbedeckung handelt.
Der für Callot charakteristische Spitzpart am Kinn und die Augenbrauen wurden in der Radierung nicht übernommen.
Außerdem halte ich es für unwahrscheinlich, dass Callot ein Portrait von einem anderen Künstler für sein angebliches „Selbstbildnis als Zwerg" zur Vorlage genommen hat, da dies eine sehr unorthodoxe und unübliche Vorgehensweise gewesen wäre.

[56] Abb. 15, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28
[57] Abb. 9, 10
[58] Abb. 11, 12
[59] Abb. 13, 14, 16, 17, 18
[60] Während Enderle und Unverfehrt in ihrer neuesten Publikation von 2007 diese Radierung selbstbewusst mit „Selbstportrait des Künstlers" betiteln, ist im Katalog mit Meyerhöfer von 1992 der „Selbstkarikatur Jacques Callots" noch ein Fragezeichen angehängt.
ENDERLE und UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 135, S 142; ENDERLE, MEYERHÖFER, UNVERFEHRT, Kleine Menschen – große Kunst, 1992, S 172
[61] SCHRÖDER, Jacques Callot, Band I, 1971, S 20
[62] ENDERLE, MEYERHÖFER, UNVERFEHRT, Kleine Menschen – große Kunst, 1992, S 172, 173

In den **Vorzeichnungen**, die erhalten geblieben sind, beziehen sich die Figuren noch mehrheitlich aufeinander und erzählen eine Geschichte (Abb. 4, 6, 7). [63] Die Federzeichnungen hat Callot teilweise in seinen Drucken übernommen, wie Vergleiche zeigen (Abb. 36/37, Abb. 38/39; Abb. 40/41, Abb. 42/43, Abb. 44/45).
Da die Drucke gegenüber den Zeichnungen spiegelverkehrt sind, ist anzunehmen, dass Callot die Zeichnungen direkt auf die Kupferplatten übertragen hat.
Aus derselben Zeit wie die Vorzeichnungen stammen auch andere Federzeichnungen mit grotesk-zwergenhaften Figuren. Ebenso wie in den Zeichnungen, die in den Radierungen umgesetzt sind, beziehen sich hier die Figuren aufeinander (Abb. 46, 47, 48).

Ein paar der Einzelblätter haben innerhalb der Serie ein Pendant. So kann *der Trinker* (Abb. 9) neben den *Trinker von hinten gesehen* (Abb. 10) gestellt werden, der *Zwerg mit dickem Bauch* (Abb. 13) neben den *Zwerg mit großem Buckel* (Abb. 14) und der *Duellant mit den Säbeln* (Abb. 11) neben den *Duellant mit Degen und Dolch* (Abb. 12), womit sie jeweils ein Paar ergeben. [64]
Eine *Doppel-Gobbi-Serie* wurde sogar noch zu Lebzeiten von Callot herausgebracht (Abb. 49). Antonio Francesco Lucini hat in seiner Serie „Varie figure d´gobbi Jacopo Callot" ebenfalls *Gobbi-Paare* gebildet. Lucini setzt die Figuren szenisch miteinander in Verbindung und bindet auch – wie am unteren Bild rechts zu erkennen ist – Figuren aus der Capricci-Serie (Abb. 50) mit ein.[65]

Im Zuge der Beschreibung ist festzuhalten, dass die buckligen und grotesken Gestalten von Callot außerordentlich ästhetisch inszeniert sind.
Bei der Ansicht dieser Blätter stellt sich, trotz der grotesken Verformungen der Figuren, ein Sehgenuss ein. Vor allem die virtuose und gezielte Strichführung unterstützen den Eindruck eines harmonischen Abbildes.

[63] Schröder vermutet, dass Callot sich bei den Skizzen noch an realen Szenen orientiert und erst bei den Drucken davon gelöst hat; SCHRÖDER, Jacques Callot, Band II, 1971, S 1095
[64] Löffler schlägt diese Zusammenstellung ebenso vor; allerdings ordnet er die musizierenden, zueinander blickenden „Musikanten" auch noch zu Paaren. LÖFFLER, Jacques Callot – Versuch einer Deutung, 1958, S 178
[65] vgl. hierzu auch BAUER, Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, 1991, S 43
HÄNSEL, KRAMER, Die Zwerge kommen!, 1993, S 70

Die filigranen, dünnen Linien, die an- und abschwellen, erinnern stark an eine sehr feine Federzeichnungen[66]. Wäre kein Plattenton vorhanden, würde man glauben, es handle sich hier um eine Zeichnung und nicht um einen Tiefdruck.
Ternois bringt diese Ambivalenz von Inhalt und Gestaltung ebenso zum Ausdruck und schreibt:

> *„la beauté transfigure des sujets grotesques, et cela est d´une valeur esthétique supérieure au burlesque plus élémentaire des Gobbi »* [67]

In diesem Zusammenhang sind die Gedanken von Pauen aufschlussreich, der sich in seinem Aufsatz *Die Ästhetik des Hässlichen* genau mit dieser Problematik, der „Paradoxie des Hässlichen", wie er es nennt, auseinandersetzt.
Er stellt die Frage, „warum ein Objekt, das geltenden ästhetischen Maßstäben widerspricht, dennoch zum Gegenstand einer ästhetischen Darstellung werden kann"[68] und kommt zum Schluss, dass innerhalb der Kunst andere Maßstäbe gelten als in der „alltagsweltlichen Vorstellung", womit es möglich ist, dass aus Darstellungen des Hässlichen gelungene Kunstwerke werden.[69]
Pauen meint ebenso, dass unter anderem gerade das Hässliche einen besonderen Anlass gibt, eine künstlerisch virtuose Bewältigung zu demonstrieren.[70]

[66] Diese feinsten an- und abschwellenden Linien sind in den Reproduktionen leider nicht mehr zu erkennen, da die feinen Linien bei Nachdrucken größtenteils „verschluckt" werden.
[67] TERNOIS, Jacques Callot, 1962, S 141
[68] PAUEN, Die Ästhetik des Hässlichen, 2006, S 217
[69] ebd.
[70] ebd., S 222

6. Soziale Stellung von Kleinwüchsigen

Schon im Altertum umgaben sich Herrscher gerne mit kleingewachsenen oder missgebildeten Menschen, die für Unterhaltung und Abwechslung sorgten.
So wird von römischen Damen berichtet, die (missgebildete) Kleinwüchsige bei Festen zu ihrem Vergnügen nackt herumlaufen ließen. Auch männliche Machthaber wussten Kleinwüchsige zu ihrem Vergnügen einzusetzen. Es ist bekannt, dass diese auch als *Deliciae* (junge männliche Prostituierte) dienten. Augustus hatte zwei solcher „Gefolgsleute", wobei der eine (Galba) mit, und der andere (Samentus) ohne Buckel war.[71]
Diese gefragten Objekte kosteten sogar mehr als „normale" Sklaven.[72] Bei Kaufleuten waren diese Kleingewachsenen sogar so begehrt, dass man nicht davor zurückschreckte, Kinder in Binden einzuwickeln, um kleine Gestalten hervorzubringen.[73]
Am attraktivsten waren Kleinwüchsige, die eine Miniaturausgabe eines durchschnittlich gewachsenen Menschen waren.[74] Diese positive Assoziation wohlproportionierter Kleinwüchsiger spiegelt sich auch bei Giambattista della Porta wider.

Della Porta, der sich hauptsächlich auf Aristoteles bezieht, meint, dass kleine Menschen nicht zu unterschätzen seien und untermauert anhand eines Vergleiches mit kleinen klugen Tieren (Ameisen, Bienen, Spinnen) deren Intelligenz:

> *„Die gesammelte Kraft des Lebensgeistes kann kleine Glieder vortrefflich regieren und den Verstand kräftig zum Denken erleuchten. Alle kleinen Tiere sind klug, z. B. Bienen, Ameisen und Spinnen. Nach Avicenna lässt die Natur dem Geist zugute kommen, was sie am Körper spart."*[75]

Um das Ganze besser zu illustrieren und einen Beleg für seine Theorie anzuführen gibt er auch „große", kleingewachsene Helden und Ratgeber der Geschichte an, wie etwa Alexander den Grossen oder Odysseus.[76] Handelt es sich aber um unförmliche (kleine) Körper, so ändert sich die positive Einschätzung Della Portas, und er kommt zum Schluss, dass solche Leute verschlagen und mit Weibern vergleichbar wären.[77]

---

[71] vgl. ZIJDERVELD, Humor und Gesellschaft, 1976, S 114 ff.
[72] vgl. ZIJDERVELD, Humor und Gesellschaft, 1976, S 116
[73] vgl. FLÖGEL, Die Geschichte der Hofnarren, 1789, S 507 ff.
[74] vgl. SALFELLNER, Zwergwuchs aus ärztlicher Sicht,1993, S 11
[75] PORTA, Physiognomie des Menschen in *Der Körper als Ausdruck,* 1930, S 227
[76] PORTA, Physiognomie des Menschen in *Der Körper als Ausdruck*, 1930, S 227 f.
[77] ebd., S 229

Diese Einschätzung findet sich auch 200 Jahre später wieder. Flögel berichtet in seinem Buch *Die Geschichte der Hofnarren* gleich zu Beginn von wirklichen und eingebildeten Lustigmachern; wobei die eingebildeten Lustigmacher (Hofnarren) kein ordentliches Hofamt bekleideten und bei „klugen Leuten Abscheu und Erbarmen erregten", dennoch aber Lustigmacher waren am Hofe oder auch bei anderen reichen Leuten (Päpsten, Kardinälen, Bischöfen und bei weltlichen Personen).[78]

> *„andre waren bloß Tellerlecker, Schmarotzer und Schmeichler, die sich verspotten ließen, bloß um ihren hungrigen Bauch zu füttern. Manche Fürsten haben auch an einfältigen, blödsinnigen, melancholischen Leuten und wirklichen Dummköpfen ihr Vergnügen gefunden, und sie als Hofnarren gebraucht. Ja, die hässlichen Zwerge, rachitische Ungeheuer, krumm und schief gewachsene Menschen sind oft als Hofnarren gebraucht worden."*[79]

Dem stehen Hofnarren von „feinster Art" gegenüber, die höflich sind und angenehm in ihrem Umgang. Im Gegensatz zu den „krumm und schief gewachsenen Menschen" und deren Arbeit und Motivation sieht Flögel die Arbeit der großen Herren als sehr beschwerlich an und meint:

> *„Unerfahrene und unwissende Leute stellen sich unter dem Leben großer Herren nichts als Luft und Freude vor, da ihr Herz oft von Kummer zerrissen, und ihnen das Leben von überhäufter Arbeit blutsauer wird. Schon das bloße Unterschreiben ihres Namens, welches unzählige Male geschehen sein muß, ist eine mühsame und beschwerliche Arbeit."*[80]

Besonders in der zweiten Hälfte des 16 Jh. gab es in Italien ein gutes Klima für Hofnarren aller Arten. Ihre Aufgaben bestanden in erster Linie darin, üble Launen oder Langeweile zu vertreiben.[81] Vielfach wurden „Zwerge" bei Festlichkeiten engagiert, um beispielsweise geladene Gäste zu bewirten und zu unterhalten. So ist von einem Fest 1566 bei Kardinal Vitelli in Rom bekannt, dass vierunddreißig „hässliche und übelgewachsene Zwerge" die Gäste bedienten.

Kleinwüchsige und andere Hofnarren waren alltäglich an italienischen Höfen und wurden als Gegenstand des fürstlichen (und päpstlichen) Aufwandes angesehen. Neben

---

[78] vgl. FLÖGEL, Geschichte der Hofnarren, 1789, S 4 f.
[79] ebd., S 5 f.;
hier ist anzumerken, dass die Einstellung Armen gegenüber in Italien (Rom) Anfang des 17 Jh. generell sehr schlecht war und die „kultivierte Gesellschaft" mit „äußerster Abscheu auf die Armen herabsahen", die, wie Haskel schreibt, kaum vorstellbar ist. HASKELL, Maler und Auftraggeber, 1996, S 194
[80] FLÖGEL, Geschichte der Hofnarren, S 18
[81] vgl. ebd.

unterhaltenden Tätigkeiten fungierten sie auch als Prestigeobjekte und jeder von Rang und Namen „schmückte“ sich gerne mit ihnen.[82]

Als besonders förderlich für solche „Karrikaturen“ in Italien nennt Flögel die Stegreiftheaterform der Commedia dell´arte, da sie mit ihrer Sprache, Kleidung und Charakteren einen besonderen Bezug zu Lächerlichkeiten habe.[83]

> *„Wie fruchtbar Italien an Narren sei, lehrt uns die Komödie der Italiener aus dem Stegreif, (Comedia dell´arte) in welcher das Lächerliche, das von jeder Stadt in Italien bekannt ist, in der Kleidung, Sprache und Charakteren dargestellt, und durch Karrikaturen noch possierlicher gemacht wird.“*[84]

Flögel kommt zum Schluss, dass besonders in Italien das „Vergnügen an Zwergen bis zur Ausschweifung getrieben wurde“.[85]

Wie wir sehen werden, beschränken sich geschmacklose „Ausschweifungen, die mit Zwergen getrieben wurden“ jedoch nicht nur auf Italien. Um sich eine bessere Vorstellung von diesen „Ausschweifungen“ zu machen ist es am besten, ausgewählte Begebenheiten zu beschreiben:

Bei Turnieren in Deutschland wurden Kleinwüchsige in enge Kleidung gesteckt und mit Schellen bekleidet. Sie hatten die Aufgabe zu hüpfen, zu springen und dabei lächerliche Gebärden und Bewegungen zu vollführen. Überdies wurden sie angewiesen, die Pferde anzutreiben und ihren Herren Beistand zu leisten.[86]

Bei Gelagen wurde es als besonders effektvoll erachtet, wenn ein oder mehrere Zwerge aus einer Torte heraussprangen.[87] Manchmal kam es auch vor, dass Zwerge in Papageienkäfigen herumgetragen wurden.[88]

Doch diese eben erwähnten „Späße“ gehörten noch zu den harmlosen im Vergleich zu anderen, die oft sehr grausame Formen annahmen:

So entwickelte sich am französischen Hof der Ehrgeiz, Zwerge zu züchten.[89] In Russland wurden Zwergenhochzeiten und Zwergenbegräbnisse veranstaltet, bei denen alle Arten von Zwergen („mit grossem Buckel und kleinen Beinen, andre einen dicken

[82] ebd. S 506
[83] ebd. S 8
[84] ebd.
[85] ebd. S 519
[86] ebd. S 76
[87] vgl. ZIJDERFELD, Humor und Gesellschaft, 1976, S 119
[88] ebd., S 118
[89] vgl. PETRAT, Die letzten Narren und Zwerge bei Hofe, 1998, S 58

Bauch, andre krumme Beine, wie Dachshündchen andre einen großen, dicken Kopf und schiefem Maul...“) begafft werden konnten. [90]

Diese Gafferei, denn anders kann es nicht genannt werden, machte auch vor Intimitäten nicht halt. So wurde nach der Hochzeitsfeier das Ehebett für das Zwergenpaar im Schlafgemach des Gastgebers des Festes bereitet.[91]

Wahrscheinlich wurden das Interesse und die Neugier geweckt durch die verbreitete Meinung, dass Zwerge bei der Zeugung „besonders unzüchtig“ seien.[92]

Viele solcher Späße oder Vergnügungen führten zu Verletzungen oder gingen tödlich aus.

So wurde Menicucci, der Hofzwerg von Ferdinand I. (1587-1609, Großherzog der Toskana) auf einen besonders hohen Stuhl zum Essen gesetzt. Nach Beendigung seines Mahles wurde unter seinem Stuhl nasses Stroh angezündet, woraufhin dieser fast erstickte. Nur das Eingreifen seines Gönners bewahrte ihn vor dem sicheren Erstickungstod.

Ein anderes überliefertes Geschehnis hatte einen nicht ganz so glimpflichen Ausgang.

Der kleinwüchsige Hofnarr Gonella, der von Jean Fouquet auf einem Portrait verewigt wurde (Abb. 51), ist nach einer gut gemeinten Aktion „gegen“ seinen Herzog von Ferrara, Borso d´Este, zum Tode durch das Beil verurteilt worden. Dieses Todesurteil war aber nicht ernst gemeint und sollte eine Posse des Herzogs sein. So wies Borso d´Este seinen Scharfrichter an, Gonella einen Kübel Wasser über den Nacken zu schütten und zwar just zu dem Zeitpunkt, in dem normalerweise das Beil den Kopf abtrennt.

Gonella blieb in dem Glauben, dass dieses Urteil ernst gemeint sei und so wurden Geistliche für die letzte Beichte organisiert. Vor dem Scharfrichter beteuerte der zum Schein Verurteilte immer wieder seine Unschuld und bettelte um sein Leben – doch das vermeintliche Urteil wurde nicht aufgehoben.

Schlussendlich legte er seinen Kopf unter das Beil und ein Kübel Wasser wurde über seinen Nacken geleert. Gonella, der verständlicherweise glaubte dies sei das Messer, erschrak im wahrsten Sinne des Wortes zu Tode und verstarb aufgrund eines Herzinfarkts.[93]

---

[90] FLÖGEL, Geschichte der Hofnarren, 1789, S 524 ff.

[91] von Herzog von Curland und seiner Frau Prinzessin Anna wird eine solche Begebenheit geschildert - um 1710. FLÖGEL, Geschichte der Hofnarren, 1789, S 528

[92] ebd., S 525

[93] vgl. FLÖGEL, Geschichte der Hofnarren, 1789, S 113 f.

Eine andere Begebenheit ereignete sich während der Türkenkriege unter Sultan Soliman; hier wurde ein Zwerg mit einem großen Säbel ausgestattet und angewiesen einen feindlichen, besonders großgewachsenen, deutschen Soldaten umzubringen. Die Zuschauer fanden besonders Gefallen daran, dass es dem Kleingewachsenen nur unter großer Anstrengung nach und nach gelang. [94]

Solche grausame Ereignisse oder vermeintliche „Vergnügungen" mit (buckligen) „Zwergen" ließen sich noch viele aufzählen, doch um wesentliche Grundeinstellungen diesen Menschen gegenüber aufzuzeigen ist dies nicht notwendig.

Ohne Zweifel gab es ein besonderes Interesse an Kleinwüchsigen aller Art. Die Späße, die mit ihnen getrieben wurden, zeichneten die herrschende Schicht nicht gerade aus. Kleingewachsene (bucklige) Menschen wurden zum Zeitvertreib begafft und erniedrigt. Diese „Faszination vom Zwerg" machte auch, wie wir gesehen haben, vor Voyeurismus nicht halt.
Zijderveld beschreibt den psychologischen Aspekt dieser Faszination treffend wie folgt:

> *„Jahrhunderte hindurch scheint der Mensch fasziniert worden zu sein von Phänomenen, die von normalen Schemata abweichen. Jede Faszination besteht aus verschiedenen Emotionen: Das faszinierende Phänomen ist nämlich gleichzeitig anziehend und abstoßend zugleich. Zweifellos ist der Narr (der Zwerg, der Bucklige, der Halbidiot, der Verrückte in allen seinen Erscheinungsformen) solch ein faszinierendes Phänomen gewesen. ...in allen Jahrhunderten fungierte der Narr als fascinosum, als ein Phänomen, das Abscheu erregte und doch Anziehungskraft besaß, das sowohl Gefühle des Mitleids wie des Sadismus hervorrief."*[95]

Hier wird das Spannungsfeld, in dem sich kleinwüchsige, bucklige Narren befanden, gut beschrieben. Zwischen Abscheu und Anziehungskraft, welche sehr ambivalente Gefühle sind, die Mitleid oder Sadismus aufkommen ließen.

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist auch die rechtliche Situation der Randgruppe von „natürlichen Narren".
Es lässt sich kein „unförmig" kleingewachsener Hofnarr mit einem ordentlichen Hofamt finden.[96] Wohlgeformten Zwergen gelang es währenddessen immer wieder mal eine

[94] vgl. FLÖGEL, Geschichte der Hofnarren, 1789, S 514
[95] ZIJDERVELD, Humor und Gesellschaft, 1976, S 129
[96] Petrat meint sogar, dass es keine Zwerge gibt, die eine Planstelle belegt haben und weist darauf hin, dass sie keine hergeleiteten Statussymbole wie Hofnarren vorweisen. Er sieht die Aufgabe der Zwerge bei Hofe vor allem darin, für die höfische Gesellschaft als Spielgefährte (wie ein Hund) zur Verfügung zu

Planstelle zu belegen. Als Beispiel kann man hier Perkeo, den berühmten Hofnarren und -zwerg von Karl III. anführen.

Auch Gonella belegte ein Hofamt, wobei nocheinmal darauf hingewiesen wird, dass dieses nicht in der Lage war, ihn vor besonderen Grausamkeiten zu schützen, wie sein Ableben zeigt.

Hofnarren, die ein ordentliches Hofamt bekleideten, hatten Anrecht auf eine Entlohnung und mussten nicht, wie Flögel schreibt „um ihren hungrigen Bauch zu füttern" Possen treiben.

Die Entlohnung für die Dienste „ordentlicher Narren" war außerdem ganz ansehnlich. So führt Amelunxen in seiner „*Rechtsgeschichte der Hofnarren"* die Entlohnung eines Narren im 16 Jh. an. Dieser leistete seinen Dienst am Hof zu Dresden und konnte kostenfrei „Obdach, Mahl, Schlaftrunk, Licht und Hofkleidung" in Anspruch nehmen – zusätzlich erhielt er noch Naturalien wie Lebensmittel, Brennholz und Kerzen. Zu diesem umfassenden Lohn kam noch ein Jahresgehalt von 150 Gulden, was zu der Zeit eine hohe Summe darstellte, wenn man bedenkt, dass ein Wittenberger Student mit 30 Gulden pro Jahr leben konnte.[97]

Zusätzlich zu diesem Fixgehalt von 150 Gulden kamen noch Trinkgelder für gelungene Späße hinzu und bei einer einflussreichen Position des Hofnarren flossen noch Schmier- und Bestechungsgelder.

Am interessantesten jedoch ist, dass ordentliche Hofnarren Anrecht auf Schmerzensgeld hatten. Dieses wurde entweder vom Fürsten selbst oder auf dessen Anweisung von den Akteuren übler Späße bezahlt.[98]

Trotz der hohen Wertschätzung „ordentlicher Hofnarren", die sich hier ablesen lässt, muss man anmerken, dass in letzter Konsequenz der Narr trotz all dieser „Absicherungen" der Willkür seines Herrn ausgesetzt war.[99]

Angesichts der Grausamkeiten und der rechtlich benachteiligten Situation gegenüber von ordentlichen Narren mag nun gefragt werden, warum die vom Schicksal ohnehin gezeichneten („krumm gewachsenen") Kleinwüchsigen sich Gaffereien und Demütigungen, die bis zum Tod führen konnten, aussetzten.

---

stehen. Auf eine unterschiedliche Position weist auch der Umstand hin, dass Ludwig XIV zwar Hofzwerge anstellte – die Planstelle des Hofnarren jedoch strich. PETRAT, Die letzten Narren und Zwerge bei Hofe, 1998, S 57 f.

[97] vgl. AMELUNXEN, Zur Rechtsgeschichte der Hofnarren, 1991, S 14

[98] vgl. AMELUNXEN, Zur Rechtsgeschichte der Hofnarren, 1991, S 14

[99] vgl. MEIER, Gaukler, Dirnen, Rattenfänger, 2005, S 84

Um diese Frage zu beantworten braucht man nur einen Blick auf andere Randgruppen in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gesellschaft zu werfen.
Als Alternative zu einem Leben in der Nähe des Hofes bot sich das Narrenhaus beziehungsweise Tollhaus an. Hier hielten sich beinahe alle auf, die nicht dem „Ebenbilde Gottes" entsprachen.
Da aber die Grundversorgung, die Lebensbedingungen und Lebenserwartungen in einem Tollhaus denkbar schlecht waren, ist es leicht nachzuvollziehen, warum Kleinwüchsige unterschiedlichster Art ein Leben in der Nähe des vergnügungssüchtigen Hofes vorzogen. Wie Meier ausführt, waren die Zwerge ohnehin eine der wenigen Randgruppen, denen es überhaupt möglich war, am Hof ein Auskommen zu erlangen. Das heißt, das Leben am Hof bot die im Vergleich besten Perspektiven.[100]

Abschließend können wir sagen, dass „harmonisch gewachsene" Zwerge im Vergleich zu „krumm und schief gewachsenen" Zwergen in der Regel bessere Bedingungen am Hof vorfanden und es ihnen unter günstigen Faktoren auch gelingen konnte, eine Planstelle zu belegen.[101]
„Unförmige" Kleinwüchsige hatten den Nachteil, den Willkürlichkeiten ihrer Gönner schutzlos ausgesetzt zu sein. Im Gegensatz zu ordentlichen Hofnarren, die rechtlich erfasst waren, schwebten körperlich verunstaltete Zwerge in einem „luftleeren Raum" und die höfische Gesellschaft konnte mit ihnen nach Belieben verfahren. Wie Überlieferungen belegen, machten Späße mit („krumm gewachsenen") Zwergen vor Vojeurismus und Tötungen nicht halt.

[100] vgl. MEIER, Gaukler, Dirnen, Rattenfänger, 2005, S 94
[101] hier kann man Gonella und Perkeo anführen; diese hatten ein (ordentliches) Amt am Hofe inne.

7. Tradition und Innovation

7.1. Darstellungen von Kleinwüchsigen und Zwergen in der Kunst vor Callot

Darstellungen von Kleinwüchsigen und Zwergengestalten haben eine lange Geschichte in der Kunst und finden sich in Europa schon seit der Antike, wie Kleinplastiken und Keramiken belegen.[102]
Auch in anderen Kulturkreisen, wie etwa dem asiatischen, alt-amerikanischen und afrikanischen, waren Kleinwüchsige und Zwerge darstellungswürdig.[103] Der Umstand, dass „Zwerge" (und Kleinwüchsige) auf unterschiedlichen Kontinenten und in unterschiedlichen Kulturen abgebildet wurden, lässt Hartlaub darauf schließen, dass es sich bei der „Idee des Zwerges" um einen Archetypus handelt.[104]

In der vorliegenden Arbeit konzentriere ich mich auf die Zeit, in der die meisten Abbildungen entstanden sind. Die „Blütezeit" der Darstellungen von Kleinwüchsigen und (Hof-)Zwergen beginnt Anfang des 15. Jahrhunderts.
Enderle und Unverfehrt stellen hier fest, dass es vor dem 15 Jh. kaum ikonografische Anhaltspunkte gibt; dies führen sie darauf zurück, dass vor allem die Kirche den Menschen, die körperlich nicht der Norm entsprachen, sehr skeptisch gegenüberstanden und diese als „Schöpfungen des Teufels" definierten. Das Aufkommen des Interesses an „körperlichen Abartigkeiten" wurde vor allem unter einem anthropologisch wissenschaftlichen Aspekt geführt. [105]

In der Literatur[106] werden (Hof-)Zwerge bzw. Kleinwüchsige häufig in Zusammenhang mit Hofnarren behandelt. Wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, geschieht dies nicht ohne Grund und im Sinne von „Lustigmachern" kann man sie durchaus auch als Hofnarren bezeichnen.

---

[102] Diese Zeitepoche wird bei Enderle und Unverfehrt genauer ausgeführt; ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 26-31
[103] einen kurzen Überblick dazu gibt Tietze-Conrat – eine ausführlichere Übersicht findet sich bei Enderle und Unverfehrt; TIETZE-CONRAT, Dwarfs and Jesters in art, 1957, S 9 ff.; ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 14-53
[104] HARTLAUB, Der Gartenzwerg und seine Ahnen, 1962, S 5
[105] ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 85
Hartlaub weist ebenfalls auf den Umstand hin, dass erst seit Ende des Mittelalters der „Abnormzwerg" in der Kunst wiederholt abgebildet wird. Er sieht einen Zusammenhang mit dem paracelsischen Zeitalter. vgl. HARTLAUB, Der Gartenzwerg und seine Ahnen, 1962, S14
[106] TIETZE-CONRAT, *Dwarfs and Jesters in art*, 1975; PETRAT, *Die letzten Zwerge und Narren bei Hofe*, 1998; FLÖGEL, Geschichte der Hofnarren, 1789

Wichtig in diesem Zusammenhang ist, so glaube ich, sich zu vergegenwärtigen, dass es unterschiedliche Arten von Narren am Hofe gab und (bucklige) Hofzwerge bzw. -narren sich vor allem in der rechtlichen Absicherung von „ordentlichen Hofnarren“ unterschieden. Der Begriff Hofnarr und Hofzwerg wird teilweise synonym verwendet. Um Unklarheiten zu entgehen schlagen Unverfehrt und Enderle vor, Hofnarr und Hofzwerg generell zu trennen. Sie sehen den entscheidenden Unterschied zwischen den beiden Figuren darin, dass der eine (Hofzwerg) ausgestorben ist und der andere (Hofnarr) noch lebt. Hofnarren sehen sie vor allem auf der politischen Bühne bei parlamentarischen Auseinandersetzungen.[107] Den Ausführungen von Enderle und Unverfehrt kann ich mich diesbezüglich nicht ganz anschließen und werde bei meinen Ausführungen „normalgewachsene“ Hofnarren ausschließen und mich auf die „natürlichen Narren“ konzentrieren. Dreidimensionale Darstellungen werde ich ebenfalls ausklammern, da sie zum einen nicht sehr zahlreich sind, und zum anderen keine relevanten Erkenntnisse liefern.

Darstellungen aus dem mythologischen Bereich

Ich beginne mit Abbildungen aus dem mythologischen Bereich. Besonders beliebt waren Darstellungen von *Herkules und den Pygmäen*.

Bereits in der Antike war das Pygmäenvolk bekannt. In der mittelalterlichen Theologie und in der neuzeitlichen Wissenschaft wurden die Pygmäen als Wesen zwischen Mensch und Tier (Affe) aufgefasst. Noch Mitte des 18 Jh. wurden sie von einem englischen Arzt namens Edward Tyson als „wonderful animals“ angeführt, als Lebewesen der Affengattung. Auch mit Dämonen und Fabelwesen wurde dieses kleinwüchsige, afrikanische Volk in Verbindung gebracht.[108]

In der Geschichte von *Herkules und die Pygmäen* schläft Herkules nach einem erfolgreichen Kampf gegen den Riesen Antaios ein. Um den Riesen, der ihr Freund und Bruder war zu rächen, greifen die furchtlosen Zwerge den schlafenden Herkules an.[109]

---

[107] ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 79

[108] vgl. ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 74 f.; ENDERLE, MEYERHÖFER, UNVERFEHRT, Kleine Menschen – Große Kunst, 1992, S 136
Leider zeigt sich, dass die Einstellung, Pygmäen seien Menschen zweiter Klasse, in einem Teil der Bevölkerung gehalten hat; vgl. HAUPT, Kinder des Waldes 1993, S48

[109] vgl. ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 75; HARTLAUB, Der Gartenzwerg und seine Ahnen, 1962, S 11

Als Beispiele kann man hier das Emblembuch von Alciat von 1531, (Abb. 52) Hieronymus Cocks Kupferstich (Abb. 53), Lucas Cranach (Abb. 54, Abb. 56) oder Dosso Dossis bzw. Battista Dossis[110] (Abb. 55) Malereien anführen.

Im *Emblembuch Alciats* (Abb. 52) wird, wie zu der Zeit üblich, ein allegorisches Bild verwendet. Dieses soll daran erinnern, dass man sich nicht über seine Kräfte wagen soll.[111] Hier sind die Pygmäen als kleine Menschen dargestellt, die nicht weiter ausformuliert sind. Die Physiognomie entspricht der eines normalwüchsigen Menschen.

In *Hieronymus Cocks*[112] Kupferstich von 1563 liegt der getötete Riese kopfüber vorne links. Rechts ist Herkules dargestellt, der gerade vom geflügelten Schlafgott Hypnos mit einem Stab an der Stirn berührt wird. Die Pygmäen machen sich an Herkules zu schaffen, indem sie seine Haare anzünden, die Keule entwenden und die Füße abmessen. Die Pygmäen sind ebenfalls als kleine Menschen mit durchschnittlicher Physiognomie dargestellt. Hier sind die Körper der Kleinwüchsigen wohl proportioniert und muskulös. Sie sind in derselben Art ausgearbeitet wie Herkules – nur eben im Miniaturformat.[113]

Dosso Dossi und Battista Dossi haben dasselbe Thema malerisch umgesetzt und gleichzeitig das mythologische Thema allegorisch verändert, indem sie an die Stelle des in ein Löwenfell gewickelten Riesen den Fürsten Ercole II setzten.[114] Die Zwerge weisen bei Dossi eine leicht gestauchte Physiognomie auf und sind in zeitgenössischer Hofkleidung dargestellt, was Biedermann vermuten lässt, dass damit wahrscheinlich der Hofstaat gemeint ist.[115]

Die Kleingewachsenen versuchen den Riesen mit allerhand Waffen (Säbel, Schwerter, Armbrust,…) zu bezwingen und finden, stückweise unfreiwillig, im Löwenfell Schutz.

---

[110] Die Komposition stammt von Dosso Dossi, die Ausführung übernahm sein Bruder Battista Dossi; vgl. TIETZE-CONRAT, Dwarfs and Jesters in art, 1957, S 111

[111] Die Inschrift auf dem Blatt lautet: *In eos qui supra viros quicquam audent* – sinngemäß bei Biedermann übersetzt: „Gegen diejenigen, die sich über ihre eigenen Kräfte hinauswagen“; BIEDERMANN, Zwerge aus kunsthistorischer Sicht, 1993, S 52

[112] bei Enderle, Unverfehrt wird dieser Kupferstich Cornelius Cort zugeschrieben; bei Biedermann wird Hieronymus Cock als Künstler angegeben;
da Cornelius Cort einige Jahre (1552/53-1565) bei Hiernoymus Cock gearbeitet hat ist es möglich, dass es aufgrund dessen zu Verwechslungen kam.
ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 74; BIEDERMANN, Zwerge aus kunsthistorischer Sicht, 1993, S 54

[113] vgl. hierzu auch die Bildbeschreibung von ENDERLE/UNVERFEHRT/MEYERHÖFER, Kleine Kunst – Große Menschen, 1992, S 136

[114] vgl. BIEDERMANN, Zwerge aus kunsthistorischer Sicht, 1993, S 52, S 55
TIETZE CONRAT, Dwarfs and Jesters in art, 1957, S 111

[115] BIEDERMANN, Zwerge aus kunsthistorischer Sicht, 1993, S 55

Lucas Cranach setzt dieses Thema gleich zweimal um (Abb. 54, Abb. 56). Wie bereits Dossi setzt er den Inhalt allegorisch um. Bei ihm besitzt der Riese die Gesichtszüge von Kurfürsten Moritz von Sachsen.[116]

In der einen Darstellung schläft der Riese, während die Pygmäen ihn attackieren; in der anderen ist Alciant munter und macht sich mit einer Keule bewaffnet (erfolgreich) über die Zwerge her.

Die Kleinwüchsigen sind hier mit verkürzten Extremitäten und kurzem Hals dargestellt, was auf einen chondrodystrophen „Zwergentyp" hinweist. Diese Art von Kleinwüchsigkeit ist auf eine Skeletterkrankung zurückzuführen, die anhand von „kurzen plumpen Gliedern, der so genannten Dreizackhand (das ist eine Spreizung zwischen dem 3. und 4. Finger), dem Hohlkreuz, dem kurzen Hals und dem großen Schädel"[117] erkennbar ist.

Zum Pygmäen-Thema kann man noch den *Kampf der Pygmäen gegen die Kraniche* anführen. Die Geschichte wird schon bei Homer und Aristoteles erzählt; Pygmäen, die in der Nähe des Meeres in Indien lebten, führten einen vergeblichen Kampf gegen die Kraniche. Da die Vögel die kleinen Wesen durch die Luft entführten, beschlossen diese die Eier der Küken der Kraniche zu vernichten. Hier ein Beispiel von einem unbekannten niederländischen oder deutschen Künstler von 1530 (Abb.57). In diesem Aquarell sind die Kraniche ebenso groß wie die Kleinwüchsigen und kämpfen gegen diese an[118]. Auch hier lässt die Physiognomie mit verkürzten Extremitäten auf eine Skeletterkrankung (Chondrodystrophie) schließen.

Darstellungen aus dem biblisch-religiösen Bereich

In mythologischen Bildern standen die Kleinwüchsigen (meist Pygmäen) im Mittelpunkt der Erzählung. In biblisch-religiösen Darstellungen wurden sie entweder als „schlechtes Omen" oder als „Beiwerk" zugefügt. Die Bibel selbst erwähnt Kleinwüchsige nicht dezidiert.

Enderle und Unverfehrt machen in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass es nicht immer möglich ist, zwischen Kindern und Kleinwüchsigen zu unterscheiden und

[116] vgl. ebd.; ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 75
[117] vgl. SALFELLNER, Zwergwuchs aus ärztlicher Sicht, 1993, S15
[118] vgl. TIETZE-CONRAT, Dwarfs and Jesters in art, 1957, S 82, S 111; ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 76 f.

bei manchen religiösen Historienbildern unklar ist, um was für eine Art von „kleinen Menschen“ es sich handelt.[119]

Da es nicht zielführend ist, im Zuge dieser Arbeit solche Unklarheiten auszuführen, werde ich hier nur Beispiele anführen, die eindeutig „ausgewachsene“ Kleinwüchsige zeigen.

Zumeist trifft man auf Kleinwüchsige in Szenen nahe der Dornenkrönung. Zwischen Peinigern und Verspottenden platzieren sich die kleingewachsenen Menschen in mehr oder weniger zentralen Positionen mit unterschiedlichen Attributen.

Hier haben die kleinen Menschen, wie Enderle und Unverfehrt ausführen, nichts mit der mittelalterlichen Bedeutungsperspektive zu tun, sondern sind Ausdruck von Geringschätzung und weisen auf Unterlegenheit hin.[120]

> *„Bei der Darstellung als „klein“ geht es dabei nicht um das mittelalterliche Prinzip der Bedeutungsperspektive, bei der weniger wichtige Personen kleiner dargestellt werden als wichtige – zum Beispiel ein kniender Stifter vor der thronenden Madonna. Es geht vielmehr um Diffamierung, im Fall der Kleinwüchsigen auf Passionsdarstellungen um Diffamierung von Juden als den Mördern Jesu.“*[121]

In der *Handwaschung des Pilatus* (Abb. 58) aus dem frühen 15. Jh. steht ein vornehm gekleideter Kleinwüchsiger neben dem sitzenden Stadthalter. Er hält mit der linken Hand ein wertvolles, langes Schwert, welches an der Scheide goldverziert ist und mit der Spitze nach oben zeigt. Mit der Rechten füttert oder liebkost der Kleingewachsene einen kleinen Hund. Zu erkennen ist, dass der „Zwerg“ zu Pilatus gehört. Das Präsentieren des Schwertes kann symbolisch gedeutet werden als Zeichen der Macht und Würde des Herrschers. Da diese Würde und Macht jedoch ein Kleinwüchsiger übernimmt, kann dieser weltliche Rang als lasterhaft interpretiert werden.[122]

In einer weiteren *Handwaschungszene* (Abb. 59) aus einer Passionsserie von Crispijen de Passe d. Ä. (Kupferstich nach Jan van Straet) ist ein Kleinwüchsiger dargestellt, der den verhöhnten und gefesselten Christus am Umhang in Richtung des Gerichtes der Juden zieht. Wie die Soldaten, die Jesus umringen, ist auch der Kleinwüchsige militärisch gekleidet und lässt sich somit als ihnen zugehörig erkennen.[123]

---

[119] ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 55 f.
[120] ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 56 f.
[121] ebd., S 56
[122] vgl. hierzu Bildbeschreibung von ENDERLE, MEYERHÖFER, UNVERFEHRT, Kleine Menschen – Große Kunst, 1992, S 99; ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 58 f.
[123] vgl. Bildbeschreibung von ENDERLE, MEYERHÖFER, UNVERFEHRT, *Kleine Menschen – Große Kunst*, 1992, S 158

Beim Holzschnitt aus der Passionsserie *Christus vor Herodes* (1503) von Urs Graf (Abb. 60), ist ein „kleiner Mann" links vorne dargestellt. Dieser hält in der einen Hand eine Leine, an der ein kleiner Affe (Meerkatze) angebunden ist – in der anderen Hand hält er einen Dolch. Enderle und Unverfehrt erfassen den Kopf des Kleinwüchsigen als „würdevollen Philosophenkopf mit Vollbart, Glatze und Stirnlocke", der mit Plato Ähnlichkeit aufweist und interpretieren den Affen, der den vornehmen Hund füttert, als Symbol des Teufels, der in antithetischer Beziehung zum gefesselten Jesus steht.[124]

Bei der *Anbetung der Könige* von Jan Claesz von 1513 (Abb. 61) finden wir ebenfalls einen Kleinwüchsigen in Begleitung eines (angeketteten) Affen. Dieser steht inmitten des Platzes und ist, wie auch der links hinter der Anbetungsszene stehende König, schwarz gekleidet. Da die beiden Schwarzgekleideten auch als einzige portraitähnliche Züge aufweisen ist anzunehmen, dass sie zusammengehören und auf reale Personen Bezug nehmen. Der gewöhnliche Kopf, der krumme Rumpf und die kurzen Gliedmaßen weisen auf einen hormonell bedingten Kleinwuchs hin.[125]

Auch beim *Disput der Hl. Katharina* [126] von Jan Provoost (Abb. 62) ist ein Kleingewachsener in Landsknechtstracht des frühen 16 Jh. mit „Begleitung" dargestellt; hier ist das Geleit allerdings kein Affe, sondern ein kleiner Hund. Dieser kläfft den Gelehrten an, der dem Kaiser verkündet, dass Katharina im Disput gesiegt hat. Der Hofzwerg kann in diesem Falle wiederum als „negatives Attribut" von Kaiser Maxentius interpretiert werden. Der Hund, der offensichtlich gegen dieses Ergebnis aufbegehrt, wird ebenfalls mit Unreinheit in Verbindung gebracht.[127]

---

[124] vgl. ENDERLE, MEYERHÖFER, UNVERFEHRT, Kleine Menschen – Große Kunst, 1992, S 120
Ein Affe als Begleiter kann unterschiedliche Bedeutung haben. In der Regel steht er meist für die tierischen Triebe des Menschen und ist ein Zeichen von Sünde; ein gefesselter Affe jedoch kann sowohl einen Menschen zeigen, der in seiner Sünde gefangen ist als auch einen Menschen, der seine Sünden bzw. Laster überwunden hat. Ist ein Affe abgebildet der eine Frucht (Apfel) isst, so verweist dies auf den Sündenfall von Adam und Eva. Natürlich kann ein Affe auch nur als Begleiter des fahrenden Volkes dargestellt sein.
Vgl. KRETSCHMER, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, 2008, S 25 f.
Da das Symbol des (gefesselten) Affen sehr vielschichtig ist und dieser Affe zudem noch einen vornehmen Hund mit einer Frucht (?) füttert, können die Interpretationen in unterschiedliche Richtungen laufen. Die Deutung von Enderle und Unverfehrt ergibt Sinn – ist aber sicherlich nicht die einzige mögliche Interpretation.

[125] Meyerhöfer diagnostiziert eine spondyloepiphysäre Dysplasie S 124
ENDERLE, MEYERHÖFER, UNVERFEHRT, Kleine Menschen – Große Kunst, 1992, S 124

[126] Prinzessin Katharina, Tochter von König Costus von Alexandrien, bekehrte sich zu Christus. Um sie von ihrem „falschen Weg" abzubringen, versammelte Kaiser Maxentius fünfzig Gelehrte, die eine Disputation zu dieser Thematik führen sollten. Die Gelehrten präsentierten Maxentius jedoch unerwarteter Weise die Prinzessin als Gewinnerin des wissenschaftlichen Gespräches.
vgl. ENDERLE, UNVERFEHRT, MEYERHÖFER, Kleine Menschen – große Kunst, 1992, S 128

[127] Hunde werden in der Bibel als unrein beschrieben, da sie aasverzehrende Tiere sind. Sie fungieren als Feindbild Gottes. Seit dem Mittelalter hat sich diese negative Assoziation jedoch verändert und der Hund kann auch für Treue stehen.
vgl. KRETSCHMER, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, 2008, S 195 f.

Wie wir anhand dieser exemplarisch herausgegriffenen Beispiele[128] gesehen haben, werden Kleinwüchsige in biblischen-religiösen Darstellungen hauptsächlich negativ assoziiert.

Oft werden die „kleinen Menschen" mit Affen oder Hunden dargestellt. Wie diese Tiere ikonografisch gedeutet werden können, muss immer aus dem Zusammenhang geklärt werden.

In einigen Fällen sind diese Tiere sicherlich symbolisch aufzufassen, in anderen Fällen vermögen die Tiere auch einfach auf realhistorische Begebenheiten hinzuweisen, denn Kleinwüchsige und Spielleute unterschiedlichster Arten setzten Affen, Hunde und Vögel gerne bei Festen und Aufführungen zu Unterhaltungszwecken ein. Außerdem fungierten diese animalischen Begleiter als Accessoire.[129]

Kleinwüchsige als Teil der höfischen Gesellschaft

Kleinwüchsige werden auch als Teil der höfischen Gesellschaft im malerischen und druckgrafischen Medium wiedergegeben.

Für Beispiele im malerischen Bereich kann man Mantegnas „*Camera Picta"* (Abb. 63, Abb. 64) und Rubens *Alathea Talbot*, *Gräfin Arundel mit ihrem Hofstaat* (Abb. 65) anführen.

Bei Mantegna steht die Hofzwergin beinahe auf derselben Höhe wie die Fürstenkinder. Bei Rubens ist der Kleinwüchsige[130] neben bzw. hinter einem Hund links neben der Gräfin Arundel wiedergegeben.

Als Beispiele für das druckgrafische Medium kann man die Kupferstiche von Philipp Galle anführen. In der Druckserie zur *Geschichte des Herzogs Cosimo I. de Medici* finden wir mehrfach Kleinwüchsige.

Beim Stich der *Papstaudienz* (Abb. 66) ist der „kleine Mann" rechts vorne positioniert. Auch bei der *Krönung zum Großherzog der Toskana (*Abb. 67) positioniert sich ein

[128] Die Anzahl der biblisch-religiösen Darstellungen mit Kleinwüchsigen sind erstaunlich.

[129] vgl. ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 60;

[130] Biedermann beschreibt hier den Falkner als Hofzwerg, während Meyerhöfer den Linksstehenden als Kleinwüchsigen mit Geistesschwäche (dyscerebraler mikrozephaler Minderwuchs) interpretiert; da der Falkner eindeutig kindliche Züge aufweist und keinerlei Deformationen aufweist, schließe ich den Falkner als minderwüchsigen Hofzwerg aus. Eine Skizze von Rubens, die den Hofzwerg Robin (Falkner) zeigt, legt ebenfalls nahe, dass es sich beim Falkner in diesem Bild um einen „Kind-Zwerg" handelt; BIEDERMANN, Zwerge aus kunsthistorischer Sicht, 1993, S 55; ENDERLE, UNVERFEHRT, MEIERHÖFER, Kleine Menschen - große Kunst, 1992, S 180; TIETZE-CONRAT, Dwarfs and Jesters in art, 1957, S 78, S 110

Kleingewachsener an ähnlicher Stelle. Beim *Festzug* (Abb. 68) tauchen dieselben Hofzwerge gemeinsam nochmals auf.[131] Dabei handelt sich nicht um ein- und denselben Typ von Kleinwüchsigkeit. Wie Meyerhöfer anhand der Merkmale feststellt, hat hier der Künstler bereits „klar und objektiv zwischen zwei Minderwuchsformen differenziert“[132].

Diese Abbildungen zeigen, dass Kleinwüchsige durchaus naturgetreu wiedergegeben wurden und in einem historischen Zusammenhang gesehen wurden.
Es ist zwar eine gewisse Rangordnung in den Bildnissen sichtbar, doch eine Diskriminierung wurde damit sicherlich nicht beabsichtigt. Diese „Wertschätzung“ den Hofzwergen gegenüber äußert sich auch in dem Umstand, dass Herrscher sich gerne mit ihren Lieblingszwergen (und -hunden) abbilden ließen.[133] Als Beispiele kann man hier *Die Infantin Isabella Clara Eugenia von Spanien mit Magdalena Ruiz* (Abb. 69) von Teodoro Felipe de Liano (1515-1590), *Karl Emanuel I als Kind mit seinem Hofzwerg* von Giacomo Vighi (Abb. 70) oder *Philipp IV. mit dem Hofzwerg Soplillo* (Abb. 71) von Rodrigo de Villandrando anführen. Auch in diesen Fällen sind die Minderwüchsigen realistisch wiedergegeben und individuell identifizierbar.

Eigenständige Bildnisse und Portraits

Neben den Darstellungen von Minderwüchsigen in höfischer Gesellschaft existieren auch eigenständige Bildnisse und Portraits von Hofzwergen.
Hierzu zählt beispielsweise das in Wien (KHM) befindliche Portrait des kleinwüchsigen *Hofnarren Gonella* (Abb. 72) von Jean Fouquet oder das Bildnis des Kleinwüchsigen in schwarzer Hoftracht im Schloss Ambrass um 1600 (Abb. 73).
Diese Portraits lassen auf eine Wertschätzung gegenüber den „kleinen Menschen“ am Hofe schließen und zeigen, dass sie als individuelle Persönlichkeiten wahrgenommen wurden.
Zusätzlich zu solchen eigenständigen Portraits werden (namentlich bekannte) Hofzwerge auch gerne mit einem Hund oder anderem Getier (Vögel, Affe) dargestellt,

[131] links vorne sind noch zwei Kleingewachsene dargestellt; bei diesen Zwei handelt es sich aber nicht um Kleinwüchsige, sondern um Kinder
[132] Meyerhöfer identifiziert eine *spondyloepiphysäre Dysplasie* (verhältnismäßig lange Gliedmaßen, prominente Stirn, kurzer Rumpf, langer Hals) und eine *Achondoplasie* (kurze Gliedmaßen, eingesunkene Nasenwurzel). Tietze-Conrat glaubt hier auch Morgant, den namentlich bekannten Hofzwerg von Cosimo I zu erkennen; ENDERLE, MEYERHÖFER, UNVERFEHRT, Kleine Menschen – Große Kunst, 1992, S 156;
TIETZE-CONRAT, Dwarfs and Jesters in art, 1956, S 108
[133] vgl. BIEDERMANN, Zwerge aus kunsthistorischer Sicht, 1993, S 55

wie etwa *Stanislaus, der Zwerg des Kardinals Grandvella* (Abb. 74) von Anthonis Mor, Karel van Mander III *Giacomo Favorchi* (Abb. 75) oder der *Zwerg Morgante als Bacchus*, dem Gott des Weines und der Vegetation, von Bronzino um 1553 (Abb. 76).
Die Kombination von Hofzwerg mit Hund in so einem Bildnis deutet darauf hin, dass beide die „Lieblinge" und treuen Begleiter ihrer Besitzer waren; darüber hinaus verstärkt ein Kleinwüchsiger neben einem Hund die Größendifferenz.[134]
Nördlich der Alpen findet man Kleinwüchsige auch vermehrt in **Genrebildern** – wie in Jan Miense Molenaers *Die verspotteten Zwerge* (Abb. 77) von 1646.

Wie wir gesehen haben, gibt es eine Vielzahl von Abbildern Kleinwüchsiger in der Kunst vor Callot. Auf der einen Seite sind Kleinwüchsige in mythologisch-religiösen Szenen zu finden, auf der andern Seite in einem höfischen Umfeld. Bemerkenswert ist hier, dass in vielen Fällen eine genaue Diagnose der Minderwuchserkrankung gestellt werden kann und Kleinwüchsige real dargestellt sind. Enderle, Unverfehrt und Meyerhöfer geben in ihrem umfassenden Band *Kleine Menschen – Grosse Kunst* nahezu bei jeder Abbildung den Kleinwuchstyp an.[135] Sucht man nach karikierten Bildnissen von Kleinwüchsigen, wird man lediglich in Italien fündig. Hier ist eine einzige lavierte Zeichnung erhalten geblieben, die Annibale Carracci zugeschrieben wird (Abb. 78). Da es sich bei dieser Zeichnung um ein „Einzelstück" handelt, ist anzunehmen, dass die Anzahl solcher Zwergen-Bilder überschaubar war.[136]
Abgesehen von der lavierten Zeichnung, die Carracci zugeschrieben wird, finden sich keine „grotesken Zwerge" vor Callot.

An dieser Stelle ist noch anzumerken, dass ich Boschs Phantasiegestalten oder andere drolastische Bilderfindungen nicht zu Abbildern von Kleinwüchsigen gezählt habe, da sie streng genommen auch nicht zu diesen zählen, wie wir ebenso im folgenden Kapitel sehen werden.

[134] vgl. TIETZE-CONRAT, Dwarfs and jesters in art, 1957, S 25 f.; ENDERLE, UNVERFEHRT, Kleinwuchs, 2007, S 94
[135] ENDERLE, UNVERFEHRT, MEYERHÖFER, Kleine Menschen – große Kunst, 1992
[136] Wie Melot berichtet, sind übertriebene Zeichnungen solcherart hauptsächlich über den Carracci-Biografen Malvasia bekannt. Die Zeichnungen dienten als „Auflockerung" zwischen Arbeiten und haben einen stark spielerischen Charakter. vgl. MELOT, Die Karikatur, 1975, S 26 f.

7.2. Vom Grotesk-komischen zur frühen Karikatur

In diesem Kapitel werde ich mich auf die für die Gobbi-Serie relevanten Einflüsse konzentrieren und auf Grundzüge der *mittelalterlichen Drolerien* sowie auf *frühe Karikaturen*[137] eingehen. Bei den angeführten Beispielen und Erörterungen von Gesten versuche ich ebenfalls meinen Fokus auf Beispiele zu richten, die für die stilistischen Bezüge der zu behandelnden Serie wichtig sind.

Bedeutend in diesem Zusammenhang ist, dass grotesk-komische Darstellungen vor Callot einen Bedeutungswandel durchliefen und sich damit ihre Bezugssysteme änderten, wie wir im Folgenden sehen werden.

Grotesk-komische Darstellungen findet man im Mittelalter vor allem in Form von derb-lustigen **Drolerien** [138] im zwei- und dreidimensionalen Bereich. In derartigen Darstellungen werden Menschen, Tiere und Fabelwesen abgebildet, die sich durch übertriebene, phantastische Züge auszeichnen. Drolerien weisen überwiegend gleich bleibende Bildformeln auf. Die häufigsten Grundformeln waren ganzfigurige groteske Darstellungen von Gauklern, Spielleuten, musizierenden Tieren oder anderen Fabelwesen. Beglückungen von Essen und Trinken wurden abgebildet und auch die ungenierte Entledigung von Darm- und Blaseninhalt. Geschlechtsteile und sexuelle Gelüste waren ebenso beliebt wie Menschenwesen, die närrisch-unsinnigen Tätigkeiten nachgingen.[139]
Diese originellen und teilweise skurrilen Abbildungen waren aber in erster Linie kein Produkt einer Künstlerphantasie, sondern wurden aus antiker Kunst und Literatur, profaner Kleinkunst oder volkstümlichen Mythen und Bräuchen entwickelt. Außerdem

[137] Zu den frühen Karikaturen zähle ich die Darstellungen, die laut Hoffmann, Melot und Gombrich/Kris zur Geburt der Karikatur führten.
[138] Kröll macht in ihrem Aufsatz darauf aufmerksam, dass es für den Begriff der Drolerie keine zufrieden stellende Definition gibt und arbeitet zwei wesentliche Kennzeichen der Drolerie aus; das erste Kennzeichen ist, „dass drolastische Bildformeln einer ganz bestimmten, in gebildeten und ungebildeten Kreisen außerordentlich weit verbreiteten Vorstellungswelt angehören, die auf ältere Traditionen zurückging und sich im Wechselspiel von zeitgenössischer Bildkunst, Literatur, Brauchtum, Bibelexegese und <wissenschaftlichem> Schrifttum entwickelte“, zweitens sieht sie als Gemeinsamkeit, dass „Bildformeln eine fiktive Welt darstellen, deren Vertreter durch Körpergestalt, Tätigkeit, Kleidung und/oder Gebärden als <andersartige> Fremdwesen gekennzeichnet sind, die aber – und daraus ergibt sich ihre Komik – den vertrauten Alltag imitieren oder sich in ihn einmischen“ KRÖLL, Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters, 1994, S 51
[139] vgl. KRÖLL, Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters, 1994, S 14, S 24, S 27, S 52

galten viele dieser Kreaturen als „real existierend“, trotz ihrer körperlichen Eigenarten.[140]

Der wohl prominenteste Erfinder solcher Misch- und Fabelwesen war Hieronymos Bosch. Er hat in einer Vielzahl Kompositwesen geschaffen, die teilweise widersinnigen Aktionen nachgehend im Zusammenhang mit Untugenden, Verführung, Qual und Sünde gezeigt werden. Als Beispiele kann man hier den *Garten der Lüste* (Abb. 79), die *Versuchung des Hl. Antonius* (Abb. 80) oder *Das Jüngste Gericht* anführen (Abb. 81).

Auch im dreidimensionalen Bereich fanden Drolerien in Kirchen Platz, wie sich anhand der unterschiedlichen Wasserspeier zeigt (Abb. 82, Abb. 83, Abb. 84). Fest verankert im Kirchenraum fand man solch fantastische Wesen ebenso am Mauerwerk (Abb. 85).
Dass solche körperbetonten Wesen nicht immer nur Abscheu und Angst verbreiteten und auch eine körperbejahende Komik mit ihnen verbunden wurde, zeigen Äußerungen von Theologen, die sich gegen solche Darstellungen von „Merkwürdigkeiten“ in Kirchenräumen aussprachen.[141] Diese Abbilder waren ihrer Meinung nach nicht kontemplationsfördernd, sondern förderten das Lachen und waren überdies in der Lage, Sinnlichkeit zu stimulieren.[142]

Diesen dargestellten Mischwesen, die selten eindeutig als Mensch, Tier oder Teufel zu identifizieren sind, ist eines gemeinsam: Sie sind heillos, heilsfeindlich oder zumindest heilsgefährdet und können eine satirische Dimension annehmen. Die satirische Dimension zeigt sich vor allem dann, wenn die Mischwesen als Mönche, Kleriker, Ritter oder Junker gekennzeichnet sind.[143]

In den Kontext der mittelalterlichen Drolerien fügt sich auch das Bildmotiv der *verkehrten Welt.* Diese Darstellungen von „widersinnigen Unmöglichkeiten“ waren oft provozierend und bewegten sich zwischen „Nonsens und Moralkritik“.[144] In diesen

[140] vgl. ebd., S 50 f.
Isidor von Sevilla schreibt beispielsweise in seiner „Ethymologieae“, dass die dem Dämonischen verfallenen Verbrecher Pflanzen verzehren mussten, durch die sie zu verschiedenen Tier- und Mischwesen verwandelt wurden; vgl. TOMAN (Hrsg.), Romanik, 2004, S 341 f.
[141] Gegen solche Drolerien in Kirchenräumen sprachen sich zum Beispiel der Abt Wilhelm von St. Thierry und St. Antonio (Prior St. Marco und Erzbischof von Florenz) aus; vgl. KRÖLL, Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters, 1994, S 73 ff.
[142] ebd.
[143] vgl. ebd.; S 58 f.
[144] vgl. BÖHMER (Bearbeitung), *Die verkehrte Welt*, Ausstellung des Goethe Instituts, 1984, 1985, S 3

„verkehrten Welten“ war es möglich, einen irrealen Gegenentwurf zur bestehenden Ordnung zu entwerfen.[145]

In ganz Europa waren solche Sujets im 16. und 17 Jh. in der Populärkunst zu finden. Hierbei muss man jedoch anmerken, dass der Schwerpunkt in erster Linie auf einer humorvollen Unterhaltung lag und nicht so sehr auf der Kritik an sozialen Verhältnissen.[146]

Besonders beliebt waren Mensch-Tier-Umkehrungen. Hierzu zählt das umgekehrte Jagdmotiv, wie man es bei Hans Sachs findet (1550; *Die hasen fangen und praten den jeger*)[147] oder auf den Kopf gestellte Welten wie in der Abbildung aus Spanien des 16 Jh. (Abb. 86).

Neben Tieren wurde auch gerne die Figur des Narren, die ohnehin eine prinzipielle Ambivalenz aufweist[148], in der verkehrten Welt eingesetzt.

Selbstverständlich gibt auch die karnevaleske Kultur eine Möglichkeit, die normalen Verhältnisse außer Stand zu setzen und eine verkehrte Welt zu schaffen. Im Bild *Kampf zwischen Karneval und Fasten* (Abb. 87)[149] von Bruegel wird diese Umkehrung thematisiert und Motive der hemmungslosen Völlerei, Spielerei, Trinkerei – auf der einen Seite – und die gottgefällige Entsagung – auf der anderen Seite – werden verbildlicht. Diese Thematik von Völlerei und Trunksucht, Trägheit, Tanzen und Würfeln findet man auch in verschriftlichter Form in einer Vielzahl von mittelalterlichen und neuzeitlichen Texten.

Vor allem in Sündenlehren wird vor diesen Tätigkeiten gewarnt, die keinen Seelenfrieden bringen.[150] Dickwanste und Müßiggänger werden gerne als warnende Beispiele abgebildet und weisen oft groteske Züge auf, wie in Breugels *Kampf zwischen Fasnacht und Fasten* zu sehen ist (Abb. 87) oder in einem Beispiel aus Deutschland, welches ebenfalls einen Vielfraß und Säufer darstellt (Abb. 88).

---

[145] Michael Kuper hebt den Topos der verkehrten Welt vor allem seit dem Mittelalter und der Neuzeit hervor und sieht hier einen „utopischen Gegenentwurf zur strukturstarren Ordnungswelt“. In diesem Motiv, welches vor allem in Krisenzeiten Verwendung fand, dominieren die Sehnsucht und der Wunsch nach einer besseren Welt.
vgl. KUPER, Zur Semiotik der Inversion, 1993, S 10 f.

[146] vgl. Ausstellungskatalog; Die verkehrte Welt, Amsterdam, 1985, S 6; S 8 Anm. 6

[147] vgl. KUPER, Zur Semiotik der Inversion, 1993, S 15 f.

[148] Ihre Ambivalenz besteht darin, dass sie sowohl komisch als auch weise dargestellt werden können, vgl. KUPER, Zur Semiotik der Inversion, 1993, S 17 f.

[149] auf die verschiedenen Interpretationen und Deutungen möchte ich an dieser Stelle nicht eingehen, da es mir vor allem um Bildmotive geht, denen wir später auch im Kapitel „Stilistische Bezüge“ begegnen werden; einen kleinen Überblick zu den Forschungen gibt MARIJNISSEN, Bruegel, 2003, S 146 ff.

[150] vgl. PLEIJ, Der Traum vom Schlaraffenland, 2000, S 427 f.

Innerhalb der Drolerien stoßen wir immer wieder auf die Gebärden des *Zannens und Bleckens (Abb. 82, Abb. 83, Abb. 84, Abb.89)*.
Diese Entblößungsgebärden, die entweder das Entblößen des Hinterteils (Blecken) oder das Öffnen des Mundes mit dem Sichtbarmachen der Zähne (Zannen) bezeichnen, sind sowohl mehrfach in der Literatur[151] als auch in der bildenden Kunst vorzufinden.
In ganz Europa trifft man auf diese Gesten in weltlichem und kirchlichem Zusammenhang. Diese Gebärden stellten keine sittsamen Gesten dar und gehörten zur Welt der Gaukler und Spieler. Sie können als Spott- und Schalksgebärden interpretiert werden, wie dies Kröll in ihrer Analyse über die Entblößungsgebärden der mittelalterlichen Bildkunst anschaulich vermittelt und sie entsprechen „arglistigem Spott".[152] Als abschreckende Geste wurden seit dem Spätmittelalter auch Zanner und Blecker an Wehrtürmen und Rathäusern angebracht[153].
Neben diesen doch negativ besetzten Gebärden des Hinterteil-Zeigens muss man hier noch anmerken, dass das Hinterteil an sich auch erotische Assoziationen auslöste und mehr als heute mit Sexualität in Verbindung gebracht wurde.[154]

Neben den grotesken Darstellungen bei den Drolerien, die sich durch Phantasie und moralischen Fingerzeig auszeichneten, gab es noch eine Entwicklung grotesker Darstellungen, die eine ganz andere Motivation besaßen und von Leonardo eingeleitet wurde. Diese Art von grotesk-hässlicher Darstellung, die gleichzeitig auch die „Geburt der Karikatur" kennzeichnet, hat in Italien seinen Ursprung und wird erstmals von Annibale Carracci als *Caricatura* benannt. Carracci führt als erster die beiden Gattungsbegriffe *Caricatura* (ital. Caricare: übertreiben, überladen) und *ritrattini carchi* (übertriebene Bildnisse) in der Kunst ein.[155]

[151] beispielsweise Reinhart Fuchs und Rabelais;
vgl. KRÖLL, Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit, 1994, S 141
[152] Kröll verweist auf das Naheverhältnis von Zannen und Blecken und veranschaulicht diese in ihrer Bedeutung austauschbaren Gesten anhand von einer Aktion Til Eulenspiegels. Dieser setzt beide Gebärden hintereinander ein und löst bei den Leuten die gleiche Reaktion aus;
KRÖLL, Der schalkhafte beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit, 1994, S 241
[153] vgl. ebd.; S 294, Fußnote 128
[154] vgl. ebd.; S 283; Anmerkung 105
[155] Unverfehrt zitiert hier vor Giovanni Antonio Massani, der als päpstlicher Haushofmeister die neuen, von Annibale Caracci erdachten Begriffe nach dessen Tod niederschreibt. vgl. UNVERFEHRT, Karikatur – zur Geschichte eines Begriffs, 1984, S 345

Annibales Leitgedanke war, dass der Künstler in der Lage sein musste, eine ideal-schöne Gestalt zu formen aus zusammengesetzten Einzelformen[156] und ebenso deren Opposition: die „perfekte Hässlichkeit". Diese wurde allerdings nicht durch Zusammensetzen von verschiedenen Einzelteilen erreicht, sondern lediglich durch die Betonung und Hervorhebung der in der Natur ohnehin vorhandenen Mängel.[157]

Gewichtig in diesem Zusammenhang ist das Bezugssystem, in welches die *Caricatura* gesetzt wird. Mit der Darstellung des Hässlichen, das durch Übersteigerungen und Hervorhebungen erreicht wurde, soll nicht ein Sinnbild des Teufels oder des Bösen geschaffen werden, das mit moralischen Ambitionen verbunden ist wie im Mittelalter, sondern ein Gegenpol zum Ideal-Schönen.[158]

Die Voraussetzung für solch eine Entwicklung war, dass das Ideal-Schöne zur Norm erhoben wurde und die Idealisierung der Wirklichkeit das Ziel des künstlerischen Schaffens geworden ist. Die ersten, die ein Lehrgebäude zu dieser Anschauung entwickelt haben, waren *Leone Battista Alberti* und *Leonardo da Vinci*. Wesentlicher Bestandteil dieser Lehre war, dass mit Hilfe der künstlerischen Imagination Extreme ausgelotet werden konnten.

> *„Erst der Vergleich ordnet die Vielfalt der Erscheinungen zu einem zusammenhängenden Formenkosmos; er ermittelt die Norm des Ideal-Schönen, deren Abweichungen und deren Gegenpol: das Hässliche. Ist das Objektiv-Schöne als Wunschbild künstlerischen Gestaltens festgelegt, so ist die schöpferische Phantasie auch imstande, eine Gegenbewegung zu vollziehen und sich den idealen Typus der Missgestalt, die Karikatur zu erfinden."*[159]

Die frühe Karikatur, die als Gegen-Kunst[160] aufgefasst werden kann, versucht also bewusst einen Gegensatz zur ästhetischen Norm des Ideal-Schönen zu schaffen.

Diesen Grundgedanken bezüglich des Ursprungs der Karikatur als bewusste Verletzung einer ästhetischen Norm führen Kris und Gombrich, Hofmann und Melot aus.[161]

Man kann hier festhalten, dass trotz dieser Änderung im Bezugssystem eine Konstante bestehen blieb: nämlich die Verknüpfung von Hässlichkeit mit Lächerlichkeit.[162]

---

[156] Dieser Gedanke, aus verschiedenen Einzelformen eine Idealform zu bilden, ist nicht neu; wir finden ihn schon beim griechischen Maler Zeuxis von Herakleia, der ein Bildnis einer perfekten Frau zu malen versucht, indem er einzelne schöne Körperteile von unterschiedlichen Frauen kombiniert.

[157] vgl. UNVERFEHRT, Karikatur – zur Geschichte eines Begriffs; 1984, S 346 f.

[158] vgl. MELOT, Die Karikatur, 1975;

[159] HOFMANN, Die Karikatur, 2007, S 41

[160] So benennt Hofmann die frühe Karikatur in seinem Titel zur Karikatur in *Bild als Waffe*. HOFMANN, Die Karikatur – eine Gegenkunst 1984, S 355

[161] GOBRICH, KRIS, Caricature, 1940, S 10 ff. ; HOFMANN, Die Karikatur, 2007, S 40 ff.; MELOT, Die Karikatur, S 22;

[162] Kanz schreibt hierzu: „Wenn es eine Konstante in der Geschichte des Komischen von der Antike bis in die Moderne gibt, dann ist es dieser von Aristoteles erkannte Zusammenhang vom Lächerlichen mit dem Hässlichen"; KANZ, Lachhafte Bilder. Sedimente des Komischen in der frühen Neuzeit, S 34

Sehen wir uns nun einige Gegenentwürfe zur „idealen Schönheit“ an. Leonardo da Vinci hat eine Vielzahl von grotesk geformten Köpfen in Zeichnungen geschaffen. Zu einem kleinen Teil dienten diese Köpfe sicherlich als vorbereitende Studien für Malereien (Anbetung der Könige, Zeichnungen für die Anghiarischlacht, Abendmahl) – zu einem größeren Teil dienten sie allerdings der Bildung eines Gegensatzes zum Ideal-Schönen, wie in seinem Traktat zur Malerei zu lesen ist.

> *„Ich sage auch, dass man in der Darstellung einer Handlung die Kombination und Annäherung starker Kontraste anstreben sollte, weil sie sich im Vergleich steigern, umso mehr, je näher sie sich sind, so etwa der Hässliche neben dem Schönen, der Grosse neben dem Kleinen, der Alte neben dem Jungen, der Starke neben dem Schwachen; und so kombiniere man so oft und so unmittelbar als möglich.“*[163]

Leonardo lotet also in einer Vielzahl von Zeichnungen Formenextreme aus. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass sie keine systematischen Studien menschlicher Physiognomie sind. Bis auf die Zeichnung mit fünf grotesken Köpfen (Abb. 90), die eine betrügerische Situation mit Zigeunern zeigt[164], agieren die Figuren nicht miteinander und bleiben Einzelpersonen (Abb. 91 bis Abb. 96).[165]

Wie Clayton beobachtet, ist es bemerkenswert, dass Leonardo Deformationen ausspart, die landläufig zu Unterhaltungszwecken eingesetzt wurden. So finden sich bei Leonardo folglich auch keine Buckligen, Zwerge und Menschen mit Kröpfen oder Ähnliches. Die grotesken (Profil-) Köpfe werden mit einer „wissenschaftlichen Faszination“ bearbeitet, die kein Interesse an monströser Unterhaltung zeigen.[166] Dieses sachlich-objektive Interesse an Deformationen unterstreicht auch Hofmann.[167]

> *„Es scheint, als habe Leonardos Aufmerksamkeit in besonderem Maße dem mimischen Verhalten des Menschen gegolten. Er untersuchte das Zusammenwirken der Muskeln und spürte die Bahnen auf, in denen das Mienenspiel verläuft, denn er wusste, dass darin nichts Willkürliches, sondern ein organischer Lebensprozess zur Entfaltung gelangt, der sich auf die ganze Gestalt überträgt…nichts deutet darauf hin, dass er dabei beim Betrachter den Eindruck des Komischen oder Lächerlichen provozieren wollte.“*[168]

---

[163] zitiert nach Zöllner; ZÖLLNER, Leonardo da Vinci, 2007, 362

[164] Der Mann in der Mitte der Zeichnung hat seine Hand erhoben und reicht diese der älteren Frau zum Handlesen. Während dieser Aktion greift die linke Figur der mittleren unter die Ärmel und bestiehlt diese. Fragen hat dieses Bild vor allem aufgrund des getragenen Kranzes aufgeworfen.
vgl. CLAYTON, Leonardo da Vinci, 2002, S 96 ff.

[165] vgl. CLAYTON, Leonardo da Vinci, 2002, S 79; S 96

[166] vgl. ebd.; S 74

[167] HOFMANN, Die Karikatur, 2007, S 42 f.

[168] HOFMANN, Die Karikatur, 2007, S 43

Ähnliches können wir auch bei den Kopfstudien von Albrecht Dürer ablesen (Abb. 97). In der Federzeichnung sehen wir vorne rechts ein „ideales Profil", während die dahinterliegenden Profile unterschiedliche Abweichungen von diesem zeigen. Auch diese Kopfstudien veranschaulichen das experimentierfreudige, doch sachliche Interesse an Deformationen der Renaissance.[169]
Ein wenig experimenteller und weniger systematisch mischt Agostino Carracci (1557-1602) seine würdigen und übersteigerten Köpfe (Abb. 98).
Dieser freiere Umgang mit Vertauschungen von Formen kann mit dem Manierismus in Verbindung gebracht werden, der sich in der zweiten Hälfte des 16 Jh. zunehmend manifestiert.[170]

Festzuhalten bleibt hier, dass sich eine bewusst gesetzte objektive Norm, die ein „ästhetisches Koordinatensystem" setzt, gebildet hat. Dieses Koordinatensystem findet sich nur in Italien und fehlt im Norden, obgleich im Norden Beispiele zu finden sind, bei denen Gesichtszüge drastisch übersteigert sind oder Gegensätze gegenüber gestellt werden. Diese objektive Norm, die sich nur in Italien findet, ist bewusst eine „antithetische Formsetzung", die für die Karikatur grundlegendes Element ist.[171]

Die Gobbi-Serie ist sicherlich sowohl von mittelalterlichen grotesk-komischen Drolerien beeinflusst als auch von der frühen Karikatur in Italien.
Um es metaphorisch auszudrücken: Callot kombiniert das Vokabular der Drolerien mit der Grammatik der Karikatur. Callot lotet bei seinen buckligen Figuren physiognomische Formbestände aus und schafft ideale Hässlichkeiten, die dem manieristischen Geist entsprechend keiner Systematik verpflichtet sind.

Im Zuge dieser Ausführungen zu den grotesk-komischen Darstellungen und ihrer Bezugssysteme möchte ich nun nochmals einen Blick auf das ungewöhnliche Deckblatt der Serie werfen.

Wird die Bedeutung des Hinternentblößens in der mittelalterlichen Drolerie auf das Titelblatt der Serie übertragen und wird zusätzlich die soziale Situation der (buckligen)

[169] vgl. HOFMANN, Die Karikatur, 2007, S 42
[170] Von dieser offeneren Umsetzung von Bildinhalten zeugen auch die Kopfkompositionen von Arcimboldo, die etwa zur selben Zeit entstanden sind wie Caraccis Köpfe. Auch hier wird gegen die angestrebte Eindeutigkeit und Klarheit der Renaissance verstoßen; vgl. HOFFMANN, S 45
[171] vgl. HOFMANN, Die Karikatur, 2007, S 46

Hofzwerge bedacht, so ergibt sich eine neue und schlüssige Interpretation des ungewöhnlichen Deckblattes:

Diese kleinformatige Radierung (Abb. 3) zeigt eine „verkehrte Welt“. Die Zwerge enthüllen zu ihrem Vergnügen einem Normalgewachsenen das Hinterteil. Im realen Leben waren es aber die Normalwüchsigen, die besonderes Interesse für die Nacktheit und Sexualität der Kleingewachsenen zeigten und sich nicht genierten, Kleingewachsene zu entblößen.

Zusätzlich zu dieser *verkehrten Welt* kann die Entblößungsgeste auch als spöttische Gebärde interpretiert werden. Wie im realen Leben werden auf diese Weise die buckligen Zwerge von einem Normalgewachsenen verspottet.

So sind in diesem Titelblatt zwei wesentliche gesellschaftliche Komponenten des „Zwergenalltags“ eingeflochten. Zum einen spiegelt sich in diesem Titelblatt die reale Situation wider, in der (bucklige) Kleinwüchsige Spott ausgesetzt wurden. Zum anderen kehren sich in diesem Blatt die normalen Verhältnisse um und ein Normalgewachsener wird zum Vergnügen der buckligen Zwerge entblößt.

Dieses Titelblatt ist demzufolge auf geniale Weise zweideutig und hinterfragt auf subtile Weise die aktuellen Verhältnisse, in denen (bucklige) Kleinwüchsige den Spott auf sich zogen und für alle möglichen (sexuellen) Assoziationen zur Verfügung standen.

7.3. Stilistische Bezüge

Die Gobbi-Folge bildet in Callots Werk eine Ausnahme; in keiner anderen Serie hat er Einzelfiguren[172] in einer so drastisch karikierten Weise wiedergegeben.

Immer wieder wird in der Literatur zu dieser Serie auf das Naheverhältnis zu Bosch und Bruegel[173] hingewiesen, denn auch hier stoßen wir auf verzerrte Figuren und auf Krüppel und Bettler. Nasse vermutet, dass Callot Arbeiten von diesen flämischen Meistern gekannt hat. Diese Vermutung liegt nahe. Wenn Callot die Arbeiten schon nicht persönlich gekannt hat, so ist zumindest anzunehmen, dass durch den starken Einfluss des Nordens und die Druckwerkstätten, in denen Kopien von nordischen Meistern angefertigt wurden, ihm wenigstens das Figurenrepertoire vertraut war.

Klar ist, dass es Figuren gibt, die eine eindeutige Verwandtschaft mit den *Gobbis* aufweisen, wie zum Beispiel die Krüppelfiguren von Bruegel und Bosch. Stellt man nun die Figuren einander gegenüber, so wird die Ähnlichkeit deutlich.

Bruegels Krüppel (Abb. 99, Abb. 100) stützen sich, wie auch die Krüppelfiguren von Callot (Abb. 101, Abb. 102), mit Krücken ab. Die Krüppelfiguren beider Künstler suchen keinen Blickkontakt zum Betrachter. Bei Callot wendet die eine Figur (Abb.101) den Kopf leicht zur Seite, während die andere (Abb. 102) im Profil wiedergegeben ist. Im Gegensatz zu den Krüppeln bzw. Bettlern bei Bruegel handelt es sich bei den Gobbi-Gestalten nicht um die Wiedergabe einer ganzen Gruppe von Bettlern und Krüppel derselben Art.

Bei Bruegel scheinen sich die gehbehinderten Figuren untereinander abgesprochen zu haben und gehen ihrem „Broterwerb“ in einer kreisförmig angeordneten Gruppe nach. Nach allen Seiten wenden sich ihre Gesichter, um möglichst viele der Passanten, die ebenfalls auf dem Bild dargestellt sind, zu erreichen. Sowohl bei der einzelnen Krüppelgruppe (Abb. 99) als auch bei jener innerhalb des Bildes *Karneval und Fasten* (Abb. 100) wenden sich die leidvollen Gestalten an die Menschen in ihrem Umfeld, die abgebildet sind. So findet sich innerhalb der Bilddarstellung ein Adressat für die Bettelei. Bei den gehbehinderten Gobbi-Figuren haben wir eine ganz andere Situation. Hier handelt es sich um Einzelgestalten, die isoliert gezeigt werden. Es gibt nicht einmal einen kleinen Hinweis darauf, wo sich die Figuren befinden könnte. Der unebene

[172] Einzelfiguren finden sich sonst noch bei den *Todsünden* und in der *Bettlerserie.*

[173] beispielsweise SCHRÖDER, Jacques Callot, 1971, Band II, S 1095; NASSE, Jacques Callot – Meister der Grafik, 1919, S 29; TERNOIS, Jacques Callot (1592 – 1635), Ausstellungskatalog, 1992, S 227 u. a.

Untergrund dient lediglich als Standfläche für die Figuren und enthält keine Anhaltspunkte, die auf einen bestimmten Ort oder Platz hindeuten.

Im Gegensatz zu den Krüppelfiguren bei Bruegel, die neben der räumlichen Nähe auch einen artverwandten Behinderungstypus und eine ähnlich Kleidung aufweisen, gibt es bei den krüppeligen Gobbi-Figuren innerhalb der Serie keine besonderen Kennzeichen, die auf eine nähere Zusammengehörigkeit hinweisen.

Offensichtlich inszeniert Callot seine krüppeligen Figuren komplett anders. Einen großen Beitrag zu dieser anderen Darstellungsweise liefert, neben der Einzeldarstellung der Figur, natürlich auch das unterschiedliche Medium. Während Bruegel das malerische Medium anwendet, modelliert Callot seine Figuren mit Hilfe von schwarzen Linien.

Kayser thematisiert in seinem Buch *Das Groteske* unterschiedliche Wirkungsweisen der angewendeten Medien und kommt zum Schluss, dass das grafische Medium in besonderer Weise prädestiniert ist für groteske Darstellungen, da in der Einschränkung auf das Schwarz-Weiße und in dem üblicherweise verwendeten kleineren Format direkter Inhalte transportiert werden können.

> *„Zugleich aber ist für das, was der Gestalter des Grotesken bannen will, der lineare Strich ausdrucksvoller als der Pinselstrich. Es geht nicht um die Frage der Bedeutsamkeit des Mittels überhaupt – darin ist die Farbe gewiß einer Technik überlegen, die auf das Schwarz-Weiß beschränkt bleibt. Die Farbe aber distanziert, weil sie in ein neues Reich, in eine eigene Welt mit eigenen Gehalten und Spannungen und Gesetzen führt. Der lineare Strich dagegen drückt unmittelbarer aus, und der Gestalter des Grotesken schafft ja gern in der Haltung der Distanzlosigkeit, des Ganz-darin-Seins. Und nicht nur die Farbe distanziert, sondern ebenso das größere Format der Leinwand und damit die Eigengesetzlichkeit ihrer Fläche. Es ist bezeichnend, dass die Maler des Grotesken oft sehr kleine Formate wählen, die älteren wie die jüngsten.“*[174]

In Hieronymus Boschs Zeichnungen finden sich ebenso unterschiedliche Bettler- und Krüppelgestalten (Abb. 103 und Abb. 104). Auch diese Gestalten, die unterschiedliche Gehbehinderungen aufweisen, bieten Analogien zu den Gobbi-Figuren. Ebenso wie bei diesen sind dickbauchige, bucklige, krummbeinige und musizierende Gestalten (Abb. 103-109) zu finden. Viele dieser Bettler und Krüppel stützen sich auf Krücken und versuchen sich mit unterschiedlichen Gehhilfen fortzubewegen.

Vergleicht man Boschs krüppeligen Figuren mit jenen von Callot, so zeigt sich, dass die Figuren von Callot wesentlich virtuoser ausgearbeitet sind.

[174] KAYSER, Das Groteske, 2004, S 191

Im Gegensatz zu Bosch arbeitet Callot in übertriebenem und artifiziellem Maße Körperbehinderungen, wie Buckel oder Bauch, heraus. Auch in der Bekleidung unterscheiden sich die Figuren. Während Boschs Gestalten standesgemäß mit Lumpen bekleidet sind, tragen Callots krüppeligen Figuren größtenteils intakte Bekleidung und sind zusätzlich noch geschmückt mit Theaterrequisiten wie Hut oder Maske.
Natürlich muss man hier anmerken, dass der Vergleich hinkt, denn bei den gezeichneten Blättern von Bosch handelt es sich nicht um eigenständige Kunstwerke wie bei Callot, sondern um vorbereitende Skizzen und „Ideensammlungen" für seine Gemälde.

Wirft man nun einen Blick auf die Gemälde von Bosch, entdeckt man viele Gestalten, die in ihrer eigentümlich geformten Art an die *Gobbis* erinnern. Ein Teil dieser grotesk verformten Wesen weisen zwergenhafte Züge auf (Abb. 110, Abb. 112-116). Mit ihren großen Köpfen, ihren gekrümmten Rücken und ihrer schwerfälligen Art der Fortbewegung ähneln sie den Figuren von Callot.
Doch im Gegensatz zu Bosch hält sich Callot bei seinen buckligen Figuren streng an die menschliche Physiognomie und überzeichnet nur Körperteile, die beim Menschen tatsächlich vorhanden sind. Bosch baut hingegen tierische Elemente, wie beispielsweise Schwänze ein, und lässt Teile des Körpers einfach weg, wie etwa den Oberkörper (Abb. 110, Abb. 114, Abb. 116).
Ebenso wie bei Bruegel sind die grotesken, dämonischen Figuren von Bosch in einen Kontext eingebunden und nicht Gegenstand eines eigenständigen und unabhängigen Kunstwerks.

Neben Arbeiten von Bruegel und Bosch weisen auch deutsche Drucke Bezüge zur *Gobbi-Serie* auf.
Ich möchte hier den bereits erwähnten deutschen Einblattholzschnitt von Weiditz anführen. Dieser zeigt einen „Vielfraß und Säufer" [175] (Abb. 117). Der bärtige Mann ist mit einem übermäßigen, grotesken und dicken Bauch bestückt und stützt diesen mit einer angehobenen Schubkarre. Während der Bauch auf dieser Schubkarre aufliegt, spritzt das im Überfluss genossene (alkoholische) Getränk aus dem Mund des Mannes wie ein Springbrunnen.

[175] Ich übernehme hier die Bezeichnung von Pleij; PLEIJ, Der Traum vom Schlaraffenland, 2000, S 432

Wie ich schon in Kapitel 7.2 ausgeführt habe, wurden Tätigkeiten wie Völlerei und Trunksucht in die Sündenlehren aufgenommen. Vor dieser „Mutter aller Sünden“ wurde mit Hilfe solcher Drucken gewarnt.[176]

Vergleicht man nun den „bauchlastigen“ Säufer mit Figuren aus der Gobbi-Serie, so wird deutlich, dass auch diese die überzogenen Anzeichen von Völlerei und Sauferei aufweisen.

Wie im deutschen Stich entsprechen die runden Bäuche, die nach oben „springen“ (Abb. 11) oder nach unten hängen wie Säcke (Abb. 6, Abb. 13) nicht der Realität und sind karikaturhafte Wiedergaben dieser Körperteile. Auch torkelnde Säufer (Abb. 9, Abb. 10) finden sich in der Gobbi-Serie, die ebenso prall gefüllte Bäuche aufweisen.

Während aber der Stich des „deutschen Vielfraßes“ einen Normalgewachsenen darstellt und seine Verformung sich ausschließlich auf den Bauch beschränkt, sind bei den Gobbis zusätzlich noch andere Körperteile betroffen. Durch die Kleinwüchsigkeit der Callot-Figuren sind die Proportionen von vornherein schon abweichend von der Norm. Durch die unterschiedlichen und vielseitigen Arten der Verformungen, Behinderungen und Tätigkeiten ist bei Callots Drucken kein moralisches Programm zu erkennen, welches zu einer maßvollen Lebensweise anhält.

Ähnliches ist bei einem Vergleich mit den „Zwei Tanzenden“ [177] (Abb. 119) festzustellen. Auch hier sind die grotesken Figuren in ein moralisches Programm eingebunden. Die Tänzerin hält zusätzlich noch einen Apfel in der Hand und verweist damit auf die zu vermeidende (Erb-) Sünde.

Im Zusammenhang mit moralisierenden und unterhaltsamen Bildnissen möchte ich auch einen Druck aus dem Emblembuch „Nucleus emblematum“[178] von Gabriel Rollenhagen hervorheben. Dieser weist eine markante Ähnlichkeit mit dem „Zwerg mit hohem Hut“ (Abb. 19) auf. Im Gegensatz zu Enderle und Unverfehrt, die diesen Zwerg von

[176] Eine Geschichte, die diesen Aspekt verdeutlicht, ist jene vom Eremiten John von Beverley. Diese Geschichte taucht in verschiedenen Varianten in Westeuropa auf. In ihr wird der Meister der Weltensagung angeblich von Gott bestraft (in Wirklichkeit steckt der Teufel dahinter) und kann zwischen drei Sünden wählen: sich zu betrinken, eine Frau zu vergewaltigen oder jemanden umzubringen. Der Eremit John entscheidet sich für den Alkohol, betrinkt sich und vergewaltigt im betrunkenen Zustand seine Schwester, die er dann auch noch umbringt. Wie hier deutlich wird, ist das Betrinken der Anfang vom Ende. Vgl. PLEIJ, Der Traum vom Schlaraffenland, 2000, S 428 f.

[177] Ich übernehme hier die Benennung der Drucke von Geisberg.

[178] Erstmals wurde dieses Buch 1611/13 in Arnheim und Utrecht veröffentlicht. Es gehört zu den wichtigsten Emblembüchern dieser Zeit und enthält Bilder aus allen Lebensbereichen; vgl. UNVERFEHRT, ENDERLE, MEYERHÖFER, Kleine Menschen –große Kunst, 1992, S 170

einem Bildnis Callots ableiten[179], das von einem unbekannten Autor stammt, sehe ich hier ein verzerrtes Spiegelbild des „Quid si sic“ – Zwerges.[180]

Deutlich wird die Ähnlichkeit vor allem, wenn man den Rollenhagen-Druck spiegelverkehrt neben Callots Druck legt. Die Variante, den Vergleichsdruck zu spiegeln, um die Gegenüberstellung besser durchführen zu können, bietet sich an, da das Bearbeiten des Druckstockes ja immer spiegelverkehrt zum Druck „passiert“.

Die zwei Figuren haben eine auffallend ähnliche Körperhaltung. Beide haben den einen Arm angewinkelt, den anderen angezogen und stehen breitbeinig und aufrecht da. Ihr Haupt, welches eine ähnliche Behaarung an Kopf und Oberlippe aufweist, haben beide zur Seite gedreht. Ebenso vergleichbar sind Teile der Bekleidung. Alle zwei Figuren tragen einen hohen Hut mit Feder und ein enges Hemd mit kreisrunden Knöpfen. Während beim Rollenhagen-Zwerg jedoch Ärmel und Hosen eng anliegend sind, hat der *Gobbi-Zwerg* locker-fransige Bekleidung an den Gliedmaßen.

Der Zwerg von Callot erscheint wesentlich gestauchter. Seine Proportionen wirken durch die enorm verkürzten Extremitäten nicht so harmonisch. Der (hängende) Bauch und der Kopf sind übergroß und karikiert. Neben der unterschiedlichen Gestaltung der Zwergenfigur ist auch das Umfeld ein vollkommen anderes; während der eine Kleingewachsene in ein Umfeld eingebettet ist und eine Geschichte um ihn herum konstruiert wird, befindet sich der andere in einem nicht näher definierten Raum.

Wie anhand der Vergleiche festgestellt werden kann, sind die Radierungen von Callot stark von der nordischen Kunst inspiriert worden. Ohne Zweifel finden sich hier Vorbilder zur Serie. Im Unterschied zu den grotesken Figuren nördlich der Alpen sind Callots Figuren allerdings nicht in ein moralisches Programm eingebunden und orientieren sich stark an der menschlichen Physiognomie. Diese Orientierung an der menschlichen Physiognomie und das „neutrale“ Interesse an überzeichneten körperlichen Mängeln sind sicherlich auf die in Italien entstandene *Caricatura*, die ich im vorherigen Kapitel ausgeführt habe, zurückzuführen.

.

[179] dieses angeblich „eingebaute Selbstbildnis“ wurde schon im Kapitel 5.2, in dem die Serienblätter beschrieben werden, erörtert;

[180] „quid si sic“ heißt übersetzt „wie wäre es so“; dieser Hinweis verweist darauf, dass niemand mit Kunstgriffen – in diesem Falle mit Stelzen – sein natürliches Wesen verändern kann bzw. soll. Ebd.

7.4. Das Capriccio als leitendes Kunstprinzip

Capriccio bedeutet in der Kunsttheorie soviel wie „Bocksprung des Geistes“ und beschreibt Einfälle und Launen in der Kunst.[181]

Etymologisch kann das Capriccio aus zwei unterschiedlichen Wortstämmen abgeleitet werden.

Zum einen als zusammengesetztes Wort von *capo* (Kopf) und *riccio* (Igel), was soviel heißt wie die zu „Berge stehenden Haare“ (*capelli ricci*) infolge von Angstzuständen. Diese Wortbedeutung, die mit dem lateinischen *horror* gleichgesetzt werden kann, findet man seit der Wende vom 13. zum 14. Jh. und kann bis zum Anfang des 17. Jh. nachvollzogen werden.[182]

Die zweite etymologische Herleitung von Capriccio ist für den in der Kunst verwendeten Begriff aufschlussreicher. Hier wird Capriccio von „capra“ - der Ziege - abgeleitet. Francesco Alunno schreibt in einem Wörterbuch von 1570: „Capriccio sei eine bestimmte lachhafte Sache und leite sich von den unvorhersehbaren, plötzlichen und seltsamen Bocksprüngen der Ziegen her.“[183]

Auch in der Personifikation des Capriccio (Abb. 122)[184], die 1603 in der *Iconologia* von Cesare Ripa veröffentlicht wurde, findet sich diese Bedeutung des *Capriccio* wieder.

In der zugefügten Erklärung nimmt Ripa Bezug auf die *Capricciosi*, die sich durch ungewöhnliche (springende) Ideen auszeichnen. Ebenso von Phantasie, Unbeständigkeit und Vielseitigkeit ist die Rede.[185] Wie anhand des narrenähnlichen Gewandes und des

---

[181] vgl. KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 11; HOFMANN, Das Capriccio als Kunstprinzip, 1996, S 23

[182] Dante verwendet in seiner Divina Commedia „raccapricciare“ (Verb) im Sinne von Angst bzw. haarsträubendes Grauen; diese Wortbedeutung hat sich gehalten und kann im toskanischen Wörterbuch „Vocabolario degli Accademici della Crusca“ von 1612 ebenfalls nachgelesen werden. Vgl. KANZ, Die Kunst des Capriccio, S 31-35

[183] Francesco Alunno zitiert nach KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 36

[184] Eine Personifikation war in der bebilderten Ausgabe aus dem Jahr 1603 enthalten; bereits die erste, unbebilderte Ausgabe von 1593 enthielt den Begriff Capriccio; vgl. KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 161

[185] „Capricciosi nennt man jene, die mit den Ideen, die von den gewöhnlichen anderer Menschen unterschieden sind, doch mit Behendigkeit von einer (Idee) zur anderen selbst in der gleichen Gattung (springen), ihre eigenen Handlungen auszuführen trachten; und mit dem Mittel der Analogie benennt man Capricci diejenigen Ideen, die in der Malerei oder in der Musik oder in einem anderen Bereich sich weit entfernt von einem gewöhnlichen Modus manifestieren: Die Unbeständigkeit zeigt sich im jugendlichen Alter, die Vielfältigkeit in der Verschiedenheit der Farben. Die Mütze mit den bunten Federn zeigt, dass diese Verschiedenheit der ungewöhnlichen Handlungen grundsätzlich in der Phantasie ihren Sitz hat. Die Sporen und der Blasebalg zeigen den Capriccioso allzeit bereit, anderen Tugenden zu huldigen oder die Laster anzuspornen.“ Cesare Ripa zitiert nach Kanz; KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 162 f. und Anmerkung 50

beigefügten Textes deutlich wird, verbindet Ripa mit Capriccio auch die Komponente der Torheit.[186]

Wie wir gesehen haben kann das Capriccio als Metapher für einen plötzlichen und unvorhersehbaren Gedankensprung interpretiert werden, der mit dem schöpferischen Geist der Künstler in Verbindung steht.[187] Dieser schöpferische Geist gilt seit jeher als wichtiges Prinzip bei der Herstellung von Kunstwerken.[188]

Das Capriccio ist, entgegen der von Werner Busch gestellten Annahme, nicht hauptsächlich an das Medium der Druckgrafik gebunden [189], sondern in allen Kunstgattungen zu finden. [190] Das Capriccio bezeichnet folglich auch nicht eine Kunstgattung, sondern ein Kunstprinzip, welche keine formalen, inhaltlichen oder funktionellen Gemeinsamkeiten aufweist.[191]

Dass dem so ist, verdeutlichen die Schwierigkeiten, die Werner Busch hat, wenn er versucht, das Capriccio als Kunstgattung festzulegen.

> *„Vorsicht beim Capriccio! Es tendiert dazu, wenn es nicht unter dem Dach einer klaren Definition gehalten wird, nach allen Seiten zu wuchern. Es ist wie die Eifersucht, frisst sich durch alles Geordnete und lässt es in Trümmern oder verzerrt zurück. Das Ernste wird lächerlich, das Nahe fern; es relativiert alles. Es ist das Fragezeichen hinter allen Gewissheiten. Das Capriccio lebt vom Aufbau der Illusion und seiner folgenden Zerstörung, es lebt vom Umschlag. Es lässt uns, nachdem es uns erst gereizt hat, in ein Loch fallen – und was verbirgt sich dort alles am Grunde …“*[192]

---

[186] vgl. ebd.; S 164

[187] vgl. KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 35 ff.

[188] Mai unterstreicht die freie Phantasie als wesentliches (positiv besetztes) kunsterzeugendes Element und führt aus, dass schon in der Antike, seit der Kunsttheorie von Aristoteles, eine enge Beziehung zwischen Idee und *mimesis* (Nachahmung) existiert hat. In vielen Fällen, so führt Mai aus, können Phantasie und Capriccio gleichgesetzt werden. vgl. MAI, Phantasie, Invention, Capriccio – kunsttheoretischer Splitter und Randbemerkungen zu einem großen Thema Wien, 1996, S 35
Kanz stellt ebenfalls eine „Parallelisierung von Capriccio und Phantasie“ fest - schon im Cinquecento - und führt einen Vers von Berni an, bei dem Capriccio als Einfall, Phantasie oder Schrulle übersetzt werden kann. KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 62 f.

[189] vgl. hierzu KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 246 ff.; Busch schreibt hierzu: „Das Capriccio als Gattung ist im Gegensatz etwa zur Karikatur von Anfang an eine druckgraphische Form, zielt also auf eine Öffentlichkeit und als solche benötigt sie ihre ganz besonderen Rechtfertigungsgründe. Einer der wichtigsten Gründe ist zweifelsohne der Gattungsname“ BUSCH, Die graphische Gattung Capriccio – der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren,Wien, 1996, S 55

[190] Dem Capriccio-Prinzip in der Architektur, Malerei und Zeichnung wird im Katalog von Mai ausführlich Rechnung getragen; auch Kanz erörtert in seinem Buch *Die Kunst des Capriccio* Architekturdarstellungen und Malerei (beispielsweise Arcimboldos anthropomorphe Köpfe) – darüber hinaus erörtert er das Capriccio in Zusammenhang mit Lyrik und Musiktheorie;
MAI, Das Capriccio als Kunstprinzip, Wien, 1996; KANZ, Die Kunst des Capriccio, München, Berlin, 2002

[191] vgl. KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 247; HOFMANN, Das Capriccio als Kunstprinzip, 1996, S 23

[192] BUSCH, Das Capriccio und die Erweiterung der Wirklichkeit, 1998, S 53

Das Capriccio als kunsttheoretischer Begriff ist der Versuch, ein komplexes künstlerisches Phänomen sprachlich festzumachen.

> *„Voraussetzung für ein Capriccio-Verständnis als Metapher ist die Tatsache, dass man es nicht mit einem feststehenden Gegenstand zu tun hat, sondern dass damit eine Besonderheit umschrieben wird, die Teil des geistigen Gehalts eines Werkes ist. Dies ist auch der Grund, warum das Capriccio keiner bestimmten Gattung zugeordnet werden kann. Die Metapher signalisiert den Versuch zur Versprachlichung anschaulicher Phänomene, für die es keine eigentliche Bezeichnung gibt, deren Besonderheit jedoch mit dem Aspekt einer besonderen Gedankenoperation verknüpft ist.“*[193]

Callot ist der erste, der eine Graphikfolge mit *Capricci* (*Capricci di varie figure*, 1617) betitelt. [194] Diese erfolgreiche Grafikfolge war keine Auftragsarbeit und ist wahrscheinlich nach und nach entstanden. Dass die *Capricci-Folge* Anfang des 17. Jh. entstand, war keine Zufälligkeit, wie Kanz ausführt, und hat damit zu tun, dass in dieser Zeit bei grafischen Blättern besonderer Wert auf Originalität bei der Themenwahl und auf technische Qualität gelegt wurde, die dann wiederum in der Lage waren, die Imagination des Betrachters anzuregen.[195]

Der Begriff Capriccio im Titelblatt vermittelt überdies eine „ikonografische Unverbindlichkeit, artifizielle Exklusivität und intellektuelle Signifikanz“, die in Callots Arbeit wieder zu finden ist.[196]

Bezeichnend in *Capricci-Folgen* ist, dass thematisch unterschiedliche Motive nebeneinander stehen können. Bei diesen Folgen gibt es keine Nummerierung oder Reihenfolge, es fehlt also eine übergreifende Themenstellung. Unterschiedliche Werkblätter, die größtenteils in Format und Technik übereinstimmen, bilden ein offenes Gemisch von ungleichen Motivgruppen, die durchaus nichts miteinander zu tun haben müssen.[197]

Aus Capricci-Folgen lassen sich keine Gesetzmäßigkeiten (Symmetrien, gegensätzliche Themen, bestimmte Anzahl von Blättern) herauslesen. Das Titelblatt und der darauf befindliche Text verweisen auf eine lockere Gesamtform, die durch das Fehlen eines Schlussblattes noch bestätigt wird. Charakteristisch für *Capricci-Folgen* ist ebenso, dass einzelne Blätter eines Themas oder einer Themenvariation herausgenommen werden

---

[193] KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 38
[194] ebd. vgl. S 245; BUSCH, Die graphische Gattung Capriccio – der letztlich vergebliche Versuch die Phantasie zu kontrollieren, 1996, S 55; MAI, Das Capriccio als Kunstprinzip, 1996, S 342; Brockhaus Kunst, 2001, S 176
[195] vgl. KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 15, S 245
[196] vgl. ebd., S 251
[197] vgl. ebd.; S 251

können und dadurch keine Lücke entsteht. Eine „finale Steigerung“ oder andere Höhepunkte fehlen bei *Capricci-Folgen*. Diese soeben aufgezählten Eigenschaften unterscheiden eine *Capricci-Serie* von einer gewöhnlichen Grafikfolge.[198]

Wendet man nun diese „Capriccio-Kriterien“ bei der *Gobbi-Serie an,* so zeigt sich, dass wir hier zwar mehr oder weniger ein Thema haben – das der buckligen Gestalten[199] - welches aber unterschiedlich variiert wird.

Eine gewisse Homogenität vermittelt die Tatsache, dass immer nur eine einzelne Figur ohne Hintergrund auf den Serienblättern dargestellt ist. Im Unterschied zu den anderen *Capricci-Folgen* [200] von Callot sind die *„Gobbis“* allerdings nicht ident in der Druckgröße[201], was mit dem bloßen Auge ohne Hilfsmittel (Messinstrument) erkannt werden kann. [202] So liegt die Variabilität nicht in unterschiedlichen Figurenkompositionen (Einzelfiguren, Paare, Figurengruppen), sondern im verwendeten Format.

Die *Gobbi-Serie* umfasst verschiedene Motivgruppen (*Trinker, Duellanten, Bettler, Musikanten, Dickbauchige und Bucklige*), die unterschiedlich zusammengefügt werden können. In der Serie wird weder eine zusammenhängende Geschichte erzählt, noch ein bestimmtes Ereignis beschrieben. Die Figuren sind nicht einheitlich kostümiert und werden in ganz unterschiedlichen Posen und bei verschiedenen Tätigkeiten wiedergegeben.

Versucht man einen gemeinsamen Nenner zu finden, so fällt dies schwer. Am ehesten kann man den gemeinsamen Nenner in den „Variationen von Krüppelhaftigkeit“[203] sehen, doch auch diese scheinbare Übereinstimmung der Figuren wird durchbrochen. Der *„maskierte Gitarrespieler“* (Abb. 25) weist nur einen Wohlstandsbauch auf, aber hat keine Deformationen. Ebenso der Versuch, zusammengehörige Paare zu bilden, scheitert nach drei erfolgreichen Zusammenführungen.

Die Entnahme von verschiedenen Blättern würde in der Serie keine Lücke erzeugen und von einer finalen Steigerung bei den Radierungen kann keine Rede sein.

---

[198] vgl. ebd.

[199] definitiv nicht als bucklige Gestalt zu identifizieren ist der *maskierte Gitarrenspieler (Abb. 25);* auch der im Titelblatt Entblößte (Abb. 3) weist wahrscheinlich keinen Buckel auf.

[200] Hier meine ich vor allem die *Varie figure -Folge,* die um 1617 entstanden ist, sowie die *Capricci di varie figure-Serie,* die 1617 erstmals in Florenz entstanden ist.

[201] Auch die Capricci-Serie variiert leicht in der Größe, wie mit Hilfe einer Messung erkenntlich wird; allerdings handelt es sich hier nur um ein paar mm, die mit dem freien Auge nicht erkennbar sind. Verglichen am 24. 06. 08 am Original im Studiensaal der Albertina.

[202] Grob kann man drei unterschiedliche Formate (unterschiedliche Rechteckformen) der Radierplatten mit freiem Auge erkennen.

[203] So beschreibt Löffler die Serie; LÖFFLER, Jacques Callot – Versuch einer Deutung, 1958, S 178

So lässt sich aus der Serie kein konsequentes Programm oder Konzept ablesen.
Immer wenn man glaubt, eine übergeordnete Ordnung gefunden zu haben, wird man jäh enttäuscht und muss schließlich erkennen, dass das einzige durchgängige Programm die Variationen der Figuren sind, die beliebig organisiert sind.
Der Phantasie ist ein entscheidender Faktor in der Serie eingeräumt; nicht reale kleinwüchsige Komödianten werden wiedergegeben, sondern einfallsreiche kleingewachsene Figuren, die größtenteils mit irrealen Verformungen ausstattet sind und erfindungsreiche Kopfbedeckungen aufweisen. Die Bilderwelt, die Callot hier schafft, ist mehr imaginär als real und betont Virtuosität und Erfindungsgeist.
Auch das Titelblatt, welches den Begriff *Capriccio* nicht nachweist, verweist mit seiner Inschrift „Varie figure Gobbi" auf eine Verwandtschaft mit „klassischen" Capricci-Folgen, die ebenfalls von Callot mit „varie figure" („Capricci varie figure" 1617, 1622; „Varie figure" um 1617) oder „diversi capricci" benannt wurden.

Wie ich soeben ausgeführt habe, ist der Geist des Capriccio in der *Gobbi-Folge* lebendig. Ebenso wie in anderen *Capriccio-Serien* zeigt sich kein Gleichklang in Form, Inhalt und Thema.
Der gedankliche Sprung[204], welcher den Charakter und die Qualität des Capriccios beschreibt, ist in dieser Serie allgegenwärtig und ein leitendes Motiv. Darüber hinaus schafft diese Serie eine imaginäre Bilderwelt, die die Virtuosität und den Erfindungsgeist des Künstlers repräsentiert.

[204] Oesterle Günter sieht die „Kontur und das Profil" des Capriccos in Laune (außerästhetisch), Sprung (innerästhetisch) und Einfall (blitzhaft befreiter Sprung); OESTERLE, Skizze einer ästhetischen Theorie des Capriccio: Sprung-Laune-Einfall 1998; S 181
vgl. hierzu auch KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 213 ff.

7.5. Einflüsse der Commedia dell´arte

Augenfällig bei der Serie ist der Einfluss der Commedia dell´arte[205].

Callot kam wahrscheinlich schon im Kindesalter in seinem Heimatland mit der Commedia dell´arte, beziehungsweise der „Commedia italienne", wie sie in Frankreich genannt wurde, in Berührung, wo sein Vater als Wappenherold und Hofmann in Nancy arbeitete. Rauschende Feste und Theateraufführungen waren auch hier angesagt und Hanswurstiaden unterhielten das Volk.[206] Ende des 16., Anfang des 17 Jh. hatte die italienische Commedia in Frankreich[207] bereits einen so großen Einfluss, dass Kostüme und Bewegungsmittel auch in andere Theaterformen übernommen wurden.[208]

Bauer meint, dass sich „die Typen der Gobbi-Serie leicht in Commedia dell´arte Figuren einteilen lassen" und zählt Dottore, Capitani, Tänzer, Musikanten, Bettler und Krüppel auf.[209]

Bei genauerem Hinsehen ergibt sich aber, dass wir Bettler, Trinker und Krüppel ausschließen müssen, da sie definitiv keine Figuren der Commedia sind. Diese soeben aufgezählten Typen (*Bettler, Trinker, Krüppel)* haben nur insoweit mit der Commedia dell´arte zu tun, als dass sie mit dem Karnevalseinfluss der Commedia in Verbindung gebracht werden können.

Musikanten und Tänzer wiederum haben sehr wohl mit der Commedia zu tun, da sie meist vor dem Auftritt einer Commedia-Truppe die künstlerische Aktion der Schauspieler und Komödianten einleiteten, indem sie durch die Stadt gingen.[210] Außerdem sind in den Commedia-Stücken selbst auch musizierende und tanzende Figuren (Zanni Figuren wie Razullo oder Metzetin) vertreten.

Eindeutig identifizierbar auf dem Titelblatt ist die Figur mit der Schreibfeder als *Dottore*.

---

[205] Diese auffallende Nahebeziehung wird bei den meisten Erörterungen zu Jacques Callot´s Gobbi-Serie betont, jedoch nicht näher ausgeführt; zum Beispiel bei HOWARD, Daniel, The world of Jacques Callot, 1948; S 36; LÖFFLER, Jacques Callot – Versuch einer Deutung, 1958, S 177

[206] vgl. ESRING, Commedia dell´arte,1985, S 68, SCHRÖDER, Jacques Callot, Band I, 1971, S 8 f. 1571 sind auch italienische Commedia-Truppen namentlich bekannt, die durch Frankreichs Provinzen zogen, wie beispielsweise: *Comici Confidenti* oder *Comici Gelosi*; MEHNERT, Commedia dell´arte,, 2003, S 44

[207] Hier kann man auch die oft reproduzierten Recueil Fossard Holz-Drucke aus dem 16. Jh. anführen, die auf die frühe Präsenz der Commedia dell´arte in Frankreich hinweisen und das Interesse an dieser verdeutlichen.
Vgl. CASTAGNO, The early Commedia dell´arte *(1550-1621)*, 1994, S 132 ff.
Vgl ESRING, Commedia dell´arte, 1985, S 68

[208] vgl. KRÖMER, Die italienische Commedia dell´Arte, 1990, S 66

[209] BAUER, Barocke Zwergenkarikatur von Callot bis Chodowiecki, S 40

[210] vgl. ESRING, Commedia dell´arte, 1985, S 162

Sie ist charakterisiert durch eine weiße Halskrause und eine betonte Kopfpartie (*Nase, Stirn* und *fallweise mit Gesichtsmaske*). Der Dottore wird als redefreudiger und studierter Mann beschrieben, der sein „Wissen" gerne in erschöpfenden Ausführungen preisgibt. In diesen Ausführungen zeigt sich, dass der Dottore zwar viel studiert, aber wenig davon verstanden hat. Nicht einmal seine mit Vorliebe verwendeten lateinischen Zitate vermag er korrekt wiederzugeben. Darüber hinaus gilt er als kleinlich und rechthaberisch und erweist sich in letzter Konsequenz als dumm.[211] Man könnte ihn auch als „allgemeine Karikatur des Gelehrten"[212] sehen. Hier auf dem Titelblatt geht er, wie beschrieben, seiner bevorzugten Tätigkeit als Redner nach.

Neben dem *Dottore* lässt sich auch *Colombina* (Dienerin, Magd) als übernommener *Commedia-Typ* erkennen. Zwei Mägde stehen direkt hinter dem *Dottore* und halten einen Hemdzipfel hoch.
Diese Commedia-Figur wird teils mit, teils ohne Maske dargestellt. Sie hat gutmütige, bäuerliche und sympathische Wesenszüge und trägt einfache Frauenkleidung. Außerdem besitzt Colombina keine außerordentlich anmutigen Züge[213].

Abgesehen von *Dottore* und *Colombina* kann in der Serie auch der *Capitano,* ein (ehemaliger) rangloser, feiger Soldat in der Serie ausgemacht werden.
Die „Zwerge mit Schwert oder Dolch" (Abb. 11 – 14, Abb.19, Abb. 27) tragen die für den *Capitano* typisch nachgeahmte, karikierte Soldatenkleidung mit Schwert, Dolch oder langem Säbel im Gürtel. Einige der Figuren tragen ebenso den für den *Capitano* charakteristischen üppigen Hut mit Federbusch (Abb. 13, Abb. 14, Abb. 19). Oft wird dem *Capitano* auch ein Schnurrbart mit großer Nase zugeordnet[214]. Hier in der Serie finden wir sowohl „Soldaten" mit großen Hüten als auch mit Schnurrbärten (Abb. 14, Abb. 19)

[211] vgl. ESRING, Commedia dell´ arte, 1985, S 120, S 122
KRÖMER, Die italienische Commedia dell´arte, 1990, S 35; MEHNERT, Commedia dell´arte Struktur, 2003, S 110 ff.
[212] ebd.
[213] So wird die Colombina bei Krömer und Esring beschrieben; vgl. KRÖMER, Die italienische Commedia dell´arte, 1990, S 37 ff., ESRING, Commedia dell´arte, 1985, S 117
[214] vgl. MEHNERT, Commedia dell´arte, 2003, S 113; KRÖMER, Die italienische Commedia dell´arte, 1990, S 40

Der „Zwerg mit der Halbmaske und Gitarre“ stimmt im Wesentlichen mit den Zügen der Zanni-Figur *Razullo* der *Balli di Sfessania-Serie* überein und kann als solche identifiziert werden (Abb. 123, Abb. 124).

Bis auf die eben beschriebenen *Commedia-Typen* (*Dottore, Capitano, Colombina*, *Razullo*) lassen sich die übrigen Zwerge nicht eindeutig einer bestimmten Commedia-Figur zuordnen.
Wichtige bühnenwirksame Elemente der Commedia wie Maske (Halbmaske, Hut) oder Kostüme weisen aber alle Figuren auf – mit Ausnahme des „Bettlers mit der Leier“, dem „Zwerg mit dem Holzbein und Krücke“ und dem „Buckligen mit dem Spazierstock“(Abb. 15, Abb. 16, Abb.17).

Der Einfluss der Commedia lässt sich an einzelnen Figuren und Elementen festmachen. Darüber hinaus lohnt es sich, den Blick generell auf die Commedia zu richten, da prinzipielle konzeptuale Übereinstimmungen zutage treten.

Hier möchte ich als erstes Castagno anführen, der die Beziehung zwischen Commedia dell´arte und Manierismus untersucht hat und den stilistischen Kontext unterstreicht.

> *„During the latter half of the cinquecento, maniera flourished as an artistic concept and practise. Maniera fostered virtuosity, sprezzatura, and a new attitude toward gesture, while it forged the movement toward artificiality, typification, and conventional forms – all standard characteristics of the commedia dell´arte. Utimately,it is in the late cinquecento images of the commedia dell´arte, that we find the marriage of these two forms. Mannerism, which celebrates the theatrical in art, had found its perfect partner in the subject matter of the comici dell´arte.“*[215]

Castagno führt weiters die in der Kunst abgebildeten Übertreibungen und Verzerrungen speziell bei der Darstellung von Figuren und die aufwändige Gestik an. Diese bringen oft eine Doppeldeutigkeit mit sich, die man auch bei den gestischen *Lazzi*[216] der Commedia-Aufführungen findet.[217]

---

[215] CASTAGNO, The early Commedia dell´arte (1550-1621), 1994, S 146
[216] ital. Lazzo, Witzelei; Mehnert definiert Lazzi als: „oft akrobatische Komik, verbunden mit Sprach- und Sachwitz, eventuell mit ‚Gag’ wiederzugeben, wobei das sehr kurz greift.“
Vgl. MEHNERT, Commedia dell´arte, 2003, S 38
[217] Vgl. CASTAGNO, The early Commedia dell´arte (1550-1621), 1994, S147

Auf der einen Seite übernahm die Commedia die Beschäftigung mit der Individualität des Einzelnen, seiner Physiognomie und seines Typus aus der Renaissance.[218] Auf der anderen Seite setzte sie sich vom Theaterraum-Verständnis deutlich ab. Hier gab es keinen klar definierten Raum mehr, wo nicht mehr als zwei oder drei Schauspieler waren, sondern die Figuren selbst waren in der Lage, Raum zu schaffen und zu kreieren.[219]

Castagno kommt zum Schluss, dass die wohl wesentlichste und fundamentalste Verbindung zwischen Manierismus und Commedia die groteske Form ist.

> *„The grotesque provides of the most important links between mannierism and the commedia dell´arte."*[220]

Die groteske Form impliziert oft auch ein komisches und visuell-spektakuläres Element, welches ebenfalls in der *Commedia dell´arte* zu finden ist.

Das Komische und Visuell-Spektakuläre hat auch viel mit dem Umstand zu tun, dass die Commedia als Stegreiftheater die Improvisation als leitendes Motiv besitzt. Feststehende Themen und Situationen (Ehebruch, Generationskonflikt) kehren in unterschiedlichen Variationen immer wieder[221], wobei das Publikum vor allem neue, überraschende Einfälle honoriert.[222] So schwankt die Commedia, wie auch der Manierismus, zwischen Einfallsreichtum und kunstvoller Berechnung.

Als weiteres wichtiges Element, das die Commedia mitformt, führt Krömer die Komik an, die durch Isolierung und Wiederholung von Mängeln erreicht wird.

> „*Wer unterhalten, amüsieren, lachen machen will, wird auf bestimmte Kunstgriffe des Komischen und des Burleseken immer wieder zurückgreifen. Aus Attingers und anderen Untersuchungen ergeben sich als komisch folgende Züge: Die lächerliche Person hat einen Defekt oder Fehler, an dem sie nicht leidet und mit dem sie sogar einverstanden ist; die Wirklichkeit wird in einzelne Motive, Züge, Situationen zerlegt, der Zusammenhang gelöst; die Wiederholung desselben Fehlers oder Witzes erhöht die Wirkung."*[223]

Diesen Mechanismus von Isolierung und Hervorhebung eines Fehlers oder Defekts, der eine bestimmte Art von Komik hervorruft, finden wir auch in der *Gobbi-Serie* wieder.

---

[218] vgl. ESRING, Commedia dell´arte, 1985, S 158
[219] vgl. CASTAGNO, The early Commedia dell´arte (1550-1621), 1994, S148
[220] CASTAGNO, The early Commedia dell´arte (1550-1621), 1994, S 150
[221] vgl. KRÖMER, Die italienische Commedia dell´arte, 1990, S 21
[222] vgl. ESRING, Commedia dell´arte, 1985, S 170
[223] KRÖMER, Die italienische Commedia dell´arte, 1990, S 22

Wie wir gesehen haben, finden sich sowohl einzelne Figuren als auch Elemente der Commedia dell´arte in der Gobbi-Serie wieder. Grundsätzliche strukturelle und inhaltliche Prinzipien stimmen ebenfalls überein. Diese Übereinstimmungen haben mit dem Zeitgeist des Manierismus zu tun und können mit diesem in Verbindung gebracht werden.

8. Die Gobbi-Serie als Gegenpol zur höfischen Gesellschaft – ein Vergleich

Wie sich anhand meiner bisherigen Ausführungen gezeigt hat, bildet Callot in seiner Gobbi-Serie Angehörige von Randgruppen ab, die einen Gegenpol zur höfischen Gesellschaft formen. In der besprochenen Serie finden sich musizierende Spielleute, Bettler und Trinker, die vorwiegend von kleinwüchsiger Statur sind und überdimensionale Körperwölbungen in Form von Buckel oder Bauch aufweisen.

Im Gegensatz zu diesen Außenseitern der Gesellschaft finden wir in einer anderen zeitgleichen Capriccio-Reihe, der „Capricci di varie figure" Serie von 1617 bzw. 1622, zahlreiche Abbildungen von Angehörigen der höfischen Gesellschaft.[224] In dieser druckgrafischen Reihe werden vornehme Männer und Frauen auf unterschiedliche Weise dargestellt.[225] Eine Vielzahl der Radierungen zeigt Edelmänner. Diese sind von unterschiedlichen Seiten abgebildet. Sie werden von hinten, von der Seite oder von vorne wiedergegeben (Abb. 125 – 131). Ebenfalls in dieser Art wird auch eine vornehme Frau (Abb. 132) präsentiert.

In diesen Darstellungen legt Callot besonderen Wert auf die Bekleidung. Sie ist genau ausformuliert und die Faltenwürfe der Textilien lassen sich gut nachvollziehen. Neben den durchmodellierten Figuren ist jeweils dieselbe Figur in Form von Umrisslinien und wenigen Binnenkonturen nochmals wiedergegeben. Diese auf wenige Linien reduzierte Figur weist durch die alternative Darstellungsweise eine andere Plastizität auf.

Offenbar ging es Callot bei diesen Drucken nicht nur um die präzisen Wiedergaben von Figuren, sondern er verfolgte auch eine didaktische Absicht. Diese doppelten Figuren, die in Haltung, Bewegung, Gestik und Kleidung übereinstimmen, können mit den Zeichenbuchlehren, die um 1600 veröffentlicht wurden, in Verbindung gebracht werden.

---

[224] Erstmals hat Callot diese Serie 1617 in Florenz gedruckt und mit kleinen Abweichungen dann erneut in Nancy 1622. Vgl. SCHRÖDER, Jacques Callot, Band II, 1971, S 976
Meine Abbildungen entstammen der Druckversion von 1622.

[225] Hier ist anzumerken, dass Callot hauptsächlich Männer dargestellt hat. Insgesamt kommt Frauen in Callots Werk eine untergeordnete Rolle zu. Dies zeigt sich nicht nur bei der Reihe „Capricci di varie figure", sondern auch in anderen Serien und eigenständigen Drucken. Bemerkenswert ist hier, wie schon Levertin 1911 ausführt, dass Callot die Frauen auch nicht in verführerischen oder leidenschaftlichen Posen wiedergibt. Nicht einmal bei der „Versuchung des Hl. Antonius" kommen verführerische Frauen vor, in einer Zeit, in der „üppige oder leidenschaftlich bleiche Nacktheit das Lieblingsthema der Kunst ist"; LEVERTIN, Jacques Callot, 1911, S 20

Das vorrangige Ziel Callots ist hier jedoch nicht, Anleitungen für Zeichenschüler zu geben, sondern die Vorzüge seiner neuen Radiertechnik zu demonstrieren. Besonders die Vorzüge der *taille simple,* die an- und abschwellende Linien ermöglicht, wird anhand dieser Blätter demonstriert.[226]

Neben diesen lehrreichen Blättern vorwiegend mit Edelmännern gibt es noch andere Arten von Darstellungen in der Capriccio-Serie, die Vertreter der vornehmen Gesellschaft zeigen. In zwei Darstellungen werden Duellanten in Aktion gezeigt (Abb. 133, Abb. 134). Diese befinden sich inmitten eines Schwertkampfes. Im Gegensatz zu den Duellanten bei der Gobbi-Serie (Abb. 135, Abb. 136) sind hier die Kontrahenten auf einem Blatt gemeinsam dargestellt und die Kämpfer haben eine konkrete, genau definierte Person als Gegner. Bei den „Duellanten" in der Gobbi-Serie bleibt letztendlich offen, ob die zwei Kämpfenden zusammengehören oder nicht. Es bleibt ebenso unklar, wo oder mit wem ein Duell ausgeführt wird. Erkennbar ist nur, dass sich die zwei Kämpfenden gerade in einer intensiven Aktion befinden.

In zwei Radierungen der Capriccio-Serie sind jeweils zwei Figuren – eine auf der linken Seite und eine auf der rechten Seite des Blattes – abgebildet. In der einen Druckgrafik sehen wir einen „Edelmann mit Pagen" (Abb. 137), in der anderen „zwei sitzende Männer" (Abb. 138). Obwohl um die Figuren herum kein gemeinsamer Raum konstruiert ist, kann eine Verbindung zwischen den beiden Figuren angenommen werden. In der einen Darstellung (Abb. 137) blicken die zwei abgebildeten Figuren in dieselbe Richtung und die Kombination von Edelmann und jungem, vornehm gekleideten Knaben legt nahe, dass es sich hier um den Edelknaben bzw. den Pagen des vornehmen Herrn handelt. In der anderen Radierung sind zwei sitzende Herrn abgebildet. Während der eine den Kopf aufrecht in Richtung des anderen orientiert, hält der andere seinen Kopf gesenkt. Der vornehm gekleidete Mann mit gesenktem Kopf schreibt etwas auf ein auf dem Oberschenkel aufliegendes Papier. Durchaus denkbar ist hier, dass ein Edelmann dem anderen etwas diktiert. In jedem Fall aber legt die ähnliche Sitzhaltung mit dem überschlagenen Bein und die einander zugewandte Körperhaltung eine Verbindung der dargestellten Personen nahe.

Ebenfalls in der Serie finden sich Kombinationen von Figuren und Landschaft. In einer Radierung ist ein Paar in der Rückenansicht wiedergegeben (Abb. 139), welches offenbar die Aussicht auf eine kultivierte Landschaft von einer kleinen Anhöhe aus

[226] vgl. KANZ, Die Kunst des Capriccio, 2002, S 253 f.

genießt. In anderen Druckgrafiken steht jeweils ein nobel gekleideter Mann als Repoussoirfigur vor unterschiedlichen Hintergründen in Florenz (Abb. 140, Abb. 141, Abb. 142).

Vergleicht man nun die Figuren der ungleichen Gesellschaftsschichten in den beiden druckgrafischen Reihen, so zeigt sich als offensichtlichster Gegensatz, dass die Gobbi-Figuren im Unterschied zu den Capricci-Figuren in grotesker Weise und als Einzelfiguren wiedergegeben sind.
Callot bildet die Vertreter der höfischen Gesellschaft entweder bei standesgemäßen Aktivitäten wie Fechten beziehungsweise Schreiben ab oder er gibt sie im Zusammenhang mit ihrem urbanen Umfeld – der Stadt Florenz – wieder. Bei den doppelfigurigen Darstellungen, bei denen die Edelleute in einen luftleeren Raum gebettet sind, verknüpft er die höfischen Figuren mit einer Funktion.
Die kleinwüchsigen Gobbi-Figuren sind im Unterschied dazu allein stehend ohne jeglichen Bezug zu anderen Personen oder Landschaften wiedergegeben. Auch eine offensichtlich didaktische Funktion dieser Drucke liegt fern. Ihren teilweise „standesgemäßen" Tätigkeiten wie Musizieren, Trinken oder Fechten gehen sie in hingebungsvoller, konzentrierter Weise nach – so als gäbe es ein Gegenüber. Gerade diese Ernsthaftigkeit, mit der die Gobbi-Figuren Aktionen nachgehen, die absurd oder vergeblich sind, weil sie ein Gegenüber oder ein Publikum verlangen würden, verleiht den Figuren eine tragische Note.[227]
Eine solch tragische Note sucht man bei den Darstellungen der höfischen Gesellschaft vergeblich. Hier haben die Duellanten ein Gegenüber, die Alleinstehenden einen Ausblick und die Doppelfiguren im nicht definierten Raum eine Funktion.
Eine weitere Auffälligkeit der Gobbi-Drucke ist, dass die Gesichter, soweit diese nicht durch eine Maske verdeckt werden, mit derselben Genauigkeit wiedergegeben sind wie deren Körper. Der Umstand, dass der Kopf im Verhältnis zum Körper größer dargestellt ist, lenkt die Aufmerksamkeit auf die individuellen Züge der Antlitze, die teilweise von grotesken Verformungen, vor allem im Nasenbereich, geprägt sind.
In den Darstellungen, in denen Callot Edelleute wiedergibt, zeigt sich keine besondere Konzentration auf das Gesicht. Mehrfach sind die Vertreter der höfischen Gesellschaft von hinten oder von der Seite abgebildet. Die Gesichtsmerkmale, die nur grob wiedergegeben sind, lassen sich auch auf den frontal abgebildeten Figuren nur erahnen.

[227] Auf diesen tragischen Moment der Drucke macht auch Schröder aufmerksam. SCHRÖDER, Jacques Callot, Band II, S 1094

So ist beispielsweise in Abbildung 131 der Oberlippenbart erkennbar, darüber hinaus aber keine weiteren charakteristischen Gesichtsmerkmale.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die buckligen Gestalten der Gobbi-Serie im Vergleich zu den Edelleuten der Capricci-Serie mehr Individualität besitzen. Im Gegensatz zu den Vertretern der höfischen Gesellschaft stellt Callot die buckligen Figuren ohne jeglichen Bezug einzeln dar. Dieser Umstand verleiht den grotesken Figuren auch eine tragische Komponente, die in den Darstellungen von Edelleuten fehlt.

9. Conclusio und Zusammenfassung

Callot gehört zu den wenigen Künstlern, die sich ausschließlich der Druckgrafik widmeten. Während seines Italienaufenthaltes setzte er erstmals zwei neue Bearbeitungsmethoden bei der Radierung ein. Im Gegensatz zum herkömmlichen weichen Firnis verwendete er als Novum einen harten Firnis (*vernis dur*) und setzte als Radiernadel den *Échoppe* ein. Diese Innovationen verhalfen der Radierung zu einem neuen lebendigen Ausdruck und unterstrichen die zeichnerischen Qualitäten.

Callot nützte die Arbeitsmöglichkeiten, die sich ihm boten und arbeitete gleichzeitig für verschiedene Höfe und den freien Kunstmarkt, der sich Anfang des 17. Jh. formiert hatte. Die „Varie figure gobbi“ - Folge war sicherlich keine Auftragsarbeit und gehörte zu den Capriccio-Serien, die einen festen Platz im Verkaufssortiment der Kunsthändler hatten. Besonders auffallend in der Serie ist das außergewöhnliche Titelblatt. Auf diesem Deckblatt ist, neben anderen Personen, ein buckliger Kleinwüchsiger dargestellt, der mit einer Feder auf das entblößte Hinterteil eines (normalwüchsigen) Hockenden weist. In der Vergangenheit wurde diese Begebenheit als skatologischer Hinweis verstanden. Bei eingehender Betrachtung kann diese These jedoch nicht bestätigt werden. Naheliegender ist, dass Callot hier in komplexer Weise auf die denkbar schlechte soziale Situation buckliger Kleinwüchsiger anspielt. Zum einen kann die unsittliche Geste des Normalwüchsigen als spöttische Geste interpretiert werden und zum anderen weist die dargestellte Situation, in der bucklige Kleinwüchsige einem Normalwüchsigen das Hinterteil entblößen, auf das Bildmotiv der „verkehrten Welt“.

Callot hat in seiner Gobbi-Serie erstmals (vorwiegend bucklige) Kleinwüchsige in grotesker Weise und isoliert wiedergegeben. Vorbilder für diese Serie finden sich in mittelalterlichen Drolerien ebenso wie in frühen italienischen Karikaturen. Ohne Zweifel hat Callot auch Elemente und Figuren der Commedia dell´arte in dieser Serie eingebaut.

Im Vergleich zu Darstellungen von Vertretern der höfischen Gesellschaft zeigt sich, dass die grotesken Gobbi-Figuren mehr Individualität besitzen und die allein stehenden aktiven Figuren ohne jeglichen Bezug auch eine tragische Komponente in sich bergen.

10. Literaturverzeichnis

AMELUNXEN, Clemens, Zur Rechtsgeschichte der Hofnarren, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1991

BAUER, Günther / VERFONDERN Heinz, Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, Kulturamt der Stadt Salzburg, Salzburg, 1991

BAUER, Günther, *Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki* in: BAUER, Günther, VERFONDERN, Heinz (Hrsg.), Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, Kulturamt der Stadt Salzburg, Salzburg, 1991, S 39-73

BAUER, Günther, *Barocke Zwergenkarikaturen* in: HÄNSEL, Volker, KRAMER, Diether (Hrsg.), Die Zwerge kommen!, Trautenfels, 1993, S 69-88

BIEDERMANN, Gottfried, *Zwerge aus kunsthistorischer Sicht,* in: HÄNSEL, Volker, KRAMER, Diether (Hrsg.), Die Zwerge kommen!, Trautenfels, 1993, S 49-68

BÖHMER, Günter (Bearb.), Die verkehrte Welt - Moral und Nonsens in der Bildsatire, Ausstellung des Goethe-Instituts (u.a.), Amsterdam, Paris, London, New York, 1985

BUSCH, Werner, *Die graphische Gattung Capriccio – der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren* in: MAI, Ekkehard (Hrsg.), Das Capricio als Kunstprinzip – Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya, Ausstellungskatalog, Skira, Köln ZürichWien, Mailand, 1996, S 55-81

BUSCH, Werner, *Das Capriccio und die Erweiterung der Wirklichkeit* in: MAI, Ekkehard (Hrsg.), Kunstform Capriccio, Köln, 1998, S 53-79

CONTI, Alessandro, *Die Entwicklung des Künstlers* in: BELLOSI, Luciano (Hrsg.), Italienische Kunst – eine neue Sicht auf ihre Geschichte, Band I, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1987, S 199-221

CLAYTON, Martin, Leonardo da Vinci – The divine and the grotesque, Enterprises LTD, London, 2002

DILLON, Gianvittorio, *La vie artistique à Florence au début du XVII siècle*, in: TERNOIS, Daniel (Hrsg.), Jacques Callot 1592-1635, Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre et la ville de Nancy à Paris et à Nancy les 25, 26 et 27 Juin 1992, Paris, 1992, S 147-153

ENDERLE, Alfred und UNVERFEHRT, Gerd, Kleinwuchs- eine Kulturgeschichte in Bildern, Cuvillier Verlag Göttingen, 2007

ENDERLE, Alfred, MEYERHÖFER, Dietrich, UNVERFEHRT, Gerd, Kleine Menschen – große Kunst - Kleinwuchs aus künstlerischer und Medizinischer Sicht, Artcolor Verlag, Hamm, 1992

ESRING, David, Commedia dell´arte - Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels, Greno Verlagsgesellschaft mbH, Nördlingen, 1985

F.A. BROCKHAUS, Lexikonredaktion (Hrsg.), Der Brockhaus Kunst, 2. Auflage, F. A. Brockhaus GmbH., Leipzig-Mannheim, 2001

FLÖGEL, Karl Friedrich, Die Geschichte der Hofnarren, David Siegert, Siegnitz u. Leipzig, 1789

GOMBRICH, E. H., KRIS, Caricature, King Penguin Books, Harmonsworth, 1940

GRIMMELSBERGER, Erwin, Salzburger Zwerge, Stadtverein Salzburg Verlag der Schriftenreihe „Kulturgut der Heimat“, 1972

HÄNSEL, Volker, KRAMER, Diether, Die Zwerge kommen!, Jost GesmbH & Co, Trautenfels, 1993

HARTLAUB, G.F., Der Gartenzwerg und seine Ahnen eine ikonographische und kulturgeschichtliche Betrachtung, Heinz Moser Verlag, Heidelberg, 1962

HAUPT, Susanne, *Kinder des Waldes* in: HÄNSEL, Volker, KRAMER, Diether, Die Zwerge kommen!, Verein Schloß Trautenfels, Trautenfels, 1993, S 41- 48

HASKELL, Francis, Maler und Auftraggeber – Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, DuMont, Köln, 1996

HOFFMANN, Detlef, KOPP, Peter Ferdinand, KORENY, Fritz, Spielkarten, ihre Kunst und Geschichte in Mitteleuropa, Sammlung Albertina, 242. Ausstellung, 12. Sept. – 3. Nov. 1974, Albertina, Wien, 1974

HOFMANN, Werner, *Das Capriccio als Kunstprinzip* in: MAI, Ekkehard (Hrsg.), Das Capricio als Kunstprinzip – Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya, Mailand, 1996, S 23-33

HOFMANN, Werner, Die Karikatur – von Leonardo bis Picasso, Philo & Philo Fine Arts, Hamburg, 2007

HOWARD, Daniel, The world of Jacques Callot, Lear Bublishers Inc, New York, 1984

KANZ, Roland, *Lachhafte Bilder – Sedimente des Komischen in der frühen Neuzeit* in: KANZ, Roland (Hrsg.), Das Komische in der Kunst, Böhlau Verlag, Köln, 2007

KANZ, Roland, Die Kunst des Capriccio, Deutscher Kunstverlag, München, Berlin, 2002

KNAB, Eckhart, Jacques Callot und sein Kreis, Graphische Sammlung Albertina, 211. Ausstellung 17.12.1968-2.3.1969, Wien, 1969

KRETSCHMER, Hildegard, Lexikon der Symbole und Attribute, Reclam, Stuttgart, 2008

KRÖMER, Wolfram, Die italienische Commedia dell´arte, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt, 1990

KRÖLL, Katrin, Die *Komik des grotesken Körpers in der christlichen Bildkunst des Mittelalters* in: KRÖLL, Katrin, STEGER, Hugo (Hrsg.), Mein ganzer Körper ist Gesicht - Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters, Rombach Verlag, Freiburg im Preisgau, 1994, S 11-93

KRÖLL, Katrin, *Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit – zur Bedeutung von Entblößungsgebärden in der mittelalterlichen Bildkunst, Literatur und dargestellten Spiel* in: KRÖLL, Katrin, STEGER, Hugo (Hrsg.), Mein ganzer Körper ist Gesicht - Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters, Rombach Verlag, Freiburg im Preisgau, 1994, S 139-293

KRÖLL, Katrin, *Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit* in: KRÖLL, Katrin, STEGER, Hugo (Hrsg.), Mein ganzer Körper ist Gesicht - Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters, Rombach Verlag, Freiburg im Preisgau, 1994, S 139-294

KUPER, Michael, Zur Semiotik der Inversion – Verkehrte Welt und Lachkultur im 16 Jh., Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin, 1993

LEVERTIN, Oscar, Jacques Callot – eine Studie, Bruns, Minden, 1911

LÖFFLER, Peter, Jacques Callot – Versuch einer Deutung, Dissertation, Zürich, 1958

MAI, Ekkehard, *Phantasie, Invention, Capriccio – kunsttheoretischer Splitter und Randbemerkungen zu einem großen Thema* in: MAI, Ekkehard (Hrsg.), Das Capriccio als Kunstprinzip – zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya, Ausstellungskatalog, Skira, Köln Zürich Wien, Mailand 1996, S 35-53

MAI, Ekkehard, REES, Joachim (Hrsg.), Kunstform Capriccio – Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1998

MEIER, Frank, Gaukler Dirnen Rattenfänger – Außenseiter im Mittelalter, Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart, 2005

MELOT, Michel, Die Graphik Entwicklungen – Stilformen – Funktion, Klett-Cotta Verlagsgemeinschaft, Stuttgart, 1981

MELOT, Michel, Die Karikatur – das Komische in der Kunst, Verlag W. Kohlhammer, Fribourg, 1974

NASSE, Hermann, Jacques Callot - Meister der Grafik, Band I, Verlag von Klinkhardt & Biedermann, Leipzig, 1919

ÖSTERLE, Günter, *Das Capriccio in der Literatur* in: MAI, Ekkehard (Hrsg.), Das Capriccio als Kunstprinzip – zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya, Ausstellungskatalog, Skira, Köln Zürich Wien, Mailand 1996, S 187-190

PAUEN, Michael, *Die Ästhetik des Hässlichen* in: KLEMME, F. Heiner, PAUEN, Michael, TATERS, Marie Luise (Hrsg.), Im Schatten des Schönen – Die Ästhetik des Hässlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten, Aistheseis Verlag, Bielefeld, 2006, S 216-224

PLEIJ, Herman, Der Traum vom Schlaraffenland, S. Fischer, Frankfurt am Main, 2000

REBEL, Ernst, Druckgrafik – Geschichte · Fachbegriffe, Reclam jun. GmbH., Stuttgart, 2003

RIETHER, Achim, Schwarzweiss im goldenen Zeitalter – niederländische Druckgrafik des 16. und 17. Jahrhunderts aus der Sammlung Christoph Müller, Wasmuth, Tübingen, 1999

RUSSEL, Diane H., Jacques Callot - Prints and related drawings, National Gallery of Art, Washington, 1975

SALFELLNER, *Zwergwuchs aus ärztlicher Sicht* in: HÄNSEL, Volker, KRAMER, Diether (Hrsg.) , *Die Zwerge kommen!,* Trautenfels, 1993, S 11-18

SCHRÖDER, Thomas, Jacques Callot Das gesamte Werk - Handzeichnungen, Band 1, Rogner & Bernhard, München, 1971

SCHRÖDER, Thomas, Jacques Callot Das gesamte Werk - Druckgrafik, Band 2, Rogner & Bernhard, München, 1971

TERNOIS, Daniel, (Hrsg.), Jacques Callot (1592 – 1635), Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre et la ville de Nancy à Paris et à Nancy les 25, 26 et 27 Juin 1992, Paris, 1992, S 210

TERNOIS, Daniel, L´Art de Jacques Callot, De Nobèle, Paris, 1962

TIETZE-CONRAT, Erika, Dwarfs and Jesters in art, Phaidon Press LTD, London, 1957

TOMAN, Rolf, Romanik – Architektur Skulptur Malerei, Tandem Verlag GmbH., Köln, 2004

UNVERFEHRT, Gerd, *Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs* in: LANGEMEYER, Gerhard, UNVERFEHRT, Gerd, GURATZSCH, Herwig, STÖLZL, Christoph (Hrsg.), Bild als Waffe – Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, Pestel Verlag, München, 1984, S 345-354

VERFONDERN, *Der Barockzwerg in der Gartenplastik* in: HÄNSEL, Volker, KRAMER, Diether (Hrsg.), Die Zwerge kommen!, Verein Schloß Trautenfels, Trautenfels, 1993, S 89- 110

VON HÜLSEN-ESCH, Andrea, *Das Komische in der Wunderkammer*, in: KANZ, Roland (Hrsg.), Das Komische in der Kunst, Böhlau Verlag Köln Weimar Wien, 2007, S 91 - 109

WIENER, *Das Komische in der Gartenskulptur* in: KANZ, Roland, Das Komische in der Kunst, Köln Weimar Wien, S 110-137

ZIJDERFELD, Anton C., Humor und Gesellschaft – eine Soziologie des Humors und des Lachens, Styria Verlag, Graz Wien Köln, 1976

ZÖLLNER, Frank, Leonardo da Vinci- 1452 – 1519 Sämtliche Gemälde u Zeichnungen, Taschen, Hong Kong. Köln. London. Los Angeles. Madrid. Paris. Tokyo, 2007

11. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Schröder Thomas, Jacques Callot – Das gesamte Werk, Band II, Rogner & Bernhard, 1971, S 956
Abb. 2	Ternois, Daniel (Hrsg.), Jacques Callot (1592 – 1635), Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre et la ville de Nancy à Paris et à Nancy les 25, 26 et 27 Juin 1992, Paris, 1992, S 210
Abb. 3	Schröder Thomas, Jacques Callot – Das gesamte Werk, Band II, Rogner & Bernhard, 1971, S 1096
Abb. 4	Schröder Thomas, Jacques Callot – Das gesamte Werk, Band I, Rogner & Bernhard, 1971, S 34
Abb. 5	ebd., S 35
Abb. 6	ebd., S 31
Abb.7	ebd., S 30
Abb. 8	ebd., S 29
Abb. 9	Schröder, Thomas, Jacques Callot – Das gesamte Werk, Band II, Rogner & Bernhard, 1971, S 1099
Abb. 10	ebd.
Abb. 11	ebd., S 1100
Abb. 12	ebd.
Abb. 13	ebd., S 1101
Abb. 14	ebd.,
Abb. 15	ebd., S 1104
Abb. 16	ebd., S 1098
Abb. 17	ebd.
Abb. 18	ebd., S 1097
Abb. 19	ebd., S 1102
Abb. 20	ebd.
Abb. 21	ebd., S 1103
Abb. 22	ebd.
Abb. 23	ebd., S 1105
Abb. 24	ebd.
Abb. 25	ebd., S 1106
Abb. 26	ebd.
Abb. 27	ebd., S 1097
Abb. 28	ebd., S 1104
Abb. 29	ebd., S 1008
Abb. 30	Geisberg, Max, The german single-leaf woodcut: 1500-1550, Hacker Art Books Inc., Band I, München, 1974, S 119
Abb. 31	ebd., Detail
Abb. 32	Eco, Umberto, Die Geschichte der Hässlichkeit, Carl Hanser Verlag, München, 2007, S 138
Abb. 33	ebd., S 139
Abb. 34	Schröder, Thomas, Jacques Callot – Das gesamte Werk, Band I, Rogner & Bernhard, 1971, S 20
Abb. 35	ebd., Band II, S 1102
Abb. 36	ebd., Band I, S 34
Abb. 37	ebd., Band II, S 1101

Abb. 38	ebd.
Abb. 39	ebd., Band I, S 35
Abb. 40	ebd., S 31
Abb. 41	ebd., Band II, S 1103
Abb. 42	ebd., Band I, S 30
Abb. 43	ebd., Band II, S 1104
Abb. 44	ebd., Band I, S 29
Abb. 45	ebd., Band II, S 1099
Abb. 46	ebd., Band I, S 28
Abb. 47	ebd., S 33
Abb. 48	ebd., S 32
Abb. 49	Hänsel, Volker und Kramer, Diether, Die Zwerge kommen!, Schriftreihe des Landschaftsmuseums Schloß Trautenfels, Verein Schloß Trautenfels, 1993, S 71
Abb. 50	Schröder, Thomas, Jacques Callot – Das gesamte Werk, Band II, , Rogner & Bernhard, 1971, S 1009
Abb. 51	Tietze-Conrat, Erika, Dwarfs and jesters in art, the Phaidon Press, London, 1957, S 44
Abb. 52	Hänsel, Volker, Kramer Diether, Die Zwerge kommen!, Schriftreihe des Landschaftsmuseums Schloß Trautenfels, Verein Schloß Trautenfels, 1993, S 52
Abb. 53	ebd., S 54
Abb. 54	ebd.
Abb. 55	ebd., S 53
Abb. 56	Enderle, Alfred, Unverfehrt, Gerd, Kleinwuchs – eine Kulturgeschichte in Bildern, Cuvillier Verlag Göttingen, 2007, S 75
Abb. 57	Tietze-Conrat, Erika, Dwarfs and jesters in art, The Phaidon Press, London, S 84
Abb. 58	Enderle, Alfred; Meyerhöfer, Dietrich; Unverfehrt, Gerd, Kleine Menschen – Große Kunst Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht, Artcolor Verlag, Hamm, 1992, S 100
Abb. 59	ebd., S 159
Abb. 60	ebd., S 121
Abb. 61	ebd., S 125
Abb. 62	ebd., S 129
Abb. 63	Hänsel, Volker, Kramer Diether, Die Zwerge kommen!, Schriftreihe des Landschaftsmuseums Schloß Trautenfels, Verein Schloß Trautenfels, 1993, S 51
Abb. 64	Tietze-Conrat, Erika, Dwarfs and jesters in art, the Phaidon Press, London, 1957, S 63
Abb. 65	Enderle, Alfred; Meyerhöfer, Dietrich; Unverfehrt, Gerd, Kleine Menschen – Große Kunst Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht, Artcolor Verlag, Hamm, 1992, S 181
Abb. 66	ebd., S 155
Abb. 67	ebd., S 157
Abb. 68	Tietze-Conrat, Erika, Dwarfs and jesters in art, the Phaidon Press, London, 1957, S 66
Abb. 69	Enderle, Alfred; Meyerhöfer, Dietrich; Unverfehrt, Gerd, Kleine Menschen – Große Kunst Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht, Artcolor Verlag, Hamm, 1992, S 145
Abb. 70	ebd., S 151

Abb. 71 ebd., S 187
Abb. 72 Tietze-Conrat, Erika, Dwarfs and jesters in art, the Phaidon Press, London, 1957, S 44
Abb. 73 Enderle, Alfred; Meyerhöfer, Dietrich; Unverfehrt, Gerd, Kleine Menschen – Große Kunst Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht, Artcolor Verlag, Hamm, 1992, S 167
Abb. 74 ebd., S 133
Abb. 75 Tietze-Conrat, Erika, Dwarfs and jesters in art, the Phaidon Press, London, 1957, S 38
Abb. 76 ebd., S 17
Abb. 77 Enderle, Alfred; Meyerhöfer, Dietrich; Unverfehrt, Gerd, Kleine Menschen – Große Kunst Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht, Artcolor Verlag, Hamm, 1992, S 193
Abb. 78 Melot, Die Karikatur, Verlag W. Kohlhammer, Fribourg, 1975, S 25
Abb. 79 Schuder, Rosemarie, Hieronymus Bosch / Das Zeitalter - Das Werk, edition q, Berlin, 1998, S 149
Abb. 80 ebd., S 119
Abb. 81 ebd., S 111
Abb. 82 Kröll, Katrin; Steger, Hugo (Hrsg.), Mein ganzer Körper ist Gesicht - Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters, Rombach Verlag, Freiburg im Preisgau, 1994, S 30
Abb. 83 ebd., S 32
Abb. 84 ebd.
Abb. 85 ebd., S 20
Abb. 86 Die verkehrte Welt – Moral und Nonsens in der Bildsatire, Ausstellungskatalog, Ausstellung des Goethe-Instituts, Goethe Institut Amsterdam, Paris, London, New York, 1995, S 66, S 67
Abb. 87 Marijnissen, Roger H., Bruegel – Das vollständig Werk, Mercatorfonds, Antwerpen, 2003, S 146
Abb. 88 Geisberg, Max, The german single-leaf woodcut: 1500-1550, Hacker Art Books Inc., Band IV, New York, 1974, S 1473
Abb. 89 Schuder, Rosemarie, Hieronymus Bosch / Das Zeitalter - Das Werk, edition q, Berlin, 1998, S 239
Abb. 90 Zöllner, Frank, Leonardo da Vinci 1452-1519 – Sämtliche Gemälde und Zeichnungen, Taschen, Hong Kong. Köln London. Los Angeles. Madrid. Paris Tokyo, 2007, S 382
Abb. 91 ebd.
Abb. 92 ebd.
Abb. 93 ebd., S 378
Abb. 94 ebd., S 379
Abb. 95 ebd., S 378
Abb. 96 ebd.
Abb. 97 Hofmann, Werner, Die Karikatur von Leonardo bis Picasso, Philo & Philo Fine Arts, Hamburg, 2007
Abb. 98 ebd., S 109
Abb. 99 Marijnissen, Roger H., Bruegel – Das vollständige Werk, Mercatorfonds, Antwerpen, 2003, S 355
Abb. 100 ebd., S 146, Detail
Abb. 101 Schröder, Thomas, Jacques Callot – Das gesamte Werk, Band II, , Rogner & Bernhard, 1971, S 1098
Abb. 102 ebd., S 1097

Abb. 103 Schuder, Rosemarie, Hieronymus Bosch Das Zeitalter – das Werk, edition q, Berlin 1998, S 238
Abb. 104 ebd., S 232
Abb. 105 ebd., S 238
Abb. 106 ebd.
Abb. 107 ebd.
Abb. 108 ebd., S 232
Abb. 109 ebd., S 232
Abb. 110 ebd., S 119
Abb. 111 ebd.
Abb. 112 ebd., S 118
Abb. 113 ebd.,
Abb. 114 ebd.,
Abb. 115 ebd.,
Abb. 116 ebd., S 111
Abb. 117 Geisberg, Max, The german single-leaf woodcut: 1500-1550, Hacker Art Books Inc., Band IV, New York, 1974, S 1473
Abb. 118 ebd., S 1481
Abb. 119 Enderle, Alfred; Meyerhöfer, Dietrich; Unverfehrt, Gerd, Kleine Menschen – Große Kunst Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht, Artcolor Verlag, Hamm, 1992, S 171
Abb. 120 ebd.
Abb. 121 Schröder Thomas, Jacques Callot – Das gesamte Werk, Band II, Rogner & Bernhard, 1971, S 1102
Abb. 122 Kanz, Roland, Die Kunst des Capriccio, Deutscher Kunstverlag, München Berlin, 2002, S 162
Abb. 123 Schröder Thomas, Jacques Callot – Das gesamte Werk, Band II, Rogner & Bernhard, 1971, S 1106
Abb. 124 Schröder Thomas, Jacques Callot – Das gesamte Werk, Band II, Rogner & Bernhard, 1971, S 1091
Abb. 125 ebd., S 993
Abb. 126 ebd., S 998
Abb. 127 ebd., S 1001
Abb. 128 ebd., S 992
Abb. 129 ebd., S 991
Abb. 130 ebd., S 999
Abb. 131 ebd., S 997
Abb. 132 ebd., S 996
Abb. 133 ebd., S 1003
Abb. 134 ebd., S 1004
Abb. 135 ebd., S 1100
Abb. 136 ebd.
Abb. 137 ebd., S 979
Abb. 138 ebd., S 980
Abb. 139 ebd., S 985
Abb. 140 ebd., S 1022
Abb. 141 ebd., S 1024
Abb. 142 ebd., S 1023

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der druckgrafischen „Varie figure gobbi"-Serie von Jacques Callot. Sie beginnt mit den technischen Neuerungen, die Callot eingeführt hat und deren Wirkungsweisen. Des Weiteren geht sie auf den Anfang des 17. Jh. entstandenen Kunstmarkt in Italien und die veränderten Verhältnisse zwischen Künstler und Auftraggeber ein.

Im Zuge des Kapitels „Allgemeine Daten und Beschreibung" werden neben bekannten Informationen wie beispielsweise Entstehungsjahr und -ort auch die Blätter der Serie aufgeführt. Das Titelblatt der druckgrafischen Reihe wird genauer beschrieben und die mit der unmittelbaren Beschreibung des Titelblattes zusammenhängenden Interpretationen werden behandelt und kritisch untersucht.

Nach einem ausführlichen Blick auf die soziale Stellung von (buckligen) Kleinwüchsigen wird eruiert, was in der Serie traditionell und innovativ ist.

In diesem Abschnitt werden traditionelle Bildnisse von Kleinwüchsigen aufgeführt. Auch der Bedeutungswandel, dem grotesk-komische Darstellungen in Italien unterliegen, wird dargestellt. Ebenso wird das Capriccio als leitendes Kunstprinzip der Serie erörtert und Einflüsse der Commedia dell´arte geklärt.

Die Arbeit schließt mit einem Vergleich. In diesem werden Darstellungen von Vertretern der höfischen Gesellschaft der zeitgleichen „Capricci-Serie" den Gobbi-Figuren gegenübergestellt.

LEBENSLAUF

Christine Gobbi,
geb. am 31.01.1974 in Dornbirn (Vorarlberg)

Bildungsgang

1994: Matura am Borg Lauterach (musisch-kreativer Zweig)
1994-1996: Studium an der Pädagogischen Akademie des Bundes in Wien
ab 1997: Studium der Kunstgeschichte und Mitbelegerin an der Universität für angewandte Kunst in Wien
2005: Beendigung des ersten Studienabschnittes in Kunstgeschichte

Berufliche Tätigkeiten

ab September 2002	Künstlerprodukttesterin bei der Firma Cretacolor in Hirm
ab 2000	Leitung und Konzeption von Workshops im Atelier des Zoom-Kindermuseums in Wien; Führungen im österreichischen Theatermuseum
2000	Führungen bei einer Sonderausstellung im Kellergewölbe des Schottenstiftes
seit 1998	Kinderbuchillustrationen
1997-2000	Ausstellungsbetreuung und Leitung von Workshops im Zoom-Kindermuseum in Wien

Persönliche Interessen

Sport (laufen), reisen, lesen