arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

HEINER KRELLIG

Menschen in der Stadt

Darstellungen städtischen Lebens auf venezianischen Veduten

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-71780
URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7178
DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00007178

MENSCHEN IN DER STADT

Darstellungen städtischen Lebens auf venezianischen Veduten

von

HEINER KRELLIG

Von der Fakultät I - Geisteswissenschaften
der Technische Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie
- Dr. phil -

genehmigte Dissertation

Gutachter:

Prof. Dr. Wolfgang Wolters
Prof. Dr. Norbert Miller

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 8. Februar 2002

Berlin 2002

D 83

Für Caterina

INHALT

Sigismund Streit.
Ein Berliner Sammler in Venedig und seine Veduten 8

Über die Art, Venedig zu sehen.
Methoden der Annäherung an die Bilder der Stadt 34

Vorspiel.
Die Vorläufer der venezianischen Vedutisten vor der Wende zum 18. Jahrhundert 65

Gaspar van Wittel, genannt Gaspare Vanvitelli.
Der erste professionelle Vedutist in Venedig 98

Der große Überblick.
Panoramen des Bacino di San Marco 108

Luca Carlevarijs.
Zwei Gesichter einer Stadt: der Hafen und der Karneval 125

Luca Carlevarijs:
Le Fabriche, e Vedute di Venetia... 152

Piazzakultur.
Brolio, Geflügelverkauf und Fischmarkt, Fliegende Händler, Komödianten, Scharlatane und anderes Fahrendes Volk 170

Von Carlevarijs zu Johan Richter.
Rokoko-Idyllen, versetzt in venezianische Gewässer 202

Il gran Teatro di Venezia...
Eine 1717 erschienene Stichserie, verlegt von Domenico Lovisa 215

Canaletto.
Frühe Meisterwerke 230

"... *c'est une vue enchantée!*"
Der Zeigegestus als Leitmotiv der venezianischen Vedute 254

Canaletto.
Auf dem Weg zur Massenproduktion 263

Platz und Peripherie.
Die malerische Erschließung des ganzen venezianischen Stadtgebiets 289

Michele Marieschi.
Auf der Suche nach neuen Impulsen 313

Bilder für Touristen.
Auf das Interesse der Stadtbesucher zugeschnittene figürliche Bildmotive 329

Die "eingefrorene" Stadt.
Eine folgenreiche Phase im Œuvre Canalettos und ihre Überwindung durch den Humor 343

ERSTER EXKURS:
Rom. Venezianische Tradition und Bilder der Ewigen Stadt 358

ZWEITER EXKURS:
Bernardo Bellotto. Ein venezianischer Vedutist in Italien und im Norden 369

Francesco Guardi.
Venedig, die Stadt der galanten Flaneure 377

Im Licht der Abendsonne.
Francesco Guardi und die Entdeckung der Lagunenlandschaft 392

Versatzstücke?
Figurenstudien aus dem Fundus der venezianischen Vedutisten 401

Fest und Alltag.
Zum Verhältnis von Staat und Volk in der festlichen Selbstdarstellung der Republik Venedig 411

Ereignisbilder.
Die Pflasterung der Piazza, der Campanile von San Marco vom Blitz getroffen, die Lagune zugefroren, ein Ballonaufstieg, ein Großbrand in einem Öllager 454

"*Pittori Minori*":
Zwischen Plagiat und Suche nach eigenen Darstellungsformen 467

Was fehlt.
Über die Grenzen darstellungswürdiger Themen 478

Nach 1797.
Ein Ausblick auf die Kunst der Stadtansicht im Neunzehnten Jahrhundert 492

Band 2

Anmerkungen 504

Anhang: 669

Nicolò Tron: Beschreibung des feierlichen Einzuges des französischen Botschafters Gergy am 4. und 5. November 1726

Abbildungen 672

Literaturliste 1007

Handschriftliche, nicht veröffentlichte Quellen 1007

Zeitgenössische Zeitschriften 1008

Gedruckte Textquellen und Sekundärliteratur 1008

Abbildungsnachweis 1055

Ursprünglich sollte dieser Arbeit der Satz: Canaletto zum 300. Geburtstag. voranstehen. Aus Gründen, die hier nicht darzulegen sind, hat sich ihre Fertigstellung weit über das Jubiläumsjahr des 1697 geborenen größten der Vedutisten, das ohne angemessene Würdigung in Form von Ausstellungen und Kongressen an der Kunstwelt vorbeigegangen ist, verzögert. Das Buch soll nun an Bortolo Sportella, einen venezianischen *Popolano*, den Luca Carlevarijs in einer seiner Zeichnungen porträtiert hat, seine angebete Isabella und all die anderen für immer namenlos bleibenden Bewohner der Lagunenstadt des Achtzehnten Jahrhunderts erinnern. Das Bildnis von Bortolo und Isabella ist eines, das der Vedutist nie in eines seiner Gemälde eingefügt hat. Es ist mit den Zweizeiler "*Bortolo Sportella/ che fa l'amor a Siora Isabella*" unterschrieben.

Ich danke an erster Stelle meinem Doktorvater Wolfgang Wolters, der nicht unwesentlich dazu beigetragen hat, meine Liebe zu Venedig zu entdecken und der vor Jahren in einem zusammen mit Norbert Miller durchgeführten, interdisziplinären Seminar über das Bild Venedigs in Kunst und Literatur für dieses Thema, das mich nun einige Zeit beschäftigt hat, immer wieder Reklame gemacht hat wie für sauer Bier. Ich danke weiterhin allen Kollegen Museums-, Bibliotheks- und Archivangestellten, die mir mit Rat, Tat und Gesprächen zur Seite gestanden haben, besonders aber allen Privatsammlern, welche die Freundlichkeit besaßen, mir die Veduten in ihrem Besitz zugänglich zu machen. Nur durch die Vielzahl der Bilder, die ich sehen konnte, wurde es möglich, am Ende generalisierende Aussagen zu machen, auch wenn nicht jedes ihrer Bilder im Text erwähnt ist. Weiter bin ich Brigitte Raschke zu Dank verpflichtet, eine Fassung, die weitgehend noch im Verfassen der Gedanken geschrieben war, geduldig über sich hat ergehen lassen und durch ihre Kritik dazu beigetragen hat, daß sie fertiger geworden ist. Ohne Stipendien des Deutschen Studienzentrum in Venedig und dem DAAD, die längere Auslandsaufenthalte finanziert haben, wäre vieles, was zeitweise unmöglich erschien, nicht doch noch machbar geworden.

Zu guter Letzt und doch am herzlichsten danke ich Caterina für all die Liebe, mit der sie mich unterstützt hat, und Francesca für die Gastfreundlichkeit, die sie uns gewährt hat, in San Vio, wie über dem Campiello dei Meloni.

SIGISMUND STREIT.
EIN BERLINER SAMMLER IN VENEDIG UND SEINE VEDUTEN

"... Ma dove mai trascorre la mia voce, il mio stile? Se follià sarebbe lodare il Sole perchè risplende, che Sol più non sarebbe se gli levaste quel lume, che da principio gli diede il gran Fattore IDDIO, così lodare la REPUBBLICA di VENEZIA, perchè è centro d' una perfetta e divina pace, vano mi sembra: imperciocchè essendo questa la sua natìa e natural qualità non può separarsi da Lei in nessun modo. Meglio sia dunque che dentro i termini a me prescritti chiuda tutto quello che mi rimarebbe a dire di Lei, e mi risservi ad altro più opportuno tempo di rifferirne la serie continuata, benché di volo, della sua grandezza.

Città del mar famosa in pace, e in guerra;
Del Romano valor unica erede;
Nido di libertà, specchio di fede."

Ginolfo Speroni: Orazioni in lode della Serenissima Repubblica di Venezia. Orazione prima, S. X/XI

1763, als der aus Berlin stammende Wahlvenezianer Sigismund Streit den zweiten Teil seiner Gemäldesammlung in Kisten packen ließ, um sie von Venedig in seine Geburtsstadt, in der er freilich schon seit Jahrzehnten nicht mehr heimisch war, zu versenden, verfaßte er von jedem der ihm am bedeutsamsten erscheinenden Bilder eine ausführliche Beschreibung. Die Werke - darunter zwölf venezianische Veduten und Festdarstellungen - wollte er in Anbetracht seines fortgeschrittenen Alters in Form einer frommen Stiftung seiner ehemaligen Schule, dem Gymnasium zum Grauen Kloster zu Berlin übereignen. Er hatte sich in Ermangelung eigener Nachkommenschaft und, weil er seine entferntere Verwandtschaft nicht für fähig hielt, sein Vermögen angemessen zu verwalten, sowie sicher nicht zuletzt auch aus Religiosität und protestantischem Pflichtbewußtsein entschlossen, seine Bilder- und Büchersammlung, dazu eine nicht geringe Summe Geldes der Schule in der ansonsten offenbar nicht allzu geliebten Heimatstadt zu stiften. Die Schenkung war an verschiedene Bedingungen geknüpft: pädagogische Vorgaben, die Verpflichtung zur Qualifikation des Lehrpersonals, für das Streit eine besondere Besoldung eingesetzt hatte, ebenso wie die Bedingung, eine Bibliothek einzurichten und seine Sammlung Besuchern öffentlich in einem Bildersaal, für dessen Einrichtung eigens Geld angewiesen wurde, zugänglich zu machen und letztlich die Forderung, einmal im Jahr des Stifter feierlich zu gedenken. An diesem "Stiftergedenktag" sollte nach gelehrten Vorträgen in den Fremdsprachen, die am Gymnasium zu unterrichten waren, auch ein Lob-

lied auf die Republik Venedig gesungen werden. Erst nachdem über Jahre hinweg Briefe gewechselt worden waren, und nicht ohne "gemischte Gefühle" hatte die Direktion der Schule die Stiftung letztlich angenommen.[1]

Was Streit an Kunstwerken gekauft hatte, war von Anzahl und Wert im Vergleich zu den Sammlungen der großen Mäzene des Achtzehnten Jahrhunderts recht bescheiden. Naturgemäß konnte seine Privatsammlung nicht annähernd mit denen der großen Adelshäuser Europas oder den damals in Italien erworbenen Kollektionen englischer *Noblemen* konkurrieren. Auch war sie nicht vergleichbar mit der eines Matthias von der Schulenburg oder eines Joseph Smith - um nur die zwei bedeutendsten Auftraggeber venezianischer Veduten in der Stadt zu nennen - oder der des Zaccaria Sagredo, der als der wichtigste Kunstsammler unter den venezianischen Adligen jener Jahre gilt und als der einzige unter ihnen, der in nennenswertem Ausmaß auch Arbeiten jüngerer venezianischer Künstler angekauft hat. Sagredo war einer der ersten heute bekannten Kunden von Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto - dem bedeutendsten venezianischen Vedutenmaler. Der Berliner, der im Jahre 1709 zweiundzwanzigjährig zu Fuß nach Venedig gewandert war und dort ein kleines Kontor gegründet hatte, könnte diese einzigartige Auswahl zeitgenössischer Malerei und anderer Kunstgegenstände (besonders auch von Zeichnungen venezianischer Meister) aus eigener Anschauung gekannt haben - immerhin wohnte er in unmittelbarer Nachbarschaft des Palazzo Sagredo am Canal Grande, wo die Sammlung untergebracht war. Für Ankäufe solchen Ausmaßes aber reichten die finanziellen Mittel des Kaufmannes bei weitem nicht aus. Seine Ambitionen als bürgerlicher Kunstsammler waren auch gänzlich andere als jene, welche die adligen Repräsentationsbedürfnissen genügenden Großsammlungen zusammengeführt haben.[2]

Die kleine Galerie, die Streit der Schule zum lehrsam-belehrenden Geschenk machte, umfaßte insgesamt achtundvierzig Gemälde, meist von venezianischen Malern seiner Zeit. Ein Teil ist während der kriegsbedingten Auslagerung durch einen Wassereinbruch zerstört worden, ein Teil wurde schwer beschädigt. Glücklicherweise sind alle Veduten erhalten außer einer, die verloren gegangen ist, von der aber eine moderne Kopie existiert. Sie blieben Eigentum der Streit'schen Stiftung zu Berlin und wurden in der Nachkriegszeit bis auf zwei der damaligen West-Berliner Gemäldegalerie Stiftung Preußischer Kulturbesitz als Leihgabe übergeben, wo die Kriegsschäden durch die dortigen Restaurierungswerkstätten behoben worden sind. Zumindest die vier zu der Sammlung gehörenden Venedigansichten Canalettos sind auch im neuen Haus der Gemäldegalerie dauerhaft ausgestellt. Die Aufzeichnungen Streits finden sich in einem handgeschriebenen, gebundenen Band, der - zusammen mit weiteren Dokumenten von ihm heute Teil der Sondersammlungen der Berliner Stadtbibliothek - den folgenden Titel trägt:

"Verzeichnüß Aller Bücher, Gemählde
und Andere Sachen
so ich von Venedig und Padua aus,
am Gymnasio zum Grauen Closter

in Berlin in verschiedener Zeit
gesand habe.

Geshrieben im 77[ten] meines Alters
dahero man die Unsauberkeit und fehler
ge..igt vergeben wolle. ----"

Er enthält, neben den genauen Erläuterungen zu den 1763 verschickten Gemälden - eine erste Sendung war 1758 vorausgegangen -, eine komplette Aufstellung aller geschenkten Bücher und Bilder, eine Liste mit einer Taxierung des Wertes der einzelnen Werke, eine "Nachricht wie sich wegen der Bilder zu verhalten", eine Anweisung "Von Erbauung der Bibliothek" und kurioserweise auch eine kleine Denkschrift über das Bauen der "Altan und WohnCommunitat", in welcher der venezianischen Architektur und Lebensform gehuldigt wird.

Das Verzeichnis aller zu der Schenkung gehörenden Gegenstände mit den Streit'schen Darlegungen stellt heute - zusammen mit den Resten der von Streit gestifteten Bibliothek, der Korrespondenz, die sich auf die Modalitäten der Schenkung bezieht, und den erhaltenen Objekten - ein einmaliges, in sich konsistentes, historisches Dokument zur Geschichte bürgerlicher Kunstsammlungstätigkeit im Achtzehnten Jahrhundert dar, das von der Kunstwissenschaft in seiner Gänze und seiner Einzigartigkeit immer noch nicht ausreichend gewürdigt werden konnte. Allein die minutiösen Bildbeschreibungen sind ein für die Kunstgeschichte ausgesprochen seltener Glücksfall. Nirgendwo sonst auf dem Gebiet der Vedute werden Ansichten von Zeitgenossen so detailliert beschrieben. Niedergeschrieben ohne jeden literarischen Anspruch, in dem etwas holprigen Deutsch eines Mannes von eher bescheidener Schulbildung - 1687 als Sohn eines einfachen Handwerkers geboren, hatte er das Gymnasium zum Grauen Kloster nur ganze fünf Jahre besucht und noch dazu, als er das Verzeichnüß... verfaßte, seit fast einem halben Jahrhundert im Ausland gelebt und, nach allem was zu seiner Person überliefert ist, den Umkreis Venedigs und Paduas nie wieder verlassen -, gelegentlich abschweifend, sich im Kreise drehend und sich wiederholend, manchmal kaum noch mit dem Bildsujet in Verbindung stehend, sind seine Sätze gerade in der ungeschliffenen Direktheit des Ausdrucks, ihrer Umschweifigkeit, ihren Wiederholungen eine Quelle von unschätzbarem Wert. Sie geben wie keine andere die persönliche Einschätzung und Anschauung eines Sammlers wieder, dessen Tätigkeit sonst kaum das Interesse der Forschung erregt hätte. Der Autor berichtet in ihnen von nichts anderem als dem, was ihn bewegte, wenn er seine Bilder betrachtete.

Gemischt mit einem gerüttet Maß an persönlicher, auch verklärender Erinnerung war die Aufgabe der Abhandlungen vor allem dienender Art: Neben ihrer Funktion als Inventar - des Risikos eines Transportes durch das halbe Europa muß Streit sich als erfahrener Kaufmann bewußt gewesen sein und es mag ihm auch durch den Kopf gegangen sein,

daß dies das letzte Mal war, daß er seine kostbaren Stücke sehen würde - hatten sie den Zweck, den künftigen Aufseher über Bibliothek und Bildersaal in die Lage zu versetzen, Interessenten die Bildmotive verständlich zu machen. Da sie nur zum persönlichen, informativen Gebrauch des Bibliothekars, der künftige Besucher durch die Sammlung führen sollte, bestimmt waren, vermerkt der Stifter - sich der Schwächen seines Ausdrucks bewußt - auf dem Titelblatt: "Man muß dieses Buch und dergleichen, andrer Leüte nicht in die Hände geben, insonderheit beÿ meinem Lebens".[3] Die Interpretationen sollten, zusammen mit den Gemälden selbst, helfen, - spät, aber einmal mehr - das Lob der Stadt Venedig zu singen und die hier seit Jahrhunderten ununterbrochen praktizierte Staatsform der Republik als vorbildlich zu propagieren. Zur Unterstützung seiner Idee hatte Streit von dem Gelehrten Ginolfo Speroni zwölf Lobgedichte auf die *Serenissima Repubblica di Venezia* verfassen und in Padua drucken lassen.

Kern der Streit'schen Sammlung waren die Veduten. Sie versinnbildlichten - zusammen mit vier Tugendallegorien von Giuseppe Nogari - den pädagogischen Auftrag der Bilderschenkung. An ihnen sollte das Lob Venedigs augenfällig gemacht werden, während Porträts des Stifters sein Andenken hochhalten sollten. Es dürfte deshalb kein Zufall sein, daß Streit auf eine genaue Beschreibung dieser Bilder großen Wert legte, während andere, wie z. B. zwei arkadische Landschaften Francesco Zuccarellis "vorstellende Felder, Figuren und Thiere",[4] die mit der ersten Sendung 1758 nach Berlin gelangten, nur aufgelistet wurden. Kennzeichnend für Anspruch und Intention Streits ist auch, daß der Titel der *Orazione* Speronis noch jetzt, in der zweiten Hälfte des Achtzehnten Jahrhunderts, den Begriff der *Serenissima Repubblica* aufgreift, wird doch mit dieser über Jahrhunderte tradierten Formel unmißverständlich an eine alte, scheinbar nie enden wollende Tradition der Literatur des Stadtlobes angeknüpft und die in Wahrheit bereits vergangene, oder zumindest stark verblassende Größe der Seerepublik heraufbeschworen. In den Gedichten werden - dem obligatorischen, einleitenden Bekenntnis, vor der Größe des zu huldigenden Objektes sprachlos zu sein, zum Trotz - alle Register des historisch-politischen Venedig-Mythos gezogen: von der in mythischen Schleier gehüllten Stadtgründung unter Inanspruchnahme göttlichen Schöpfungswillens, der Evozierung der großen, historischen Momente in der Geschichte der Stadt über die Idee der *Venezia altera Roma*, Beschützerin der Religion, Siegerin über die Türken, Herrscherin über das Mittelmeer - "*vera dominatrice del Mare Adriatico*"-, Refugium vor den Barbaren, Zentrum des Welthandels, Förderin der Künste und der Wissenschaften, Stadt der Freiheit, des Friedens und einziger Hort der Sicherheit und Ruhe, Ort der Gerechtigkeit, natürlich auch: Hervorhebung von "*costanza*", "*virtù*" und "*prudenza*", Weisheit der Regierung und Dauerhaftigkeit der Staatsform, vom Beifall für "*il suo maraviglioso governo*" bis hin zum Lob ihrer Architektur als Lob der Republik.

Ohne ein gut Teil sentimentaler Verehrung der Stadt, in der er so lange gelebt hat, allerdings ist Streits Absicht kaum zu erklären. Denn aus reinen Vernunftgründen konnte man um 1760 das komplizierte, in sich erstarrte Regierungssystem der venezianischen

Republik ernsthaft kaum noch als Vorbild empfehlen, und schon gar nicht in der aufstrebenden Hauptstadt des damals "modernsten" Staate Europas, dem Preußen des aufgeklärten Absolutisten Friedrich II., der gerade den Siebenjährigen Krieg zu seinen Gunsten entschieden hatte. Diesem, mit dem Streit im Übrigen schon früher korrespondiert hatte, die Oligarchie einer selbsternannten Adelsklasse, deren Mitglieder sich *Nobili* nannten, zum Teil aber selbst nur noch ein Dasein am Rande der Armut führten, anzuempfehlen - mit an das antike römische Vorbild angelehnten Kleidervorschriften, einem umgreifenden Spitzelwesen, mit scharfer Zensur jeder Meinungsäußerung und einem vergangenen weltpolitischen Anspruch, der kaum mehr noch als eine Erinnerung an Zeiten alten Glanzes war, - hat etwas Absurdes. Insbesondere da die Wirtschaft der *Serenissima Repubblica* darniederlag - Historiker sprechen von einem "*rinnovamento mancato*"[5] -, die vielgepriesene Dauerhaftigkeit der republikanischen Staatsform längst zu Unbeweglichkeit geworden war, die Aufrechterhaltung strikter Neutralität in den Konflikten zwischen den europäischen Großmächten nur zu einem Preis erkauft werden konnte, der die Stadt weiter ruinieren mußte. Selbst die Zahl derjenigen *Nobili*, die am Großen Rat, der Vollversammlung aller dazu Berechtigten, teilnahmen, war seit den Zeiten einstiger Größe im Sechzehnten Jahrhundert um etwa die Hälfte gesunken.[6] Und das, was Streit von dem Gymnasium zum Grauen Kloster forderte, war ja bei Licht betrachtet nichts anderes als die Instituierung eines kleinen, aber durchaus veritablen Venedigkultes.

Unter den Venedig-Ansichten befinden sich zunächst zwei kleinere Perspektiven der Piazza San Marco und des Molos, des Hauptplatzes der Stadt und der Anlegestelle vor dem Dogenpalast - beides sind in höchstem Maße konventionelle Vedutenmotive. Sie sind gemalt von Johan Richter und wurden bereits 1758 nach Berlin geschickt und von Streit nicht beschrieben. Dann sind da die vier relativ großen Gemälde von der Hand Canalettos; zwei ungewöhnliche Nachtstücke, die in der Tradition der venezianischen Vedute selten dargestellte, populäre Feste zum Gegenstand haben, und je ein Bild des Canal Grande und des Campo San Giacomo di Rialto. Vervollständigt wird die Zahl durch eine Suite von sechs ebenso großformatigen Fest- und Zeremonialbildern eines bis heute namentlich nicht mit Sicherheit identifizierbaren Malers. Streit selbst nennt Canaletto und Richter als Schöpfer der sechs erstgenannten Bilder,[7] bezüglich der Autorschaft der Festdarstellungen aber schweigt er zur Enttäuschung der Kunsthistoriker. Auch zu ihrem Kauf- oder Entstehungsdatum sagt er nichts. Alles deutet daraufhin, daß die zehn großen Gemälde unmittelbar vor der Schenkung von dem Sammler selbst in Auftrag gegeben worden sind.[8] Der Frage, wer jener dritte, namentlich nicht bekannte Maler war, ist hier nicht nachzugehen. Tatsache ist, daß Streit sich mit dem Auftrag für sechs von zehn seiner großformatigen Stadtansichten und Festbilder an einen auf dem Gebiet unbekannten Maler gewandt hat, der darin über keinerlei Erfahrung verfügen konnte und für den der Auftrag in diesem Genre Episode geblieben ist, so daß bis heute keine anderen Veduten bekannt geworden sind, die dieselbe Handschrift aufweisen.[9]

Streits Sammlung offenbart[10] in ihrem Schwerpunkt auf Veduten die Vorliebe des Nicht-Venezianers, sie offenbart aber auch, daß es sich bei Streit um einen aus dem Rahmen der touristisch Üblichen fallenden Nicht-Venezianer handelte: Die touristisch interessanten Motive, die Piazza San Marco und die Ansicht des Molos mit dem Dogenpalast, haben in seiner Sammlung eine untergeordnete Bedeutung. Ihr Format ist kleiner als der anderen Veduten, vielleicht wurden sie früher gekauft und von einem relativ unbedeutenden Maler gemalt. Streit hält es auch nicht für nötig, genauer auf sie einzugehen. Die Wahl der beiden anderen "reinen" Vedutenmotive (ohne festlichen oder zeremoniellen Anlaß) ist begründet in Streits persönlicher Beziehung zu der *Serenissima*: es sind Orte, an denen er sich Jahre lang Tag für Tag aufgehalten haben muß, wo er seine Wohnung hatte und wo er seiner kaufmännischen Tätigkeit nachging. Und das Programm der Festbilder entspringt wesentlich der Idee der Verherrlichung Venedigs.

Beachtlich und in deutlichem Widerspruch zu fast allem, was man derzeit über Veduten lesen kann, ist, wie genau Streit auch auf Elemente städtischen Lebens und die vielen in den Ansichten dargestellten Figuren eingeht. Detailgenau, angereichert durch die persönliche, intime Vertrautheit mit den Örtlichkeiten, informiert er über die im Bild dargestellte städtische Topographie, spricht von der Bedeutung eines Platzes und einzelner Gebäude, weist auf Wege hin, die er gegangen ist oder die für die Stadt charakteristisch sind, erläutert jeweils spezifische stadträumliche Funktionen in ihrer Vielschichtigkeit und geht manchmal aus eigener Kenntnis der Situation über das hinaus, was den Gemälden abzulesen ist. Dabei läßt er ganz selbstverständlich die Menschen, die diese städtischen Orte bevölkern, nicht außer Acht. An keiner Stelle ist sein Interesse an den Bildern ausschließlich auf das Architektonische gerichtet, wie es die kunsthistorische Sekundärliteratur von der Vedute heute glauben machen möchte.

Das erste Bild Canalettos, dem Streit sich zuwendet, ist das "Gemählde № 11. von Antonio Canaletto *Prospetto sopra Il Canale grande.*"[11] Es stellt den Teil des Canal Grande dar, an dem er lange Zeit gewohnt hat. Seine Beschreibung beginnt - so wie man heute gewöhnlich ein Vedutenmotiv benennen würde - mit einer spezifizierende Ortsangabe: "Zur linken Hand des Gemählde, welches sehr schön ist. Der Theil des Gebäudes ist eine Ecke vom Pallast des Procuratore di Sant Marco genannt, Sagredo." Im dritten Satz, nach dem Hinweis auf die nahegelegenen Kirche Santa Sofia[12], verläßt der schreibende Venedigliebhaber die rein topographische Ebene und beginnt grundlegende Charakteristika venezianischer Alltäglichkeit einzustreuen: "Die Bänke auf den Waßer an solchen Platz Santa Sofia und wo Gondoli dazwischen stehen, wird der traghetto di Santa Sofia genand, welche Gondoli, Jedwedem, gegen Bezahlung zu Dienste stehen, der sich daran, von Einem Ohrt zum Anderen zu fahren, bedienen wil." Mit der Benennung des *Traghetto* [**Abb.** 1] wird eines der zentralen Probleme Venedigs angesprochen: Die Frage nach der Abwicklung des Verkehrs in der Stadt im Wasser, in der es weder Sänften, noch Kutschen, noch sonstige Radfahrzeuge gab, ist schon von je her von zentralem Interesse gewesen ist, wo auch immer es darum ging, das Funktionieren des Leben hier zu

verstehen. So war es für eine Stadtbeschreibung oder jeden Reiseberichts, der die Lagunenstadt berührte, unerläßlich, am Anfang einen *Passus* einzufügen, der Bericht erstattet über Aussehen, Verfügbarkeit und Bequemlichkeit der Gondeln. Streits Zielsetzung läßt sich an dieser Stelle bis zu einem gewissen Punkt mit Schriften dieser Gattung vergleichen.

Der Beschreibende benutzt das Wort *traghetto* hier in einer vom aktuellen Sprachgebrauch differierenden Bedeutung. Im modernen Gebrauch bezeichnet der Begriff nur die Gondelfähren über den Canal Grande. Streit aber meint ein wie ein Wassertaxi beliebig verfügbares, mietbares Fahrzeug; das im Achtzehnten Jahrhundert wichtigste Verkehrsmittel in der Stadt. Früher gab es sie in weit größerer Zahl - der erste echte Stadtplan Venedigs, 1729 von Ludovico Ughi herausgegeben,[13] verzeichnet eine Anzahl von zweiundzwanzig - und auch im Zeitalter motorbetriebener Wasserfahrzeuge sind die wenigen *Traghetti*, die es noch gibt, oft für den, der sich schnell durch die Stadt bewegen will, ein entscheidender Teil seines Weges. Santa Sofia ist eines derjenigen, die noch betrieben werden, und es stellte auch damals, wie das Bild es zeigt, eine wichtige, vielbenutzte Verbindung her. Canaletto hebt in seiner Wiedergabe des Ortes die Brückenfunktion des *Traghetto* im heutigen Wortsinn hervor. Die hier verkehrende Gondel hat der Maler in der Mitte der Wasserfläche, parallel zur Bildebene, angeordnet. Sie fährt vom Markt am Rialto über den Kanal zur Anlegestelle bei Santa Sofia. Links im Vordergrund des Bildes sind die hölzernen Stege, die ins Wasser führen, zu sehen. An dem Uferplatz, wo der Campo Santa Sofia - eigentlich eher eine breitere, aber kurze Straße, die auf die Kirche hinführt - direkt auf den Canal Grande stößt, steht bereits ein neuer Passagier und wartet auf das ankommende Boot, um wiederum zur anderen Seite übergesetzt zu werden. [**Abb. 2**] Die gegenüberliegende Anlegestelle ist zwischen der Vielzahl der am Ufer liegenden Wasserfahrzeuge nur an der Fahrtrichtung, aus der die Gondel kommt, auszumachen. Ein Mann in graublauem Cape, der auf einem der ins Wasser führenden Stege steht, erwartet dort eine zweite Gondel, die ihn aufnehmen wird [**Abb. 3**]. Eine weitere Gondel, ebenfalls mit einem stehenden Passagier, legt, einen Pfahl umrundend, vom Portal des Palastes der Sagredo ab, um den Canal zu überqueren oder einen anderen Weg zu nehmen. Nur wenig weiter in der Tiefe des Bildraumes, in Höhe der Fabbriche Nuove di Rialto, ist schon die nächstgelegene Übersetzmöglichkeit zu sehen.[14] All dies gehört zu den Alltäglichkeiten des Lebens in der Stadt in der Lagune. Detailgenau beobachtet, wird hier jener Teil venezianischer Normalität wiedergegeben, der zuallererst die Besonderheit ihres städtischen Lebens ausmacht: Die Normalität des Verkehr auf dem Wasser, die Canaletto wohlüberlegt betont hat, indem er die kreuzende Gondel des *Traghetto* genau in der Mitte seines Bildes plaziert.

Nebenbei nutzt der Maler, wie er es in seinen besten Gemälden öfters tat, die Gelegenheit, eine kleine, in keiner Weise ungewöhnliche Handlung ins Bild einzuführen. Eine Bildgeschichte, die dem Betrachter aber nur bedingt verständlich werden kann, wie tatsächlich so manche Beobachtung des Tuns der Leute, die man im Leben macht, nur

zur Spekulation darüber anleiten kann, was denn da eigentlich geschieht: Außer den beiden Ruderern sind drei Passagiere auf der *Traghetto*-Gondel. [s. **Abb.** 1] Vorn sitzt eine Frau mit langem schwarzen Haar. Über die Schultern gelegt trägt sie den *Zendale*, ein schwarzes Tuch, das als typisches Kleidungsstück der Venezianerinnen galt. Ein Herr ist gleich stehengeblieben, da es sich bei gerade einer Minute Fahrzeit, die für das Übersetzen benötigt wird, kaum lohnt, einen Sitzplatz einzunehmen, wenn man am anderen Ende der Überfahrt geschwind vom Boot springen möchte, um weiter zu eilen. Er steht mit dem Gesicht entgegen der Fahrtrichtung, in einer Art und Weise, die gar nicht typisch für das Verhalten der Venezianer ist. Nach heutiger Gewohnheit zumindest, würde er sich dadurch als Ortsfremder verraten. Ein Venezianer dreht sich üblicherweise sofort beim Betreten des Bootes um, steht somit zunächst in Richtung des Steges, von dem er in das *Traghetto* gestiegen ist, denn dieses fährt gleich nach dem Ablegen ein Wendemanöver. Damit steht er bei der Überfahrt in Fahrtrichtung und kann die Gondel beim Anlegen schneller verlassen, ohne sie durch sein Umdrehen in für andere Fahrgäste unangenehme Schaukelbewegungen zu bringen. Der dritte Passagier hat sich auf der kleinen, seitlichen Bank hingesetzt. Mit ausgestrecktem Arm reicht er dem hinteren der Gondoliere einen Stab oder eine Rolle hinüber - eine Schriftrolle mit einer Nachricht, die jener überbringen soll, vielleicht. Der allerdings ist im Augenblick mit dem Rudern viel zu sehr beschäftigt, als daß er den Gegenstand übernehmen könnte. Ein Detail, das - entweder der reinen Erzählfreude des Malers entsprungen, oder ein konkretes Ereignis anspielend - über das hinausweist, was direkt dem Bild ablesbar ist: Für den Betrachter muß offen bleiben, um was es sich bei dem Gegenstand, der dort übergeben wird, handelt. Falls Streit, was nicht sehr wahrscheinlich ist, eine spezifische Idee dazu hatte, verrät er es nicht. Es können und dürfen sich Assoziationen einstellen, die über das im Medium Darstellbare hinausgehen: etwa zu Geschichten über Nachrichten und geheime Botschaften, welche die Gondoliere überbringen. Diese kleine Szene ist ein malerisches Mittel, das dazu dient, Bewegung einzusetzen, Neugier zu schaffen, und anzuregen zu weiterer Spekulation über Venedig.

Nachdem also ein wesentlicher Aspekt der stadträumlichen Struktur - Wege und Verkehrsmittel -, in der das Vedutenmotiv angesiedelt ist, abgehandelt ist, befaßt sich Streit mit dem linken Bildvordergrund. Jetzt wird deutlich werden, was für die Auswahl des Bildausschnitts ausschlaggebend gewesen ist. Sie war, wie gesagt, nicht beliebig, sondern in höchstem Maße privat. Anlaß gab die Darstellung des venezianischen Wohnsitzes des Sammlers: als das erste vollständig abgebildete Gebäude am Kanalufer auf der linken Seite erstrahlt im hellen Licht der mittäglichen Sonne die zum Canal Grande gerichtete Fassade des bei dem *Traghetto* gelegenen, gotischen Palazzetto Foscari, in dem Sigismund Streit den längsten Teil seines Lebens gelebt hat. Nachdem er durch die vom Maler am linken Rand des Bildausschnittes angeordnete Ecke des eingangs bereits genannten Palazzo Sagredo ins Bild eingeführt worden ist, fällt der Blick des Bildbetrachters direkt auf die zum *Campo* gelegene Hauswand, wo im Obergeschoß der venezianische, außen an der Mauer entlanggeführte Kaminschacht sichtbar ist.

"Das Erste Hauß an solchem Traghetto, und auf den Anfang besagten Platzes S^ta Sofia der Obere Stock, außer deßen Fenster des Saales oder Flures, für den Steinernen Vorgang |: hier Pergolo genand :| ein Weibes Bild stehende, und auf den andere Pergolo ein rohtes Tuch, nebst welchen, das Haußherrn eines EdelMans Foscari genand, Wappen in Stein gehauen ist. Ferner wo auf den Schornstein, ein Schorsteinfeger stehet.
Dieses Hauß welches sehr lang ist, und viele gute Bequemlichkeiten hat, wurde von S. S. [Sigismund Streit] während der gantzen Zeit seiner Handlung bewohnet, und noch einige Jahre hernach, obwol Er sich nach Padua begeben, alwo Er den gantzen Sommer wohnet, zu Venedig aber den Winter.
Oben im Hause, auf der Waßer Seite, wo ein weißer Vorhang aus den Fenster über den Pergolo hinaushängt, in selbigem Zimmer war mein angenehmster Auffenthalt bey müßigen Stunden, dan auf der Seite so man im Gemählde nicht siehet, war die vortreffliche Aussicht bis zum Fontico de Tedeschi und Ponte di Rialto, oder Rialto-Brücke.
Auf der andern Seite des Hauses, nach dem Platz zu S^ta. Soffia zu, wo auf dem Pergolo einige Blumen Töpffe stehen, war das Zimmer, wo ich im sommer die Besuchungen anzunehmen pflegte, im Winter aber wegen des Camin Feuers, in dem schönen geräumigten Zimmer darneben."

Streit hatte also, gemäß der in Venedig verbreiteten Sitte, einzelne Etagen oder Halbetagen der Paläste zu mieten und zu kaufen, in der obersten Etage des Palazzo gewohnt. Persönlicher kann die Beziehung eines Kunstliebhabers zu einem von ihm gewählten Bildthema kaum sein. Im Erdgeschoß zu der Straße hin, wo das Haus "2 Circulichte [abgerundete] Fenster und noch 2 daneben so man [in dem Gemälde] nicht siehet" hat, so fügt er hinzu, hatte er seine "Schreibstube oder Comtoir." [s. **Abb. 2**].

Mit der Klärung der architektonischen und stadträumlichen Situation, die die Auswahl des Bildmotives bedingt hat, hat er - kaum bemerkt - bereits die Schilderung des städtischen Lebens und der Figuren, mit denen das Bild belebt ist, eingeleitet: Während man in dem erwähnten "Weibes Bild" auf dem Balkon seiner Wohnung seine Haushälterin vermuten mag, übergeht er eine zweite Frau, die an ein an der Schattenseite des Hauses gelegenes Fenster getreten ist, um die Läden zu öffnen. Dabei dürfte sich um eine beiläufige Erfindung Canalettos handeln, die dem Auftraggeber nichts weiter bedeutete. Wie immer ist der Maler in seiner Beobachtung alltäglicher Tätigkeit ausgesprochen detailliert. Die Frau bedient sich eines Mittels, das Fenster aufzusperren, das heute kaum noch Verwendung findet: einer Holzstange, die sie in zwei Haken an den beiden Läden eingelegt. An dem darüberliegenden Fenster ist dies - in geöffnetem Zustand - noch besser zu sehen. Auf ein anderes (von Canaletto gern zur Ausschmückung seiner Bilder eingesetztes) figurales Motiv hinzuweisen, vergißt Streit nicht. Die Figur eines Schornsteinfegers, der auf dem Dach seine Arbeit tut, ist ihm ein so beachtens- und bemerkenswertes Detail, daß er es zum Anlaß nimmt, die Lage des Hauses anzuzeigen, in dem er gelebt hat. Nochmals auf das Thema des *Traghetto* zurückgreifend fügt er dann an: "Unten am Hause wo der Mann an der Thüre stehet, ist gleich darneben ein Capitello, wo die Barcaruoli am Traghetto, des Morgens Ihr Gebet verrichten." Auch hiermit ist sein Bericht wieder eng am Bild orientiert: einer der *Barcaruoli* - heute sagt man: Gondoliere - mit einer roten Mütze ist eben im Begriff, eine Kerze anzuzünden.

Streits "angenehmster Auffenthalt bey müßigen Stunden", sein Zimmer mit der Aussicht von dem Fenster jener "Seite [des Hauses,] so man im gemählde nicht siehet", auf die er

seinen Leser ausdrücklich aufmerksam macht, ist genau die, die die Vedute zeigt: Sie erstreckt sich bis zum monumentalen Fondaco dei Tedeschi und der Ponte di Rialto. Streit fügt folglich eine Beschreibung an, die gleichzeitig gelesen werden kann als die des Gemäldes und der Aussicht, die er von seinem Fenster auf die Randbebauung des Canal Grandes gehabt hat. Dabei zählt er jene Gebäude auf, die ihm eine eigene Bedeutung gehabt haben mögen oder die dem Venedigreisenden oder dem mit der Stadt durch Erzählungen und Bücher Vertrauten bekannt gewesen sein müssen: zunächst das benachbarte kleine Haus, "wo lauter Magaziner sind"; davor liegt ein mit einem Faß beladener Lastkahn. Dann folgt der Palazzo Michiel dalle Colonne, "obenher mit einer Altana, alwo der jetzige König von Pohlen, August II. --- als Er noch ChurPrinz war, und in Italien reisete, mit seiner gantzen Hoffstat viele Monahte wohnte".[15] Ein mit viel Zeremoniell absolvierter Besuch eines hohen Staatsgastes in direkter Nachbarschaft muß dem gebürtigen Berliner eine bleibende Erinnerung gewesen sein, noch dazu weil der Besucher aus den heimischen deutschen Landen angereist war. Weiter hinten befindet sich die Ca' da Mosto, das Gebäude der weithin bekannten Herberge *Leon Bianco*, und zuletzt, unmittelbar vor der Ponte di Rialto, der Fondaco dei Tedeschi, das Haus der deutschen Kaufmannschaft in Venedig. Ihn weis er vermutlich deshalb - ohne dazu Angaben zu machen - ausführlich zu würdigen, weil er dort zu Beginn seiner Tätigkeit in Venedig wie viele andere deutsche Kaufleute gewohnt haben mag und aller Wahrscheinlichkeit auch später im *Fondaco* vieles zu verhandeln gehabt haben dürfte. Es folgen einige Worte zur Ponte di Rialto, deren weitgespannter Bogen das Panorama der Gemäldes abschließt, so wie es sich als "vortreffliche Aussicht" von Streits Lieblingszimmers geboten hat. Man könnte sich vorstellen, daß er als Auftraggeber dem Künstler gegenüber in denselben oder ähnlichen Worten seine Erwartungen an das gewünschte Bild formuliert hat.

Weiter dient der Charakterisierung der städtische Situation, in der Streit sich bewegte, die Nennung des Palazzo dei Camerlenghi, der, ebenso wie der nachfolgend beschriebene Gemüsemarkt, auf dem Gemälde nicht sichtbar ist, da er von den Fabbriche Nuove di Rialto verdeckt wird:

"...ein, Platz La Herberia genant, an welchen täglich eine große Menge, Kleiner und großer Schiffe länden, mit allerhand Craüter Werck, desgleichen mit Früchte, Kirschen, Pfirsichen, Äpfel, Birnen &c:--- wohin alle Morgen, diejenigen Craüter und Früchte Händler von der Stad kommen, und sich jedweder bey gantzen Körben weiß versichert und verkaufet, um es bey Kleinigkeiten, wieder zu verkauffen.
Obiges große Hauß [den Palazzo dei Camerlenghi] und die Herbaria siehet man nicht auf diesem Gemählde."

Der Fingerzeig auf das Verwaltungsgebäude und die *Erberia*, den Gemüsemarkt, ist unverzichtbar für das Verständnis der stadträumlichen Situation, das entwickelt wird:

"An den Platz der Herberia folgt das berühmte lange Gebaüde, genant le Fabriche nuove a Rialto, welches man auf dem Gemählde siehet. Unter derselben Schwiebbogen auf lauter Pfeiler, ist ein ziemlich langer Gang, auf der Einen Seite mit lauter Läden von allerley Wahren versehen, von da auf der Waßer Seite, man hin und wieder gehet.
Wenn man aus solchen Schwiebbögen heraus kömt, kömt man auf den großen Fisch Marckt des S.[igismund] S.[treit] gwesene Wohnung gleich über im Gesichte.

Auf solchen Marckt, welcher der Größte in Venedig ist, kommet beständig ein großer Vorrath allerley Sorten frische Fische und Austern an, wovon viele ausgeleerter Körbe stehen, andere aber mit Fische versehen sind.
Die kleinen Haüsergen alda, sind Läden, für gesalzene Fische, als Häringe, Aale, Stockfische &c Das Große Wirtshauß auf solchen Fisch Marckt, sage das große Hauß, so in der Mitte gebaut, ist ein Wirtshauß, und laut ausgehängten Zeichens, wird alla Campana genant, und nicht weit davon, sind die Wirthshaüser, so das Zeichen haben, alle Torre, alla Donna, alla Simia.
Das Letzte und zwar Kleine Hauß gegen den Waßer, alwo ein WeibsBild an den Fenster stehet, mit einen Capitello versehen, wo die geringe Leüthe Ihr Gebet verrichten, ist das Zollhauß für Fische."

Der Blick auf den Gemüse- und Fischmarkt - das direkte Vis-à-vis der zum Wasser hin gelegenen Räume seiner Palastetage - fügt dem grandiosen Panorama des Canal Grande bis zur Rialtobrücke eine definitiv volkstümliche Komponente hinzu. Sie hat für den Kaufmann offensichtlich ihren ganz eigenen Reiz gehabt, einen Reiz den man zur Mitte des Achtzehnten Jahrhunderts nicht unbedingt erwarten kann, wenn man von anderen stadtbeschreibenden Quellen ausgeht.

Die *Erberia* und die Anlegestelle der Früchte bringenden Lastboote waren ein Ort, an dem, wie Casanova berichtet,[16] die mondäne Welt der Verliebten und der Spieler ihren Morgenspaziergang zu machen pflegte. Doch ist das nicht das Thema für Canaletto: Relativ klein abgebildet, aber stark ausdifferenziert - fast könnte man es als eine Genreszene im Miniaturformat innerhalb des Bildes bezeichnen,[17] ist auf dem Bild das mittägliche Abräumen des Marktes zu beobachten: Die Sonne steht hoch im Süden, die Schatten sind kurz und Fässer für eingesalzene Fische werden weggerollt, Latten und Kisten werden gestapelt, eine Platte eines Fischverkaufsstandes wird schräg hoch gehalten und an einem kleinen Brunnen abgewaschen, Körbe auf einer Lastgondel sind zu sehen. Ein müder Fischhändler hat sich in dem wenigen Schatten, den das "Zollhauß für Fische" spendet, zum Ausruhen auf den Boden hingesetzt. Einige der Marktstände sind bereits geschlossen. Eine Frau - die Rückenfigur mit schwarzem *Zendale* in der Mitte des Marktes - hält noch ein Schwätzchen vor dem Nachhausegehen, ein Herr, der seiner feineren Kleidung nach wohl kaum zu den Fischhändlern gehört, steht bei einem Fliegenden Händler, der seinen Korb am Boden abgestellt hat: die letzten Geschäfte vor der Schließung des Marktes werden getätigt.

Doch mehr noch: Die privilegierte Aussicht vom Fenster des Sammlers schloß auch den Ankerplatz der Postschiffe nach Padua ein. Mit dieser wichtigsten Verkehrsverbindung zur Anreise nach Venedig gelangten unzählige Reisende auf der Brenta fahrend in die Stadt und die Venezianer starteten darin ihre allsommerliche Flucht in die *Villeggiatura* auf der *Terra ferma.*

"Unweit diesem Zollhause, nur eine schmale Gaße darzwischen, ebenfalß am Waßer, ist ein Kleines Wirthshauß, und an diesem daran, ein kleiner Canal oder Waßerfluß, alda versamlen sich und landen an, die Burchielli und Burchi, welche alle Morgen und Abende von Padua ankommen oder abgehen."

Auch Streit gehörte zu ihren regelmäßigen Passagieren, denn er hatte - wie er oben nebenher bemerkt hat - sich an seinem Lebensabend, wie auch viele Einheimische, zumindest in den Sommermonate mehr und mehr auf das venezianische Festland zurück-

gezogen, weil er die dortigen Luft- und Klimaverhältnisse als gesünder und angenehmer empfand. Das rechts quer zum Canal am Ufer liegende Boot mit der geschlossenen dreifenstrigen Passagierkabine und der mit geschnitzten Holz verzierten Ruderstange ist eine dieser unter dem Namen *Burchiello* bekannten Post- und Passagierbarken. Canaletto gibt sehr genau die von Reisenden oft beschriebenen verglasten Fenster und den Blick in den Innenraum der Passagierkabine wieder. Ein weiterer *Burchiello* liegt davor, von ihm aber ist nur das Heck zu sehen. Zuletzt kommt Streit nochmals auf die vielen anderen Wasserfahrzeuge zurück, spricht wiederum die Gondelanlegestellen und sodann einige der anderen in Venedig gebräuchlichen Bootstypen und Barken an:

"An der Pescaria oder Fisch Marckt auf den Waßer, sind 2. oder 3. Traghetti, wo Gondole beständig zu finden, so die Leüthe vor das Gebühr, von Einem Orthe zum anderen fahren.
Auf diesen gantzen Gemählde, sind eine Menge der Schiffsarten, genant, Burchio, Burchiello, Peatta: dienen bloß zur Fortbringung der Kauffmans Wahren, von Einem Ohrte zum andern: Peotte, Gondole, Battelli &c:"

Einer der häufig eingesetzten Lastkähne, ein *Burchio*, beladen mit dickbäuchig stehenden Fässern liegt hinter der Passagierbarke. Auf ihm lehnt sich ein Mann über die Ladung und schaut zu dem *Burchiello* herüber. Verschiedene Lastkähne, Barken und Gondeln, die ankommen, abfahren, vor dem Rialto am Ufer liegen, zeigen an, daß hier ein wichtiger Verkehrsknoten und Warenumschlagplatz porträtiert ist: die einfacheren, offenen Gondeln, die unter anderem für die *Traghetti* benutzt wurden und bis zum heutigen Tage weitgehend unverändert diese Funktion erfüllen, ebenso wie die damals durchweg mit einer geschlossenen Kabine ausgestatteten Privatgondeln, die heute ganz aus der Stadt verschwunden sind, größere Passagierbarken und flache, schwerfällige Transportschiffe für die Waren.

Ohne Zweifel würde heute mancher Hotelgast den Kaufmann des Achtzehnten Jahrhunderts um jene wahrhaft "vortreffliche Aussicht" beneiden, die zu genießen, sein "angenehmster Auffenthalt bey müßigen Stunden" war: das Treiben des Fischmarktes, der an- und abgehende Verkehr der Postbarken bis hin zur berühmten Ponte di Rialto, die als die einzige feste Verbindung den Canal Grande überbrückte. Der Blick also vor allem auf einen innerstädtischen Ort, der weniger - von der entfernt liegenden Brücke abgesehen - durch architektonische Monumente, denn durch das städtische Leben geprägt ist.

"Dieses ist ein vortreffliches PerspectivGemählde. Man stelle sich an die Seite Meines Hauses, und sehe nach der Rialto Brücke, und erkenne die schöne Perspectiv. Man beobachte das Gebaüde le Fabriche nuove, welches scheinet, als wen es nach der Waßer Seite heraus gehen wolte. Man betrachte das Waßer, worin man den Schein der Haüser siehet. Es scheint als könne man in die Gaßen und Häuser hinein gehen. Alles nach der Natur."

So faßt der von seinem Bild nicht wenig angetane Sammler zufrieden zusammen.

Die zweite, vordergründig motivisch nicht an einen bestimmten Anlaß, wie einen Festtag oder eine Zeremonie gebundene Vedute Streits ist das "Gemählde Nº 12. Rialto A. 1763 gesand."[18] Es zeigt den Campo San Giacomo di Rialto. "Ein schönes Gemählde vom berühmten Mahler Antonio Canal gemeiniglich genant Canaletto", stellt der stolze Besitzer wiederum fest, um dann auszuführen:

"Der Ohrt oder Platz Rialto genant, ist was man in Hamburg, Holland und England die Beurse oder Börse nennet, wo die Kauffleuthe umb Mittags Zeit 1 Stunde zusammen kömmen, und von Handels Verrichtungen mit einander verabreden.
Zur linken Hand des Gemählides, kömt man [durch die Ruga degli Orefici] von der Rialto-Brücke |:so man nicht siehet:| und erblickt ein sehr langes großes Gebaüde, [den Sottoportico di Rialto, der die Komposition des Gemäldes links abschließt] forne her, auf lauter Pfeiler und Schwiebbögen ruhende. Der Thurm dahinter ist von der Kirche genant Giovanni di Rialto. Oberher wohnen Leüte, und auch viele Cammern alda, wo Kauffleuthe, Wahren aufhalten.
Unten solchen Gebaüdes unter Jeden Schwiebbogen oder 2 Pfeiler ist ein Laden oder Bude, davon 25 sind, für Goldschmiede, die in ihren Haüßer arbeiten lassen, in denen Läden aber verkauffen und Arbeit annehmen, oder sonsten was zu Ihrer Profession gehört, mit Kauffleuten und anderen verabreden.
In jeden dieser Läden, befindet sich ein starcker eiserner Kasten oder Schranck, worin sie Ihre Wahren verschließen, außerhalb denen Läden aber, allerhand SilberZeüg zur Schaue aushängt, wie man auf dem Gemählde siehet, als Schüßeln, Teller allerley Größe, Caffè und Thee Kannen, Barbier Becken &c.—
Vorne her der Bude ist eine Bancke, hinter welche Sie sitzen, auf welchen Ein mit Glaß bedecktes Kistele so mit einer Ketten befestigt ist, in jeder Bude oder Laden zu sehen ist, worin die Goldschmiede feine Arbeit von Gold und Silber, halten, dergleichen aufrichtige und falsche Juwelen."

Die Reihe der mit goldenen Rahmen verzierter Aushänger mit den Ladenschilder über jedem der Läden läßt Canalettos Gemälde gut erkennen. Hinter ihnen hängen wie die Glieder einer Kette die Gefäße an Stangen herab. Die Handwerker sitzen, mit der Arbeit beschäftigt, im Schatten der Dächer ihrer Buden und warten auf vorbeikommende Kundschaft [**Abb. 5**].

Immer pendelnd zwischen Klärung der Architektur der Umgebung und Milieuschilderung verweist Streit dann auf eine zweite, wiederum im Bild nicht sichtbare, Ladenstraße unter den Arkaden des Sottoportico di Rialto, um danach von der Beschreibung der linken Begrenzung des *Campo* zum Marktgeschehen auf der Platzfläche überzugehen:

"Hinter solchen GoldSchmits Buden ist eine lange Straße, so lang das große Gebaüde ist, worin lauter Buden anzutreffen
Die darin Tuch bey Kleinigkeiten verkauffen.
Von denen Goldschmits Buden über die Gaße, wird man vielerley Gezelter gewar, worunter Einige sind, da forneher, nur Eine Stange ist, da man das Gezelte gegen Wind und Regen wenden kan.
Zur linken Hand unter dem Ersten Gezelte, stehet ein Tisch, worauf Fleisch verkauft wird, auf der Erde einige Körbe, und Einer Erdnen oder Gläsernen mit Stroh beflochtenen, Öhl oder Waßer Flasche.
Deme folgt ein Fruchtverkäuffer, mit Tisch, Stuhl und Körbe [der aufstehend seinen Stuhl beiseite rückt].
Ferner folgt noch Einer, der Aepfel, Birnen, Weintrauben &c. verkaufft, dergleichen sind noch 2 solcher Fruchtverkäuffer und bey dem Einen, hängt eine WagSchale an der Stange und auf der Erden sind Körbe mit Früchte, und dan [der Satz bricht hier ab.]
An dem Pfeiler stehet Eine Bretterne Bude oder Laden, mit Ziegelsteine bedeckt, in welchen man allerhand seydene Leinewanten oder Wollene Mützen verkaufft, Keines Weges aber Gottlose Pelzerne Mützen, die hier nicht gebräuchlich sind wodurch man in Teütschland die arme Jugend, den Kopf verdirbt, der nur leicht bedeckt seyn solte. Dan wan der Kopf immerzu gar zu warm gehalten wird, kan das Gehirne nicht dichte und feste worden, sondern bleibt löcker und weich, und da die Schweißlöcher sich sehr öffenen, dringt die böse Lufft desto leichter hienein, wodurch Flüße und andere Übel herzu gezogen werden. Man solte Exempel an den König von Preüßen nehmen, der des Nachts gar kein Mütze auf den Kopf hat."

Bevor von weniger Anschaulichem zu handeln sein wird, sollten wir diese sinnreiche und zugleich belehrende Abschweifung über das nächtliche Tragen von Mützen - nach der

vorhergehenden Warnung vor den angebotenen falschen Juwelen - dankbar zur Kenntnis nehmen, selbst wenn sie wenig mit dem Bild zu tun hat. Immerhin verrät sie einiges über populäre Vorstellungen von der menschlichen Körperfunktion im Achtzehnten Jahrhundert und über die ständige Angst vor böser, mit Miasmen verpesteter Luft. Leider sind auf dem Gemälde Canalettos wegen des aufgestellten Sonnensegels die zum Verkauf stehenden Mützen nicht so detailgetreu nachgebildet, daß sie erkennbar wären. Genauso wenig bleibt am Bild nachprüfbar, ob an dem Stand mitten auf dem Platz wirklich Fleisch verkauft wurde. Auch auf anderen Gemälden des Meisters der venezianischen Stadtdarstellung sind die Marktstände so wenig spezifiziert dargestellt, daß im Unklaren bleibt, was dort im Einzelnen angeboten wird. Der Berichterstatter läßt hier seine eigene genaue Kenntnis der Örtlichkeiten einfließen und geht so beschreibend über das in der Vedute gezeigte hinaus.

Dann wendet sich der Wegweiser durch das Bild wiederum den Architekturen zu, und zwar der Platzrandbebauung der Fabbriche Vecchie di Rialto, die den Bildraum an den beiden anderen Seiten begrenzen. Die älteste Kirche Venedigs San Giacomo di Rialto ist hier nicht wiedergegeben, denn der angenommene Standpunkt des Betrachters befindet sich genau vor ihrer Fassade.

"In der Mitte des Gemähldes ist ein großes, und zur rechten Hand, oben solch großes Neben Gebaüde, so forne her auf lauter Saülen ruhet. Obenher sind einige
Gemächer, worinnen sich MagistratsPersonen, wegen verschiedenen Verrichtungen zusammenkommen. Es sind dorten auch Cammern zur Verwahrung allerley Wahren für Kauffleüthe und Crähmer.
Auf dem MittelGebaüde arbeiten Leute, das Dach auszubessern.
Beÿ obiger Bude oder Laden, wo Mützen verkaufft werden [in der linken hinteren Ecke des Platzes], wendet man sich gleich umb den Ersten Pfeiler, und gehet unter des Mitteltheils Pfeiler und Schwiebbögen, an den sehr raümlichen Ohrt, wo alle Wercktage die KauffManschafft zusammen kömt, Wechsel shließt, oder andere HandelsSachen verabreden, oder in Banco shreibt, nemlich andictirt, was man Diesem oder Jenem Kauffman, denen man schuldig ist, auf deßen Rechnung gutschreiben solle.
Es kommen allerleÿ Nationen so handeln, dorten zu sammen, Juden |: deren Hüte mit rothen Scharlach oder Wachs Leintwand überzogen seyn müssen, den Sie Keine gantz shwartze Hüte, wie die Christen, tragen dörffen :| Türken, Sclavonier, Armenier, Griechen, Frantzosen, Engeländer, Hölländer, Teütsche, Italiener &c:---"

Streit dürfte lange Zeit selbst zu diesen Kaufleuten aus aller Welt gehört haben, die hier zusammenkamen, um ihre Geschäfte zu verabreden. Deshalb räumt er den verschiedenen Angeboten am Platz, die in irgendeiner Weise mit der Handelstätigkeit in Verbindung stehen, den breitesten Raum ein: den Notaren, den Seeschiffversicherern, den Kreditgebern und Banken, dem Verkauf von Schreibpapier und nicht zu vergessen auch dem Caféhaus am Platze.

Der Hinweis auf die Reparaturszene auf dem Dach der Fabbriche Vecchie ist da nicht mehr als eine isoliert stehende, schöne Bagatelle, die der Detailfreude Canalettos antwortet: Auf dem teilweise abgedeckten Dach ragen dicke Dachbalken in die Luft, drei Arbeiter sind mit der Ausbesserung beschäftigt, einer von ihnen legt einen Maßstock an, einer schaut von der anderen Seite über den First herüber, der Dritte scheint gestikulierend etwas zu erklären und von links wird von einem vierten Mann Material in einer Kiepe

herbeigetragen [Abb. 4]. So wie es Canaletto als Ausdruck des Lebens in der Stadt interessant und wichtig erschienen ist, ist Streit dieses Detail der Erwähnung wert, bevor er auf das zu sprechen kommt, was im Zusammenhang mit seinen Geschäften steht:

"Sobald man umb obigen Pfeiler, beÿ den MützLaden oder Bude trit, siehet man zur linken Hand, ein schmales Gäßgen wo Läden sind für so viele Notari, worin er shreibt, wan Ihme etwan ein Instrument aufzusetzen beordert wird.

Gleich an selbigen Gäßgen ist ein Laden, deßen Zeichen man außer demselben hangende im Gemählde siehet, worin allerleÿ Sorten von Pappir verkauffet wird,

Und gleich daran einen Caffè Laden, als dan siehet man Eine raümliche Gaße, die Cale di Sicurtà genant, wo auch viele Kauffleute sich hinstellen, auf beeden Seiten sind lauter Läden, worin diejenigen Kauffleüte sitzen, welche um ein gewißes per Centum, Schiffe und Wahren versichren, welche von Venedig zur See abgeschickt werden, oder von andren Ohrten her, auf der Reise sind, die, die Versicherer bezahlen müßen, wan das Schiff verunglückt, oder verletzt wird, und die Wahren verdorben.

Gehet man die Cale die Sicurtà vorbey, so Kömt man [ganz rechts, unter den letzten beiden Bögen] gleich an einen raümlichen Ohrt, so Zweÿ Eröffnungen hat, wie man am Gemählde deütlich erkennet. In jeder solcher Eröffnung, sitzen 2 Schwartz gekleidete Persohnen, nehm[lich] Einen Schreiber und GegenSchreiber. Alda ist der Weld berühmte Banco del Giro. Welcher nach dem Banco von Amsterdam, der vornehmste in der Weld ist.

Man dictirt obigen Schreibern Mündlich an, wie viel man wil daß von Seiner Rechnung in Banco ab, und einen andern, den Er shuldig ist, zuschreiben solle. Er muß aber wol achtung geben daß Er nicht mehr abschreiben läßt, als Er in Banco hat, sonst muß Er für das gefehlete, oder geirrete, X pro Cent Straffe zahlen."

Die Calle de la Sicurtà beginnt hinter dem (immer von links gezählt) vierten der Bögen. Der Durchgang läßt im Bild den Einblick in die Gasse frei. Hier ist auch einer der genannten Juden mit dem von der Republik vorgeschriebenen rotbeschlagenen Hut zu sehen. Er steht direkt am Eingang zu der Gasse. Es handelt sich um einen der ganz wenigen Fälle, in denen einmal ein Mitglied des jüdischen Bevölkerungsanteils der Republik von einem Vedutisten des Achtzehnten Jahrhunderts ins Bild gesetzt wurde.

Streit, der ortskundige Chronist seiner Bilder behandelt anschließend wieder den Stadtraum außerhalb des Bildes:

"Wen man diesen Ohrt, so Banco del Giro genand wird, vorbeÿ gegangen, so trifft man zur linken Seite, eine Gaße an, so Cale di Vatutari genant wird, wo lauter Läden oder Buden sind, für Kürschner oder Rauch-Händler, die dorten arbeiten, und Ihre Wahre verkauffen.

Nun gehet man zur rechten Hand, zu dem großen SeitenGebäude, forne her auf lauter Pfeiler ruhende. Ehe man aber dahin kömt, gehet man Eine Gaße vorbey, durch welche man nach den großen Canal gehet, und das Gebäude so Fabriche nuove genant wird, und beedes auf dem Gemählde No. 11 angedeütet worden."

Schlüge der Beobachter also in der realen Stadt an dieser Stelle den angebenen Weg ein, würde sich der Kreis schließen und der Blick könnte frei werden auf den gegenüberliegenden Palazzo Foscari mit Streits Wohnung. Er könnte einige hundert Meter weiter das *Traghetto* nehmen und käme dort an, wo sich der Bildraum der ersten Ansicht öffnet. Er wäre sozusagen im anderen Bild angelangt. Damit wird auch die enge, nicht nur räumliche Beziehung der beiden Vedutenmotive zueinander deutlich, denn das in der ersten Ansicht gezeigte *Traghetto* war für Streit die direkte Verbindung von seiner Wohnung zum Campo di Rialto, es stellte seinen Arbeitsweg dar.

Nochmals kommt Streit auf das zurück, was sich an Leben auf dem Platz abspielt, verweilt beschreibend bei den Details des Gemäldes, um dann zu einer Schlußwürdigung zu kommen. Denn im Bild gibt es noch einiges zu sehen:

"Unter obigen großen SeitenGebaüden, welcher auf dem Gemählde zur rechten Hand stehet, sind Läden oder Buden, für allerleÿ Professionen, worunter begriffen, shlechte Mahler oder Schmierer die umb geringes Geld, Gemählde machen, und zum Verkauff aussetzen wie auf dem Gemählde wahrzunehmen.
NB: In der Mitte des großen Mittel Gebaüdes an einen Pfeiler außenher gegen den Platz siehet man Einen dicken nicht hohen Pfeiler so man La Pietra del Bando, nennet, wo der Gerichts Diener hinauf steigt und ablieset, wan die Regierung bandisiert |: vershrieben: hat. Und weil die Treppe, auf welche man hinauf steigt, und ablieset, auf den Rücken einer Figur ruhet, so nennet man solchen Kurtzenweiler auch Il Gobbo di Rialto, das ist der [schwer leserliches Wort][19] von Rialto.
Es stehen an verschiedenen Pfeilern, Vögelbauren, worin Wachteln, Tauben, Caninchen &c.---
Betrachtet man nun den großen Platz vor dem Rialto, welcher mit breiten Steinen bepflastert ist, so siehet man allerhand Kleinigkeiten zum Verkauff. Alte Kleider, Hemder, Strümpfe, Schue, Vögelbauren, Schüßeln, Näpfte, Leuchter, ein Kistel mit Sammet überzogen, Pfannen und dergleichen. Einen Mann, der eine Laterne in der Hand examiniert, umb Sie zu kauffen."

Der Gobbo di Rialto, die niedrige Ausrufersäule in der Form eines gebückten Treppenträgers, von der offizielle Proklamationen der Republik verkündigt wurden, steht genau vor dem mittleren Pfeiler der Arkaden. Zur Zeit sind einige Vogelbauer darauf abgestellt. Das Geflügel, das zum Verkauf steht, läßt man sogar frei auf dem Platz herumlaufen. Unter den Waren, die vor dem interessierten Antiquitätenkäufer auf der Bild- und Platzmitte - ein Dreikäsehoch in einfachster, kleidartiger, etwas plumper Kinderkleidung steht neben ihm - aufgebaut sind, befinden sich: ein Hocker, Stühle, Zinnteller, eine irdene Tonschale, ein Glaskännchen, auf denen die Spiegelung des Lichtes in fast niederländischer Manier wiedergegeben sind, Kerzenständer, alles zu einem kleinen innerbildlichen Stilleben arrangiert, ebenso wie rechts vorn Bilderrahmen, ein Sessel, Musikinstrumente und anderer Trödel.

Außerdem erkennt man auf dem Bild "Einen Armenier, so uns den Rücken zu wendet im langen Weißlichen Rock, der mit einem andern Armenier spricht, Ein desgleichen, der mit einem Kauffmann redet, so schwartz gekleidet ist." Eine etwas umständliche Beschreibung dieser traditionellen schwarzen Tracht der Kaufleute mit den weißen Spitzenkrawatten, die unter den Arkaden zu sehen sind, schließt sich an.[20] Der Schreibende erweist sich dabei als ein strenger Anhänger der Einheitstracht, die von venezianischen Kaufleuten und in ähnlicher Form auch von Patriziern getragen wurde:

"Mitten auf Rialto [so Streit, tatsächlich aber nur unter den Arkaden] wo die Kauftleüte stehen, und viele Derselben in shwartzer Kleidung, Krägen, und Mäntel, wie von diesen alle, oben Kauft Mans Stande, zu gehen pflegen, und Jehalber, viele Jahre getragen haben,..."

Doch war dieses Charakteristikum venezianischen Lebens zu seiner Zeit bereits im Verschwinden begriffen, wie er bedauernd anführt:

"Solche dem Bürger Stand so shöne und anständige Tracht ist nun wenig mehr im Gebrauch, sondern man gehet gekleidet wie in Teütschland, des Sommers in Seiden mit Cambelotten Mänteln, von Farbe wie man wil, und im Winter von Tuch, mit Scharlach farbenen Mänteln. Dan in Venedig trägt man keinen Stock oder Degen, wie an anderen Ohrten und Ländern."

Die zwei Armenier sind als jene Personen zu identifizieren, die rechts in der Nähe des ovalen Bildes, das an den Pfeiler gelehnt ist, und dem Rokokosessel stehen [**Abb. 6**]; der eine trägt eine nicht unbedingt als charakteristisch zu nennende Tracht mit einem langen Mantel - Streit nennt ihn einen "Weißlichen", heute stellt sich seine Farbe als graubläulich dar - und einer hohen, spitzen, mützenartigen Kopfbedeckung,[21] der andere einen einfachen Mantel mit herabhängenden Scheinärmeln. Den Dritten, "der mit einem Kauffmann redet", findet man in jenem wieder, der mit einem Venezianer bei dem Papierladen steht. Ein vierter, ebenfalls mit Scheinärmeln am Mantel und dem herabhängenden Zipfel des Hutes ähnlich bekleideter Armenier steht ein Stück weiter unter den Arkaden. Ein weiterer Orientale, oder Levantiner - in einer Tracht mit einem eng geschnittenen Gewand und einem sich leicht trapezförmig nach oben erweiternden Hut - [22] befindet sich rechts in der Ecke. Die Herkunft der männlichen Rückenfigur allein in der Mitte des Platzes, die einen knöchellangen, braunen Mantel mit einer kleinen Kapuze und eine rot und anthrazitfarbene Kopfbedeckung trägt, ist nicht eindeutig lokalisierbar.[23]

Es fehlen in den Beschreibungen nur wenige auf den Veduten wiedergegebene Details, die Streit unterschlägt, weil sie ihm als nebensächlich gegolten haben dürften. Es lohnt sich aber schon hier *en passant* auf einige von ihnen hinzuweisen, denn sie sind für die Auffassung Canalettos, von dem was eine Vedute ist und was in ihr dargestellt werden sollte, charakteristisch: Einmal die beiden Gondeln im Vordergrund ganz links und rechts in der Ansicht des Canal Grande [s. **Abb. 2** und **Abb. 3**]. Von der links in den Bildraum hineinfahrenden Gondel ist nur die Spitze mit dem aufragenden, siebengezackten, *Ferro* genannten Bugblatt, sowie der vordere Gondoliere und eine Ecke der venezianisch als *Felze* zu bezeichnenden Passagierkabine zu sehen. Der Ruderer in weiter Pumphose schaut aus dem Bild heraus zur Seite, als wolle er sich vergewissern, daß für ein Drehmanöver der Gondel genügend Raum ist. Canaletto läßt mit der angeschnitten dargestellten Gondel im Vordergrund, ebenso wie durch den perspektivischen Trick, die seitlich begrenzenden Architekturen erst ein Stück weit in der Raumtiefe beginnen zu lassen, den Bildraum nach vorn hin unbegrenzt, den Ausschnitt zufällig erscheinen. Die Gerichtetheit des Bildaufbaus, die durch die Form des Bootskörpers vorgegeben ist, wird durch diesen Auftakt verstärkt. Gleichzeitig setzt er dem Betrachter mit dem Gondoliere, der den Blick aus dem Bild heraus gewendet hat, in Lesrichtung vorn ein direktes Gegenüber, das in den Bildraum einführt. Der Maler legt dagegen kaum Wert darauf, zu zeigen, daß die Vorwärtsbewegung des Gefährtes in den - wie in seinen Bildern sehr häufig - mechanisch aneinander gereihten weißen Wellenlinien eine Bugwelle und eine Verwirbelung verursachen müßte. Diesem Faktum hat Canaletto nie größere Bedeutung zugemessen. Andere Künstler beobachteten dies ohne Zweifel genauer, wenn auch die Spiegelungen im Wasser hier - wie Streit im Schlußsatz bemerkt - gut, um nicht zu sagen besser und mit mehr Sorgfalt wiedergegeben sind als in anderen Bildern des Meisters.

Das zweite Motiv, das Streit in der Beschreibung übergeht, ist die Gondel, die rechts kurz vor dem Anlegen am Ufer dargestellt ist [s. **Abb. 3**]. Der Gondoliere ist elegant mit weißen Seidenstrümpfen, *Culotte* und auf Körper geschnittenem Wams mit gebundener Schärpe bekleidet; besonders schick ist seine eng am Kopf anliegende Kappe, unter der in einer Lockenrolle das Haar herausschaut. Der in der Kabine sitzende Passagier hat das Schiebefenster der Gondel aufgeschoben, den Arm hinausgelehnt und hält ein Schriftstück in der Hand, das ihn bis zum letzten Moment des Anlegens beschäftigen wird, - in derselben Manie, jeden Rest Zeit mit Beschäftigung zu füllen, die auch den U-Bahn-Fahrgast in der Großstadt des Zwanzigsten Jahrhunderts gefangenzuhalten scheint, wenn er bis zum Einlaufen des Zuges in den Bahnhof, an dem er aussteigen wird, den Blick gebannt auf die Zeilen seines Buches hält. Auch hier wieder Canalettos Bedürfnis, Bilder mit Aussagen über die Bewohner seiner Stadt zu bereichern und von deren Gewohnheiten zu erzählen. Der Herr, der sich da in der Gondel fahren läßt, muß einer gewesen sein, der etwas auf sich hielt und dies auch in der Kleidung seiner Bediensteten zu zeigen vermochte, denn es ist nicht die Kluft eines der vielen Mietruderer, die man oft auf den Gemälden der Vedutenmaler auf Kundschaft warten sieht. Ungewöhnlich dabei ist, daß die private Gondel eines Herren von Stande von nur einem Ruderer gerudert wurde. Es ist denkbar, aber nicht nachweisbar, daß hier eine einst identifizierbare, dem Maler und den Auftraggeber bekannte Person der venezianischen Welt porträtiert ist. Nicht unbeachtet bleiben sollte zuletzt die Figur eines Mannes mit einem Muff links bei dem Marktstand auf dem Campo di Rialto, der sich als Tierfreund einem dort sitzenden Straßenhund zugewendet hat. Vor allem aber sei auf die Frauen hingewiesen, die hier und da an den Fenstern der Häuser stehen: vor der *Sala* des *Piano nobile* im Palazzo Michiel dalle Colonne - neben dem Haus mit den Magazinen am Canal Grande -, oder auf der anderen Seite des Canals im ersten Stock des Fischzollhauses, oder im ersten und zweiten Stock, jeweils in der ganz linken Fensterachse der Fabbriche di Rialto - eine von beiden zieht die Wäsche auf der Leine heran -, dem Gebäude, wo gerade das Dach in Reparatur ist. Oftmals sind diese Frauen an den Fenstern die einzigen weiblichen Figuren, die Canaletto oder seine Kollegen in ihren Bildern der Stadt zeigen.

Streits Nachtstücke haben beide populäre Pfarrfeste zum Thema, die am Vorabend, der *Vigilia* des Tages des Kirchenpatrons mit Kirmessen, Tanz, Musik und beschwingten Gondelausfahrten gefeiert wurden. Es handelt sich um die Festlichkeiten am Vorabend des Peter-und-Paul-Tages, der *Sagra di San Pietro* am 29. Juni und die *Vigilia* der *Sagra di Santa Marta* am Abend vor dem 29. Juli.[24] Ausgelassene sommerliche Abendstimmung also ist zu erwarten. Darstellungen solcher Pfarrfeste sind in der Malerei Venedigs ansonsten kaum bekannt, sieht man von im Format kleineren Kopien der Gemälde Streits und späteren Kupferstichen, sowie einem großen Gemälde Gaspare Dizianis, das ebenfalls die *Sagra di Santa Marta* darstellt, einmal ab.[25] Welche Bedeutung ihnen im "Programm" Streits zukommen sollte, erschließt sich weder *per se* durch die Themen der Bilder, noch aus Streits Beschreibungen.[26] Erstaunlich vor allem ist, außer daß er sich bei den beiden Bilder für Nachtstücke entschieden hat, daß die Darstellung des Festes jegli-

chen zeremoniellen Aspektes entbehrt. Immerhin handelt es sich bei San Pietro di Castello um die Kirche des Patriarchen und es ist nicht etwa die feierliche Ankunft des Patriarchen zum Festgottesdienst oder dergleichen dargestellt.

Auch die Beschreibungen des Bildes "№ 13. *La Vigilia di Santo Pietro.*"[27] beginnt mit einem Lob des Bildes und der Bezeichnung der Örtlichkeit, an der sich das Geschehen abspielt. Sie ist aber von Anfang mit einer Schilderung des offenbar gern besuchten Festes und seiner Darstellung im Bilde Canalettos vermischt:

"Ein sehr schönes Nachtstück vom berühmten Mahler Antonio Canal, gemeiniglich Canaletto genant.
Zur linken Hand des Gemählde, auf dem Lande, siehet man 3. an ein ander gebauete Haüser, vor deren Eines, ein großes Gezelte aufgezogen ist, und mit vielen Lichtern beleuchtet ist, unter welchen man tantzet, und Leute zu sehen.
Den zeigt sich die Kirche des Patriarchen von Venedig, welche Kirche San Pietro genant wird.
Von der Seite solcher Kirchen, ist ein Gezelte, unter welchen Kuchen, zum Verkauff gebacken werden, von welchen Feuer, der Rauch durch Lufft in die Höhe getrieben wird."

An dieser Stelle meint der Kunstliebhaber, den Maler vor etwaigen Vorwürfen und Mißverständnissen in Schutz nehmen zu müssen: "N B Dahero man nicht glauben muß, es sey das" - heute auf dem Bild kaum noch sichtbare - "Weißliche etwan ein Flecken oder Fehler von dem Mahler geshehen, Nein, sondern es bedeütet der Rauch" -, um dann in der Beschreibung der städtischen Topographie fortzufahren: "Nach diesen folgen 5 Haüser," genauer gesagt: eine Häuserzeile mit mehreren Einzelwohnungen, eine Bauform wie sie für die *Architettura minore* Venedigs seit dem Sechzehnten Jahrhundert als typisch gelten kann, "worinnen Canonici; von Santo Pietro wohnen, und für Einem Hause, ist ein shmales erhabenes Gerüste, mit Leintwand überzogen, in der Höhe eine Eröffnung, wie ein Theatrum aussiehet, auf jeder Seite ein Licht. Auf welchen das Poppen Spiel getrieben wird, umb die Leute zu belustigen." Nach diesem Hinweis auf den vor diesen Häusern aufgebauten Spielkasten des Marionettentheaters, vor dem einiges neugieriges Publikum versammelt ist, steht im Originaltext eine spätere Einfügung von Streits Hand, mit der er nochmals auf die malerische Finesse des Bildes hinweist:

"Man sehe an das letzte von solchen Haüsern derer Canonici, das letzte beleuchtete Fenster, das letzte Fenster am Thürm, da befindet sich eine Person, hinter dem Fenster stehende gemahlet; und hinter dem Fenster vorher, befindet sich eine halbe Person gemahlet. Welches sehr anmercklich ist."

Die Beschreibung der topographischen Situation wird abgeschlossen mit der ersten Erwähnung der Figuren im Bild. Sie heben sich auf einer Brücke stehend vom Schein der Lichter unter einem Zelt beim Palast des Patriarchen ab.

"Für einem Hause entfernet, stehet ein großer ausgehauener Stein, welches der Gemein Brunnen ist, wodurch ein jeder Waßer zum Gebrauch aus der Erde ziehen kan.
Der alda stehende große Thurm ist der Thurm von obiger Patriarchial Kirche, Santo Pietro.
Dan kömt das ansehnliche Gebaüde, so bis auf den Waßer gehet, und welches die Wohnung ist des venetianischen Patriarchen.
Endlich kömt man an der Höltzernen Brücke, auf welcher allerleÿ Leüte hin und wieder gehen, an deßen Ende über den Waßer
Man einen Theil Eines Schiffes siehet, welches auf den Lande gezogen, und an Pfeilern befestigt worden aus zu beßern.

Zur linken Hand [eher: etwas links der Bildmitte] des Gemählдes auf dem Waßer, wird man eine Gondola gewahr, worin Leüte befindlich, umb frishe Lufft zu schöpfen, und das Baccanale |: Thorheiten der Gemeinen Leüte :| anzusehen.
Unten her gegen Land zu [das nun: ganz links], zeigt sich ein offenes Schiff, woraus der SchiffMann, ein Brett auf dem Lande wirft."

Der Bugspriet, der schräg vor dem vom noch nicht ganz vollen Mond beschienen Abendhimmel emporragt, und das flache Schiff, von dem der Matrose ein Brett auf einen Steg legt, damit man an Land gehen kann, begrenzen den Bildraum im Vordergrund. Rechts bei dem Schiff wird außerdem ein Floß an Land gebracht. Dann wendet sich Streit endgültig den Festlichkeiten und den Menschen im Bild zu:[28]

"Man siehet alda Einen Mann im Schiffle, und gleich daran eine Frau auf dem Lande, welche 2 Figuren sehr schön und anzumerken sind.
Nicht weit davon auf den Waßer, wird von 2 Schiffleüten ein Kleines offenes Schiffgen getrieben, in welchen, ein WeibsBild alleine, sitzet, und auf der halb Trummel |: Cimbano genant :| shlägt, und dabeÿ ein Lied singet.
Ohnweit davon ist ein anderes solches Schiffgen, worin ein Mann und Weib beÿ einander sitzen, und welches letzere auf den Cimbano shlägt und singet.
Mehrere Gondolen so bedeckt sind, werden angetroffen. An den Haüsren siehet man durch die Helle, daß Lichter in den Zimmern sind.
Man siehet am Himmel, den Mon und Sterne, und eine Menge helle Flecken auf den Dächern der Haüser, auf der Erde, an den Häusren, ja an den Leuten auf Jhren Kleidern und Gesichtern welches Alles, Gegenwürffe und Gegenscheine, von den Mon, Sternen, Lichtern und Feuer, sind."

Die beiden Figuren, Mann und Frau, die Streit als "schön und anzumerken" bezeichnet bilden ein ungleiches Paar [**Abb. 7**]. Er, reich bekleidet, trägt eine glatte Perücke mit zwei großen, waagerechten, seitlichen Lockenrollen (*Ailes*), die linke Hand steckt in seinem Wams, das mit Goldstickerei verziert ist, und mit der Rechten streckt er ihr seinen Dreispitz entgegen. Sie dagegen - im Gegensatz zu ihm, der frontal gegeben ist und damit auch dem Bildbetrachter den Hut entgegenstreckt - zeigt das Profil einer kräftig gebauten, stämmigen Frau aus dem Volk, einer *Popolana*, einfach gekleidet im knöchellangem Rock.

Es ist nicht notwendig, der sich anschließenden Abschweifung über das Problem der Süßwasserversorgung Venedigs zu folgen, die des allgemeinen Interesses an den Angelegenheiten der Stadt wegen eingefügt worden ist. Sie hat wenig mit dem Gemälde zu tun. Es folgen zwei Passagen, die zunächst umständlich das erst "*Cimbano*", dann "*Cembalo*" genannte Instrument beschreiben, das die Frau auf der in der Bildmitte angeordneten Gondel spielt, und ein ausführlicher Abschnitt über den jenen Tanz, der bei den Festen im Mittelpunkt stand, die *Furlana*. Da Canaletto diesen Volkstanz erst im Pendant, dem Bild der *Vigilia di San Marta* dargestellt hat, soll diese Textpassage hier zunächst übergangen werden. Die volkstümliche Musik auf jeden Fall dürfte den Festen ihren speziellen Reiz gegeben haben:

"Eine halb Trummel Cembalo genant, ist oben offen, und Unten, mit Pergament überzogen, oben am Rande, der etwan eine Handbreit hoch ist, mit verschiedenen Meßingen Schellen, die im shlagen am Cembalo, ebenfalß ihren Laut geben.

Das Weib hält mit der linken Hand solchen Cembalo shräge in der Höhe, und shlägt mit den Fingern der rechten Hand darauf, sage auf den Pergament, nach der Cadenz und glitschet umb Triller zu geben, zu weilen mit den Finger darauf."

Abschließend hebt der Autor nochmals den Effekt der beleuchteten Fenster mit den dahinterstehenden Figuren hervor:

"Man muß es wohl mercken, denn es ein Zeichen ist der Geschicklichkeit des Mahlers. Daß an dem letzten Hause eines Canonici gantz nahe an den Thurm, hinter einem Verschloßenen Fenster, worin Licht brennt, eine Persohn sehr artlich gemahlt ist. Und an dem ander Fenster gleich darneben, ebenfalls eine Figur, aber nur Eine halbe Figur, als stünde es auf der Seiten, und sehete durch die Fenster=Scheiben"

Es ist ein Effekt, der heute - dreißig Jahre nach der letzten Restaurierung - im Bild kaum noch erkennbar ist, der aber zweifellos eindrucksvoll gewesen sein muß. Vorher war er noch in einer unerwarteten Wendung auf die volkstümliche Kleidung der Frauen eingegangen. "Am letzten Tantz Ohrt, nicht weit vom Waßer, ohnferner vom Zelte, wo Küchel gebacken werden, stehet eine Frau mit dem Oberrock über den Kopff. So gehen hier die Gemeinen Weiber." Diese Textpassage bezieht sich eindeutig auf das nächste Bild. Das könnte daran liegen, daß sie aus der Erinnerung geschrieben worden sein kann, als die Bilder schon verpackt gewesen sind.

Auch für das letzte der vier Bilder Canalettos "Gemählde Nº *14 La Vigilia di Sta Marta* A. 1763 gesand"[29] bleibt das Schema der Beschreibung dasselbe:

"Ein kostbares Nachtstück, von dem Weltberühmten Mahler Antonio Canal, gemeiniglich genant Canaletto.

Zur linken Seite des Gemähldes über den Waßer befindet sich eine sehr lange Reihe |: wol Eine Stunde lang :| Palläste, Haüser, mit shönen, und theils Mitthelmäßigen Gärten, und Brücken, &c. Welche Gegend man auf dem Gemählde nicht siehet, und wird genand La Giudecca.

Das aüßerste Hauß nun, wo die hell=sheinende Lichter durch die Fenstern leuchten, ist das letzte und aüßerste Hauß von obiger Straße so alla Giudecca, oder Venetianisch Zwecca heißet.

Davon entfernet, liegt das Closter San Siorgio d'Alega so nicht weit an dem Ohrt gelegen, welches La Fusina heißet, so auf dem Gemählde nicht stehet, und wo man vorbey fährt, wenn man nach Padua reiset."

Sowohl das einzelne, letzte Haus auf der Giudecca als auch San Giorgio in Alga sind als bloße Hintergrundsilhouette abgebildet. Dann setzt eine vollständige Schilderung ein, die links beginnend, den Bogen der Uferlinie in der rechten Bildhälfte von der Kirche bis zum Bildvordergrund verfolgt. Dabei wird sowohl Bild, wie das vom Vollmond beschienene Fest in allen seinen Erscheinungen beschrieben, inklusive der erst am Folgetag stattfindenden Prozession und nicht ohne dabei die italienischen Bezeichnungen für eine Reihe venezianischer Barken zu erwähnen, die dem Leser - weder jenem im Grauen Kloster, noch dem heutigen - allzu vertraut sein dürften, worüber der Autor aber geflissentlich hinwegsieht:

"Entfernet von obigen Closter, wird ein Kleiner heller Schein entdeckt, so ein Zeichen, daß sogar bis dahin, in dieser lustvollen Nacht, Schiffe und Schiffele, eröffnet, oder bedeckt, befindlich, alle mit vielen Lichtern, in und ohne Laternen, oder Ballonen zum Vergnügen, sich ausgebreitet haben.

Auf dem Waßer sind zu sehen, Tartane, |: sind Fischers Schiffe, an deren Mast Bäume, die Menge der Balloni, so große Papierner runde Laternen sind, mit eingesetzten Lichtern. Ferner gehen auf dem Waßer Burchielli, Gondole, Peotte, und andere Schiffele für gemeine Leüte, die frische Lufft schöpffen, jedes mit vielen Lichtern in unsäglicher Menge herum fahren, und sich weil und breit hinwenden.

Dan kömt man mit dem Auge auf der Land Seite, und zur rechten Hand des Gemählde, wobeÿ zur Nachricht dienet, daß auf solcher Seite sage Gegend, lauter Fischers Leüte, Weber und dergleichen geringe Leüte wohnen.
Auf solcher siehet man das Closter Santa Marta genant, deren Fest, den folgenden Tag nach der Vigilia di Santa Marta gefeÿert wird.
Vor der Kirche stehen 2 lange Reihen gemahlte Pfeiler mit einer zu sammen gewundenen groben Leinewand, die man über die Pfeiler ausbreitet, wan es an selbigen Tage regnen solte, damit die Procession trucken nach der Kirche gehen kann.
Das niedrige Gebaüde nach dem Waßer zu, an der Kirche, wird genant la Scuola della Confraternitá di S^{ta}. Marta ist eine Bruderschafft, so alda zusammen kömmt.
Unter denen Haüßern sind Läden oder Buden für Früchte Verkaüffer, Barbierer, Schuster &c.—
Unter den Gezelten in selbiger Gegend sage an dem Closter und der Kirche di Santa Marta werden theils Kuchen gebacken, theils Fische, die Linguatoli genant werden, gebraten und verkaufft, und viele Leüte gehen hin und wieder. Von verschiedenen Feuern siehet man den Rauch aufgehen.
Unter denen 2 letzten Zelten zur rechten Hand, wird getanzet und unter Einem derselben, siehet man ein Weib, die den Cimbano darzu shlägt, und darzu singet.
Zur linken Hand am Waßer sind lange schmale Brücken, auf welchen man in denen Schiffen und Gondolen steigt.
Unweit vom Waßer Einen Mann in blauen Kleide
sol einen Engeländer vorstellen, welcher von einer Frau zum Tantz genöthigt wird."

Mit der Erklärung, was die Szene "sol ... vorstellen", dürfte Streit weitergeben, was Canaletto selbst ihm zu dem Bild gesagt hat. Die Frau faßt mit der linken Hand ihren Schürzenzipfel und versucht, den steif, etwas abseits von dem Tanzkreis stehenden Ausländer an der Schulter herbeizuziehen:

"Es wird alda von Einem Mann und Weib eine Furlana getantzet, so ein Tantz der gemeinen Leüte ist, und wan er wohl getantzet wird, ein artiger und lustiger Tantz ist.
Die Musicanten so alda sind, Ein Geiger, und Einer, so auf der Chitarra shlägt, hinter Jhnen stehet ein Weib, die den Cimbano schlägt, und mit dem andern harmonirt, als dan aber, nicht singet.
Der Mann, so da tantzet, ist ein Barcarolo, oder ein SchiffMann, so in einer Gondola einem vornehmen EdelMann dienet, und man erkennen kan, wie ein solcher Barcaruolo gekleidet ist, Nehmlich
Die Hosen sind sehr weit, und fast weiter als die Schweitzer Hosen. Ein Seidenes Camisol, so in die Hosen hinein gehet, mit einer Seidenen Scherffe umb den Leib, weiße seidenen Strümpfe, saubere Schue, und einer Mütze auf dem Kopff.
Ein Gezelte wo Kuchen gebacken werden. Einer sitzet auf den Stuhl, man siehet das brennende Feüer."

Hier, wo im Bild getanzt wird [**Abb. 8**], ist die Stelle, die Beschreibung der *Furlana* zu Wort kommen zu lassen, die Streit in den vorigen Abschnitt gemischt hatte:

"Furlana ist ein Tantz von Gemeinen Läuten, und sehr angenehm, wan die Täntzer leicht auf den Füßen sind, und durch gute Übung sich geshickt gemacht haben.
Man und Frau stehen gegen einander über. Der Mann hält den lincken Arm in die Seite, mit der Rechten, machet Er zu weilen Bewegung, zuweilen geshiehet es mit beeden Armen
Die Frau faßet auf beeden Seiten Ihre shön weiße Schürtze, und hält Sie aus gebreitet. Sie werffen mit einer artigen Arth, die Füße gegen einander. Dan lauffen Sie tantzend, immer mit Einem und selbigen Fuß hinter den andren gesetzet, in Einem Circul formend, dan Kehren Sie zurück, und kommen auf der anderen Seite, werden so beÿ sammen, der Mann hinterwärts der Frauen, in welcher Zeit, der Mann beede Arme immerzu von einander schlägt. Solchen Crëyß machen Sie nachgehends wieder immer tantzend, nehmlich dann der Mann zur rechten gehet, geshiehet es von der Fornan zur lincken, und zwar nicht mehr hinter Rücks, sondern im Angesicht der frauen, allemahl auf Ihren festen Platz zurücke Kehrende, nachfolgend [? (schwer lesbares Wort)] sich der Mann, auf der Frauen Seite, fügen Rückwärts Ihre Hände zu

sammen, und tantzen solcher gestalt Einen Creÿß, alle wohl mit eben den Fuß hinter den anderen gesetzt. Während der Mann auf seinen vorigen Platz tanzet, machet Er allerleÿ Capriolen, Er drehet sich auf Einen fuß stehende 3 in 4 mahl herum. Er breitet auch wol beede Beene gantz von sich, fällt mit den gantzen Unterleib auf der Erden, springt aber in der Geshwindigkeit wieder in die Höhe."[30]

Nicht alle im Achtzehnten Jahrhundert dürften der Meinung Streits zugestimmt haben, daß dies ein "artiger und lustiger Tantz" war. Das Publikum, das gezeigt wird, auf jeden Fall ist bunt aus verschiedenen Gesellschaftsschichten zusammengemischt: ein elegant gekleideter Herr am Stand vorn, einfach gekleidete Frauen aus dem "Volk", Kinder, zwei Kavaliere, von denen der eine mit dem Stock zeigt, der beschriebene, tanzende Gondelruderer und zu guter letzt, etwas abseits von dem Kreis stehend, der Engländer. Ein Mädel vom Lande, das einen runden Strohhut trägt, schaut zu den Booten auf dem Wasser herüber und ein Kind kommt herbeigelaufen.

Das Fettgebäck, wie es noch heute bei venezianischen Kirchweihfesten angeboten wird, scheint auch den Gaumen nobler Kunden zu Locken: Unter den wartenden Käufern stehen auch Herren im venezianischen *Tabarro* und dem aus der französischen Mode stammenden *Justaucorps*. Auf jeden Fall wüßte man ohne Streit kaum, daß es auch im Achtzehnten Jahrhundert Küchlein und gebratenene Fische waren, für die sich sich die Feiernden anstellen, um den vom Tanze angeregten Hunger zu stillen [**Abb. 9**].

Rechts am Bildrand hat sich unter einem Zeltdach ein weiterer Tanzkreis zusammengefunden. Im Durchgang dazwischen kann man einen Fliegenden Händler mit fester Schürze und Schärpe, roter Mütze, Korb und Tableau antreffen. Streit fügt die Information, die dem Bild Canalettos nicht abzulesen gewesen wäre, hinzu, daß aus Graubünden Stammende in der beträchtlich entfernten Stadt häufig dem Kleingewerbe nachgingen:

"Ein gehender Mann, so eine Schürtze am Leibe, auf dem Einen Arm ein Korb, und Einen dergleichen auf der Andern Hand, ist ein Grisoner |: ein Graubinder von Geburth, die Gebackenes verfertigen, zum Verkauff, und mit dergleichen auf den Gassen herum gehen, und ihre Wahre feil bieten.

Im Waßer fält der Schein von Mond, starck oder shwach, nach dem die Gegend ist, und die Natur erlaubet.

Durch die Fenster sheinet die Helle der Lichter brennende, in denen Haüßern.

Auf denen Dächtern, sage Däche, und an den Haüsern auf der Erde, auf denen Kleidern und Gesichtern der Persohnen, und anderen Ohrten, sind die Menge der hellen Puncten, welche Wiederscheine, von Mond, und Sternen bedeuten."

Auch hier wieder schaut - vorne rechts - eine Frau aus dem Fenster heraus dem Treiben zu. Die verschiedenen Wasserfahrzeuge und die Vergnügungen in der Lagune aber sind, nach der Meinung des Bildbesitzers, nicht gut genug dargestellt:

"In denen Tartanen finden sich Musicanten; man singet und spielet; Jn andern Tartanen speiset man. Jn denen Burchielli befindet sich gemeiniglich der Adel, Cavaliers und Dames die Gastmahl halten, und außen her auf den Schiffen, Trompeter und Waldhörner. An selbigen großen Schiffen herum fahren die Gondolen und hören zu. Eine große Quantität kleiner offene Schiffgens, worin Gemeine Leüte, Weib, Mann, Kinder, Sie eßen, trinken, lachen, und fröhlich sind.

Auf dem Gemählde von Vigilia di Santa Marta ist nicht alles so lebhaft ausgedrückt|: nehmlich auf der See-Seite:|, wie es seyn solte, dan der Mahler hat sich mehr an die LandSeite gehalten, so mehrere Arbeit erfordert. Auf dem Meere ist es aber nicht so eigentlich vorgestellet, daß man genugsahme Idée darvon erlangen kan.

Eine Stunde in der Nacht gehen Tausenden von Schiffen dahin, und in der Morgen-Röthe kehren Sie wieder nach Hause."

Der Hinweis auf ein großformatigen Gemälde Gaspare Dizianis, in dem dieser auf dem Wasser der Lagune stattfindende Teil des Festes unbestritten besser und detailreicher wiedergegeben ist, ist an anderer Stelle gegeben worden.[31] Die sanfte Kritik an die Adresse Canalettos aber - das soll nicht verschwiegen werden - schwächt Streit durch das insgesamt sehr zufrieden klingende Abschlußlob auf seine Bilder gleich wieder ab. Die Textpassage, die Zimmermann nicht mit veröffentlicht hat, lautet:

"Die 4 Gemählde von sind vor treffliche, die in Einer Fürstlichen Gallerie |: Gemählde Saal stehen:| können man muß nur im Aufstellen Selbe und alle meiner Gemählde das rechte Licht zu geben wißen, wo.zu nicht einmahl ein Künstlicher Mahler geshickt ist, wann er nicht gereiset, und sonderlich in Italien gewesen, oder Wien, Dresden, alwo Er mit Fleyß angemercket, wie die Gemählde zusetzen.

Des Stärcke bestehet sonderlich im Perspectiv und Architektur, Waßer und Himmel. Die Degradation von der exakten Ausdeütung des Schatten und Lichtes beachtet Er ingemain. Die Figuren wan man Sie gantz nahe wie Gesichte hält, sheinen mit denen Gesichtern unförmlich, trit man aber einen Schritt zurücke, siehet man, daß sie nun gantz Förmlich sich sehen, so und nicht andrest gemahlet seÿn müßen.

In Summa das Gymnasium hat eine sehr hübsche Galleria die Ihnen, wird Ehre und vielen Besuch, von ....hen und Gelehrten bringen wird, zum Ruhm des Gymnasy.

Es kömt nur darauf an, daß der Bibliothecarius ein Gelehrter und wortreicher[?, schwer lesbar] Mann seÿ, und alle Schulleüte bezeügen, wie Sie von gantzen Hertzen die AuffNahme und Ruhm des Gymnasy eÿffringet[?] wünshen."[32]

Zum Abschluß der Analyse seiner Texte sei es gegönnt noch der letzten Abschweifung Streits, diesmal über die Unterschiede der Angehörigen verschiedenen Völker im Umgang mit Menschen, die der Landessprache nicht allzu mächtig sind, zu folgen:

"Die Italiener haben etwas, so ich wünsche, daß Ihnen die Teutschen ablernten. Dan Jene, die Italiener, lachen keinen Fremden aus, Er mag so abgeschmackt Italienish reden, wie er will, vielmehr helffen Sie Ihme darin.

Hingegen die Teütschen, wan sie einen Frantzosen oder Italiener der kein Teutsch kan, hören, plätzen für jedes unrecht ausgesprochenes Wort, mit entsetzlichen Gelächter aus, und erzählen es so fort der gantzen Gesellschafft, damit alle lachen, und den Fremden für einen Narren halten mögen."

Sicher beschreibt der Berliner damit eine Erfahrung, die er selbst gemacht hat, als er vor vielen Jahren als junger Mann in dieses Land gekommen ist und die man auch heute noch gut und gerne zu unterschreiben geneigt ist.

Gaspare Diziani geht an das Motiv von vornherein anders heran. Es nicht nur das größere Format, das das möglich macht, sondern die andere Bildauffassung eines Figurenmalers, für den die topographische Situation von untergeordneter Bedeutung ist. Auch hier erscheint das festliche Geschehen vom hellen Licht des Vollmondes erleuchtet. Im Hintergrund sind die Berge und eine kleine Insel in der Lagune erkennbar. Das, was Streit bei Canaletto vermißt findet hier im Vordergrund statt: Auf einer Barke im Vordergrund ist eine Tafel aufgebaut, der Tisch ist gedeckt, ein Bediensteter teilt von einer Platte aus, eine Dame geniest ihren Rotwein - nicht gerade passend für das populäre Ambiente - aus einem feinen Glas, der Gondoliere hinter ihr allerdings trinkt den seinigen direkt aus dem Krug. Auch hier fehlt eine Gondel mit Tambourin spielenden Damen nicht, ihre Gondoliere sind sehr elegant gekleidet. Die Barken sind sehr differenziert

gemalt: auf den Prunkbarken sind Schutzdächer aufgespannt, zwei weitere Barken mit festlich gedeckter Tafel sind zu erkennen, auf einer steht ein gläserner Kerzenschutz. *Bragozzi*, einfache Lastschiffe sind mit Lampionketten am Mast geschmückt und verschiedenste *Burchielli*, Ruderboote und Gondeln sind zu sehen. Erst in zweiter Linie ist dafür das volkstümliche Treiben am Ufer dargestellt, der Tanz, eine anlegende Gondel, ein Zeigender. Ein elegantes Paar im Vordergrund links kauft einen Kohlkopf, eine Frau vom Lande röstet in einer Pfanne Fische oder Maroni oder bäckt Küchle, dazwischen raucht ein Mann mit rotem Turban seine Pfeife, auch wieder ein Fremder, den es hierher verschlagen hat. Ganz rechts die Szene eines Trinkenden erinnert ein wenig an holländische Genreszenen. Sicher ist hier das erfüllt, was Streit sich gewünscht hätte, "alles so lebhaft ausgedrückt|: nehmlich auf der See-Seite:|, wie es seyn solte"!

Aus einem dritten, literarischen Blickwinkel wird das Sommerabend-Fest am Vorabend der Sagra di Santa Marta in Gasparo Gozzis GAZZETTA VENETA vom August 1761 beschrieben. Gozzi scheint andeuten zu wollen, daß es in jenen Jahre auch unter Leuten höheren Standes geradezu eine Mode gewesen sein muß, an diesem populären Fest teilzunehmen. Wie sonst sollte man den Satz verstehen, es seien viele Leute dort gewesen, die man sonst nie auf einem solchen Fest gesehen habe? Diese Schilderung sei hier angefügt, um das Bild der abendlichen Ausgelassenheiten zu vervollständigen:

"LA sera de' 28. corrente, che precedeva il giorno festivo di S. Marta, fu in gran movimento la Città tutta, con piacere incredibile di quelle persone, che non s'eranno mai trovate presenti a somigliante spettacolo. A Madama la Gazzetta toccò d' avere uno di questi tali in sua compagnia, e vuole però farne un cenno su questo foglio in grazia degli Stranieri, che hanno da leggerlo, giacchè soverchio farebbe per quelli del Paese, che non sono ogni anna testimonj di vista. Un interna Città a gala sull' acqua in altrettante barchette di mole diversa, e di diversa figura. Queste barche illuminate da fanali, e da fiaccole: l' una, e l' altra riviera scintillante di spessi fuochi, e fremente di notturno bisbiglio. Musicali stromenti d' ogni numero, e d' ogni sorta, che a vicenda eccheggiar facevano il lido, e la marina. Notturne bellezze in mostra da far arrossire al confronto le Damigelle di Tetide, e le seguaci di Venere. Odori, e fumi soavi di saporite vivande, che movevano Giove istesso a levarsi dalla mensa degli Dei, per bevere i vapori, che sopra il Zodiaco si sollevavano dalle Viniziane cucine. Danze allegrissime di tutta la notte: replicati passeggi per acqua dall' un lido all'altro, un Popolo innumerabile in festa; un mare in placidissima calma, una notte in veglia continua, che non avrebbe mai fatto sonno, se fosse stata piú lunga di quella, che passò Giove con Alcumena nell'Anfitruone di Plauto. Sull' alba poi della seguente mattina nell' Erbaria di Rialto, affollate ciere virili, e donnesche, più colorite de' cocomeri, e delle zucche, che a Morfeo Nume del sonno meteano pietà. In somma per uno spettacolo popolare sull'onde dove mai si vide di meglio? Le Naumachie de' Romani erano oggetti mescolati d' orrore, e di sangue. Le delizie marittime di Cleopatra, erano per lei sola, o per qualche suo Marcantonio. In questa Veneta solennità concorrevano tutti del pari ad essere, e spettatori, e spettacolo di se medesimi, e per concepirne tutto il piacere non basta sentirselo raccontare, ma bisogna trovarsi ad esso presente..."[33]

Wie viel prosaischer, und damit auch viel näher an der Realität, sind doch die bildnerischen Schilderungen desselben Ereignisses, ohne den Ballast, mit dem der Schriftsteller, der immerhin als einer der fortschrittlichsten jener Jahre gelten kann, das Ereignis überformt. Nicht die geringste mythologische Anspielung, kein Rekurs auf die römischen Vorläufer, einfach das zu zeigen, was ist, ist das Anliegen beider Maler gewesen.

Die GAZZETTA VENETA brachte dann noch eine kleine Geschichte von fünf jungen Paaren, die sich auf dem Fest nähergekommen waren und wo demnächst eine fünffache

Hochzeit ins Haus stehe; einige Ausgaben später kam man noch einmal mit einer galanten Geschichte auf den Abend des Festes zurück. Ein dem Redakteur zugesandtes Lobgedicht auf die *Vigilia* von Santa Marta war schon im Vorjahr in Gozzis für das Leben in Venedig um 1760 so aufschlußreichem Blatt erschienen.[34] Die beschriebene oder die in diesem Gedicht besungene *Vigilia* könnte genau die gewesen sein, die in Streits Bild dargestellt ist, das in den Jahren 1758 und '63 entstanden sein dürfte. Auch die Datierung des Gemäldes von Diziani auf die erste Hälfte der Fünfziger Jahre des Jahrhunderts liegt nicht allzu weit entfernt von jenen Jahren, um die es sich hier gehandelt haben muß. Streit folgte mit seinem Auftrag also einer Mode, die in der Luft lag.[35] Wie er aber den berühmten Canaletto überzeugen konnte, sich dieses Bildmotivs anzunehmen, ist nicht bekannt. Nicht daß ihm die Freude am Volkstümlichen fremd gewesen sei, aber von alleine ist er offenbar nicht auf die Idee gekommen, ein Bildthema aufzugreifen, daß nicht nur der venezianischen, sondern der italienischen Malerei seiner Zeit fremd ist, ebenso wie Nachtstücke in dem Bereich der Vedutenmalerei, wie auch in der italienischen Malerei der Zeit noch eine seltene Ausnahme waren.

Insgesamt dürfte die Analyse der Beschreibungen Streits deutlich gemacht haben, daß der Besitzer - mit dem Maler, wenn der auch die Akzente anders gesetzt hat, - in seinen Bildern eine Darstellung einer komplexen städtischen Situation, und damit alles andere als eine reine Architekturabbildung sah: die Wohnung des Auftraggebers, als Begründung der Auswahl des Bildauschnitts, die Mittel zur Bewältigung des innerstädtischen Transports und Verkehrs, der Markt, der gleich in der Nähe angesiedelt ist, Wege, welche die eigenen sind und jene, die innerhalb der Stadt Verbindungen herstellen und den Ort der Vedute in deren Gesamtstruktur einbinden, der Hinweis auf den Punkt der Machtausübung des Staates, den Gobbo di Rialto, und selbst die Tätigkeiten der Wartung und der Stadtreparatur, wie das Kaminfegen und die Reparatur des Daches, alles Dinge, die der Aufmerksamkeit des Besitzers ebensowenig entgehen wie der des Malers. Die Beschreibungen der sechs großen Festbilder[36] dagegen sind in ihrer ganzen Haltung weit konventioneller. Der Sammler hat sich bei jenen, wie das auch bei Reiseschriftstellern der Zeit nicht unüblich gewesen ist, an der traditionellen Literatur der Stadtbeschreibung orientiert. Sie sind demzufolge für die Zwecke dieser Arbeit weit weniger von Belang als die der Canaletto-Bilder. Doch ist es notwendig, zunächst einige grundlegende Überlegungen zum Thema Stadtdarstellung in der Malerei anzustellen und die Traditionslinien der venezianischen Vedute zu reflektieren.

Über die Art, Venedig zu sehen.
Methoden der Annäherung an die Bilder der Stadt

"1. ... daß es nicht die Aufgabe des Dichters ist, vorzutragen was einmal wirklich geschehen ist, sondern solche Dinge, welche sehr wohl geschehen konnten, und die möglich sind, entweder nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit, oder der Nothwendigkeit.
2. Der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nämlich nicht dadurch, daß der eine in gebundener der andere in ungebundener Rede spricht,... Sondern das ist der Unterschied, daß der Eine Dinge berichtet, die geschehen sind, der andere solche die da hätten geschehen können."

Aristoteles, Poetik, 9.

Die Vedutenmalerei, die mehr oder weniger wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Stadt im Bild, hat - neben der ungebrochenen Popularität, die etwa die von Canaletto gemalten, heute in den bedeutendsten Sammlungen der Welt hängenden, Prospekte des Canal Grande in Venedig genießen - eine nicht zu unterschätzende entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, obwohl sie von den Zeitgenossen eindeutig zu den niederen Sparten der Malerei gezählt wurde. Erstmals in Italien findet hier außerhalb der alten Gattung der Porträtkunst, lange vor der Landschaftsmalerei, ein neu aufkommendes Interesse an auf Wiedererkennbarkeit abzielender Abbildung der Außenwelt seinen künstlerischen Ausdruck und gewinnt Vorrang vor der Verbildlichung metaphysischer, mythologischer, allegorischer und religiöser Inhalte. Die Werke der italienisch auch der *Vedutismo* genannten Richtung stellen deshalb einen unerschöpflichen Fundus von Material dar, das sich geradezu anbietet, als Quelle zur Geschichte des Lebens in der Stadt jener Zeit befragt zu werden. Jedoch hat - erstaunlich genug - die Frage, welche Rolle der Darstellung des Menschen auf den Ansichten zukommt und wie in der Vedute städtisches Leben dargestellt wurde, noch nicht das ihr gebührende Interesse von kunst- oder sozialhistorisch orientierten Forschern gefunden, von einigen brauchbaren Detailergebnissen einmal abgesehen. Dabei rechtfertigte allein die Tatsache, daß auf so gut wie allen Veduten Figuren zu sehen sind, ihre Erforschung - denn erst das frühe photographische Bild zeigt, nur notgedrungen, die Stadt ohne Menschen.[1]

Für die Kunstwissenschaft ist die Vedute bis heute - in der Nachfolge eines 1926 erschienenen, grundlegenden Aufsatzes von Hermann Voss - wesentlich Architekturdarstellung. Voss scheute sich nicht so weit zu gehen, von der "Emanzipierung der Vedute von der

Herrschaft der Figur"[2] zu sprechen. Die Figuren auf den Bildern werden in dieser kunsthistorischen Sicht abwertend als "reine Staffage" oder italienisch als *Macchiette* (von ital. *macchia* = Fleck) bezeichnet, als Farbtupfer angesehen, welche die Komposition beleben und in denen sich, gerade weil der Künstler ihnen weniger Bedeutung zugemessen habe, seine Handschrift besonders deutlich zeige. Übersehen wird dabei, daß diese Farbtupfer die Stadt, wie sie in ihren Veduten repräsentiert ist, als Menschen auch im wörtlichen Sinne beleben. Die Stadt, die in ihren Bildern gezeigt ist, wird in dieser Sicht der Vedute - die letztlich die des Architekturhistorikers ist - gesehen als eine Ansammlung von Architekturen, nicht aber als ein Ort, in dem sich vielfältiges, kulturell und historisch bedingtes, Leben abspielt. Diese Sicht der Stadt kann von anderen Wissenschaftsdisziplinen, die sich auf die Geschichte der Stadt beziehen - Kultur- und Stadtgeschichte, Stadtsoziologie, Urbanistik - keineswegs geteilt werden.

Venedig ist im Achtzehnten Jahrhundert unbestreitbar die Stadt mit der bedeutendsten Vedutenkultur. In dieser einmaligen Blütezeit der Kunst der Vedute hatte die Stadtrepublik ihren einstigen, politischen Einfluß in Europa längst eingebüßt, weil der früher von ihr beherrschte Seehandel auf dem Mittelmeer zurückgegangen war und weltpolitisch an Rang verloren hatte. Statt dessen entwickelte sie eine kulturelle Anziehungskraft, die auf ihrer besonderen Lage in der Lagune, der touristischen Attraktivität ihrer Architektur, ihrer vielfältigen Theaterlandschaft, ihrer Musik und auf dem Ruhm ihrer Malerei beruhte - und sie lebte bereits damals ganz wesentlich von ihrem eigenen Mythos. Ob und wieweit all dies als Verfallsphänomen anzusehen ist oder nicht, ist unter Historikern nicht unumstritten.[3] Tatsache ist, daß das *Settecento veneziano* für die Künste eine Zeit letzter Hochblüte gewesen ist. Situationen, in denen "tatsächliche", politische und wirtschaftliche Größe mit kultureller Ausstrahlungskraft und Virulenz kontrastieren, sind in der Geschichte bekanntlich nicht selten. Man darf aber darüber nicht vergessen, daß die Stadt immer noch eines der großen Zentren Europas war und noch 1786 für einen Mann wie Johann Wolfgang Goethe die Ankunft in Venedig, einer Stadt mit ungefähr derselben Einwohnerzahl wie Rom, das erste wirkliche Weltstadterlebnis bedeutete. Als ein erster Zielpunkt nordeuropäischer Italienreisender - vor allem Engländer auf ihrer *Grand Tour* kamen in großer Zahl - dürfte das Leben hier auch damals schon nicht unerheblich von ausländischen Besuchern bestimmt gewesen sein. Diese wiederum bildeten den wichtigsten Käuferkreis venezianischer Stadtansichten, ein Großteil der Bilder wurde von diesen Reisenden erstanden oder von Händlern nach England verschifft.[4] Unter den spezifischen Bedingungen eines Marktes für Erinnerungsstücke, die für den Käufer einen beachtlichen Identifikationswert haben mußten, entstanden mehrere tausend in Öl gemalte Ansichten der Stadt, dazu ungezählte Zeichnungen und verschiedene Stichserien unterschiedlicher Qualität. Venezianische Veduten wurden noch im Jahrhundert ihrer Entstehung zu Bühnenbildprospekten[5] und Dekorationsmotiven für Tapeten, Gläser, Porzellane und Bedruckungen von Fächern [**Abb. 19**],[6] Vedutenstiche Vorlagen für die bilderpopularisierenden Jahrmarktsvorführungen des *Mondo nuovo* und später der *Laterna magica*.[7] Durch sie wurde die Piazza San Marco zum "*luogo più visto, rappresentato, deside-*

rato e immaginato".[8] Um 1754/55 macht man in Paris auf Handzetteln mit dem Namen des bekanntesten venezianischen Vedutenmalers gar Reklame für eine Ausstellung auf der Foire St. Germain.[9]

Doch ist es nicht allein die schiere Anzahl, die die Bedeutung der venezianischen Vedutenmalerei ausmacht, - ein Gutteil der Bilder sind Kopien und Variationen einmal etablierter Bildfindungen - es ist die höchste künstlerische Qualität, die hervorgebracht worden ist. Mit Canaletto gelangte die Gattung hier an einen nirgends anders erreichten künstlerischen Höhepunkt, um mit der atmosphärischen Malerei Francesco Guardis die Grenzen des "puren", "nur realistischen" Abbildens weit zu überschreiten. Canaletto, der schon für die Zeitgenossen die dominierende Künstlerpersönlichkeit war, galt ihnen als der Maler mit der größten Wahrhaftigkeit der Darstellung. In seinen bis heute so beliebten Werken erscheinen die Abbilder der Stadt von - wie man versucht ist zu glauben - photographischer Detailtreue durchtränkt mit dem Licht eines hellen, venezianischen Sonnentages. Seine Veduten sind ein erster Höhepunkt der Stadtbildmalerei. Kein anderer Maler - keiner seiner Zeitgenossen und Nachfolger - war wie er in seinen besten Bildern, die noch nicht geprägt sind von seinem späteren, gelegentlich etwas müden Routinismus, in der Lage, Genauigkeit und Souveränität in der topographischen Abbildung mit Erzählfreude und Spaß an der Schilderung des Alltäglichen zu verbinden. Francesco Guardi dagegen hebt, am Ende der Vedutenkultur stehend, diese weit über die ihr eigentlichen Möglichkeiten hinaus auf, indem er in seinen Arbeiten das Bild der Stadt in Licht und Stimmung auflöst. Er ist deshalb oft als Vorläufer der Malerei der Moderne angesehen worden. Zu seiner Zeit hingegen warf man ihm Ungenauigkeit in der Darstellungsweise vor.

Die venezianische Vedute an sich ist selbstverständlich kein von der Kunstgeschichte unbearbeitetes Feld. Im Gegenteil ist dieser Sektor der venezianischen Malerei heute ein abgeschlossenes Forschungsgebiet, in dem bestimmte Probleme seit langer Zeit kontrovers diskutiert werden. Ein Großteil der Kunstwerke ist in Abbildungen reproduziert, Quellen, die mit ihnen in Verbindung stehen, sind transkribiert und veröffentlicht. Hauptanliegen der Spezialforschung waren und sind immer wieder Zuschreibung der Werke, Datierung und Chronologisierung. Das beinhaltet auch Probleme der Werkstattzusammenarbeit, der Mitarbeit werkstattfremder Künstler, besonders auch der Atelierzugehörigkeit von Familienmitgliedern der prominenteren Künstler. Von allen wichtigen, auf dem Terrain tätigen Künstlern - angefangen mit Gaspar van Wittel und Luca Carlevarijs, über Canaletto und Bernardo Bellotto, bis zu Francesco Guardi - liegen Biographien und Œuvreverzeichnisse vor,[10] ergänzt durch eine unüberschaubare Menge von Aufsätzen, Monographien, Katalogen. Für Michele Marieschi, der eine Zeitlang ein wenig im Schatten der Aufmerksamkeit gestanden hat, sind inzwischen drei konkurrierende Werkkataloge erschienen. Einer davon widmet sich auch seinem Mitarbeiter Francesco Albotto, der nach dem frühen Tod des Meisters dessen Witwe geheiratet und die Werkstatt übernommen hat, und versucht erstmals, die Werke der beiden auseinander zu divi-

dieren.[11] Lückenhaft geblieben sind dagegen die Biographien der sogenannten *pittori minori*, von Kleinmeistern, die als Vedutisten gearbeitet haben.

Händescheidung ist angesichts der Tatsache, daß im Verhältnis zu der Gesamtzahl der bekannten Werke nur wenige datiert und signiert oder anderweitig durch Dokumente gesichert sind, eine Aufgabe von grundlegender Bedeutung für Kunstwissenschaft und Kunstmarkt. Außerordentlich diffizil ist sie dadurch, daß im Achtzehnten Jahrhundert anscheinend fast sämtliche sich in englischen Sammlungen befindenden venezianischen Veduten prinzipiell als *Canaletti* geführt wurden und zum Teil auch noch werden. Das Wort *Canaletti* scheint in England schon im Achtzehnten Jahrhundert fast so etwas wie ein Gattungsbegriff geworden zu sein, mit dem man weniger den Autor der Werke meinte, als einfach nur das Sujet *venezianische Stadtansicht* bezeichnete. Dabei ist wohl davon auszugehen, daß so manche der Ansichten, die nicht wirklich von dem Meister oder aus seiner Werkstatt stammen, schon zu dessen Lebzeiten als Werke von seiner Hand gekauft, wenn nicht gar von Zeitgenossen bewußt in der Art des Canaletto gemalt und als dessen Werke verkauft worden sind. Bekanntlich hat ja auch Bellotto - Canals Neffe und Schüler -, wie sein Onkel und Lehrer, den Beinamen Canaletto benutzt, offensichtlich sogar mit dessen Wissen und Billigung. Ähnlich kompliziert stellt sich die Forschungssituation bei den drei Künstlerbrüdern Guardi dar: Von Francesco sind einige signierte Veduten bekannt, aber nur eine einzige ist datiert.[12] Nicolò, dem jüngsten der Brüder, ist bis heute kein einziges Werk mit Sicherheit zuzuschreiben, nachdem selbst ein bedeutender Historienmaler wie der älteste der Guardi-Brüder, Gianantonio für die Kunstgeschichte die längste Zeit schlicht eine nicht existierende Person gewesen ist und die Geschichte seiner Wiederentdeckung derweil ein eigenes Kapitel kunstwissenschaftlicher Literatur ausfüllt.[13] Eine Zuschreibung an einen der Künstler und die Chronologisierung innerhalb der Gesamtwerke ist unter diesen Umständen grundsätzlich nur durch sorgfältige Stilkritik und genaueste Analyse der Handschriften zu leisten. Bei dem ungünstigen Verhältnis der Zahl ungesicherter zu datierbaren und eindeutig zuschreibbaren Werke lassen sich Entwicklungen oft nur hypothetisch konstruieren, nicht aber endgültig beweisen.

Größter Skeptizismus ist angebracht, bedenkt man, daß verschiedene Künstler bekanntermaßen als Vedutisten gearbeitet haben, kein Werk aber als sicher aus deren Hand überliefert ist. Die Methoden einer wissenschaftlich fundierten Zuschreibung scheinen hier an ihre Grenzen zu stoßen. Die verschiedenen älteren und neueren Auffassungen der Spezialisten zu den Streitpunkten stehen einander unvermittelt gegenüber, Konsens der Forschungsmeinungen wird durch die Werkverzeichnisse suggeriert, ist aber nicht hergestellt. Auch Arbeiten aus jüngster Zeit ändern die Situation nicht grundsätzlich. An denselben Problemen kranken Überlegungen zu Beeinflussungen und stilistischen Abhängigkeiten der Künstler untereinander. Bei den zuweilen wenig präzisen Konturen der Œuvres der Künstler sind auch Abhängigkeiten zeitlicher Art nur schwer beweisbar. Nur einige wenige Autoren haben angeregt, durch die Benutzung außerkünstlerischer

Quellen, wie etwa der Zunftgesetze, Bewegung in die Situation zu bringen und von der Organisation der venezianischen Künstlerwerkstatt und der sozialen Stellung des Künstlers her zu argumentieren.[14] Topographische und architekturgeschichtliche Details haben als Hilfsmittel zur Datierung der Werke gedient, ebenso wie umgekehrt gesicherte Ansichten von Architekturhistorikern zur zeitlichen Einordnung einzelner Bauten zu Rate gezogen werden konnten. Des Weiteren wurde viel nachgedacht über Abbildungs- und Kompositionsprobleme, über "Fehler", Verfälschung in der perspektivischen Darstellung, über all jene kleinen Tricks, mit denen Künstler das Stadtbild geschönt haben, ebenso wie über die Benutzung der *Camera obscura* zur Realisierung der Veduten. Die Benutzung dieses damals neuen, bzw. technisch verfeinerten Apparates gilt heute als sicher, allerdings blieben die künstlerischen Konsequenzen, die sich aus der Arbeit mit diesem Hilfsmittel zur Anfertigung von Zeichnungen ergeben, weiterhin strittig. Der Kreis der Auftraggeber und Käufer der Bilder, ihr großangelegter, kaufmännisch organisierter Vertrieb nach England und in andere Teile Europas, letztlich: die Funktion der Bilder bildeten einen eigenen Forschungsgegenstand.[15]

Die venezianische Vedute ist, nur etwas vereinfacht ausgedrückt, eine Kunstform, in der Maler ihre eigene Stadt für ein gesellschaftlich gut gestelltes und - Unkenrufen über die Ignoranz und das Desinteresse der englischen Reisenden in Italien, wie Charles de Brosses sie kolportiert,[16] zum Trotz - gebildetes Publikum repräsentierten. Wenn hier der Begriff "Repräsentieren" benutzt worden ist, kann dies ohne Abstriche verstanden werden im doppelten Wortsinn von Darstellen und der Repräsentation als einer im Umfeld einer langen Tradition des gemalten Stadtlobes angeordneten, angemessenen Vertretung der Stadt nach außen. In wohl allen Fällen dürften die Künstler - als auf ihre Topographie spezialisierte Maler - Venedig weit besser gekannt haben als ihre Kunden, die in der Regel aus entfernten Weltgegenden kam, um die Stadt, neben anderen, für eine Zeit zu besuchen, und sich meist nur einige Tage bis Wochen hier aufhielten.[17] "... *Half the detail he* [Canaletto] *amassed must have been meaningless to most foreigners, and the average visitor seeking for a pictorial souvenir of the city would have settled for a neatly colored, straightforward view of the Piazza S. Marco or the Rialto*", vermutet Michael Levey.[18] Die Figuren, welche die Plätze in den Bildern bevölkern, spielen in dieser Repräsentation der Stadt eine unverzichtbare Rolle. Doch sind die Anforderungen und Erwartungen, die an die sich eine neue Anhängerschaft verschaffende Kunstform der Stadtansicht und ihre Ausstaffierung mit Figuren von künstlerisch interessierten Kreisen gestellt worden sind, nie theoretisch formuliert worden. Eine Staffage-Diskussion wie in der Landschaftsmalerei hat es für die Vedute nicht gegeben, ebenso wie die Kunstform im Achtzehnten Jahrhundert nie theoretisiert worden ist. So ist die Analyse der Figurenstaffage in Veduten zunächst auf die Bilder selbst verwiesen. Das bedeutet zuallererst, den dargestellten Dinge ohne Vorbehalt die Beachtung zu schenken, die ihnen gebührt, sie ernst zu nehmen, wie sie sind, denn die Existenz der Figuren auf den Stadtansichten zu ignorieren, ist ein kunsthistorischer Kurzschluß, der ein vollständiges Verständnis der Gattung blockiert. Wer den Ernst und die detailversessene Konsequenz, mit der Canaletto und die anderen ihre Stadt

für immer ins Bild gesetzt haben, angemessen würdigen will, wird nicht umhin können, sich ebenso detailversessen und ernsthaft in eine große Zahl von Bildern zu vertiefen.[19]

Die einzige inhaltliche Interpretation venezianischer Stadtansichten hat André Corboz vorgelegt. Er hat vor allem auf die *capriccio*-haften Elemente der Ansichten Canalettos hingewiesen und einen besonderen Einfluß einer popularisierten Form der optischen Theorie Newtons auf die Lichtwiedergabe in dessen Malerei angenommen.[20] Anhand seines Œuvres konnte er exemplarisch nachweisen, daß Veduten nicht als photographisch genaue Abbilder der tatsächlich gebauten Umwelt zu verstehen sind. Die in ihnen vorgestellten Welten unterliegen immer wohlüberlegten Veränderungen gegenüber dem, was gemeinhin Wirklichkeit genannt wird. Wenn sie oft genug doch als Abbilder von photographischer Detailtreue gesehen worden sind, so kann das nur als ein populäres Mißverständnis der Kunstform der Vedute bezeichnet werden. Wie sollten sie das sein? Steht doch hinter jeder Vedute von Venedig das Bedürfnis und der Wille, eine Idee zu prägen von der eigenen Stadt. Leider neigt Corboz dazu, aus seinen Detailbeobachtungen, die von unschätzbarer Wichtigkeit für das Verständnis der Gattung sind, extreme und daher mißverständliche Schlußfolgerungen zu ziehen. Da seine Position in letzter Zeit immer wieder zitiert worden ist, fordert sie eine Auseinandersetzung geradezu heraus.

"Es gibt keine klare Unterscheidung zwischen einem Capriccio und seinem Gegenteil, da das Capriccio nicht das Gegenteil der Vedute ist, sondern der Ausdruck einer bestimmten Einstellung des Malers zu den Vorgängen des Auswählens, Zerschneidens und Zusammensetzens, die er vornimmt. Es ist wichtig zu sehen, dass diese Vorgänge für die auf den ersten Blick wirklichkeitsgetreueste Vedute die gleiche Bedeutung haben wie für unglaublichste Zusammenstückelungen topographischer Einzelheiten. "[21]

Sein oft zitierter Satz "*Tra capriccio e veduta non si riscontra che una differenza di grado*",[22] nach dem Motto, eigentlich ist alles *Capriccio*, aber kann aus verschiedenen Gründen nicht greifen, auch wenn Canaletto das Wort "Vedute" noch in allgemeineren Sinn als beliebige Ansicht benutzte, wie der Titel seiner Stichfolge *VEDUTE, altre prese da i luoghi, altre ideate DA ANTONIO CANAL...* belegt.[23] So verlockend die These von Corboz in postmoderner Sicht auch sein mag, gegen sie ist einzuwenden, daß sie an einem, nur ins Negative gewendeten "absoluten" Realismusbegriff krankt.

Schon bei Voss ist die inkriminierte Stelle, in der er den Begriff Vedute definiert, viel differenzierter formuliert:

"'Veduta', 'Vue', 'View', 'Ansicht', bzw. 'Vedute' ist der überall in gleicher Weise verstandene Terminus für eine in den Hauptzügen porträthaft genaue, wiewohl zu bildmäßiger, gefälliger Wirkung bewußt arrangierte Wiedergabe einer konkreten topographischen Situation...: ein Hauptgebiet der Vedute ist ... die Wiedergabe von Städten und anderen wesentlich architektonisch gestalteten Situationen, und hier ist das exakte Festhalten konkreter Merkmale notwendigerweise das Hauptgesetz der Darstellung.

... Nicht um jene 'photographische' Exaktheit, die den Heutigen - selbst wider ihren Willen - als Norm der Objektivität vorschwebt, ging es den Bestellern und den Ausführenden der Veduten, sondern um eine mit künstlerischer Feinfühligkeit nachempfundene Wiedergabe des Charakteristischen und Bedeutsamen einer bestimmten Stadt oder Gegend. Indem man in das Abbild einer topographischen Gegebenheit möglichst viel von dem hineinzulegen suchte, was man als deren eigentümlichen Charakter empfand, machte man den starren Objektivitätsbegriff gewissermaßen geschmeidig und künstlerisch ergiebig. Unleugbar entfernte man sich hierbei von der materiellen Richtigkeit, aber doch nicht in willkürlicher Weise, indem man

nämlich aus dem Wesen des Gegenstandes selber heraus steigerte oder konzentrierte, so, daß dieser sich aus den Schlacken des Gemein-Zufälligen über sich selbst hinaus erhob."[24]

Wirklichkeitsdarstellung in vor-photographischen Bilder also darf keinesfalls mißverstanden werden als "photographisch exakte" Abbildung, so als sei auf der einen Seite die objektive Realität, die in der Kunst unverfälscht abgebildet werden könne. Die detailgenauen Beobachtungen, die Corboz gemacht hat, sind erst dem photographischen Auge möglich und sinnvoll geworden und die Forderung nach Detailrichtigkeit konnte erst dem durch die Photokamera geprägten Sehen späterer Zeit als unabdingbar und notwendig erscheinen, nicht aber den Bilderproduzenten und den an dekorativem Wert und Erinnerung interessierten Kunstinteressenten des Achtzehnten Jahrhunderts. Erst die Erfindung der Photographie macht den exakten Vergleich jeder Architekturform und -proportion mit dem abgebildeten vor Ort möglich. Veduten können nicht so gedacht werden, als sei jemals ein Betrachter mit dem Bild - einem Kupferstich, ganz zu schweigen von einem Gemälde - an den abgebildeten Ort gegangen um zu vergleichen, wie genau die Abbildung sei. Es wäre also zu fragen, was das - von Voss so genannte - jeweils "Charakterische und Bedeutsame einer bestimmten Stadt" ist, das, "was man als deren eigentümlichen Charakter empfand", und ob sich dies wirklich auf das rein Architektonische reduzieren läßt.

Jede Abbildung des Sujets Stadt - für den Photographen ist dies eine Binsenwahrheit - ist bereits mit der Festlegung des Bildausschnitts Auswahl und birgt in sich ein zugleich gestaltendes, wie auch Wirklichkeit veränderndes Moment. Reinen, "absoluten" Realismus gibt es nicht, auch nicht in der photographischen Abbildung oder der photorealistischen Malerei. In der Kunst kann er nie absolut sein, deshalb erscheint es sinnlos von "dem Realismus" der Darstellung zu sprechen, immer nur von Graden der Wirklichkeitsnähe. Die eindimensionale Konzeption des Begriffs, greift schon deshalb zu kurz, weil sie der künstlerischen Praxis nie entsprochen hat. Sie kann auch durch die in der marxistischen Kunsttheorie dem entgegengesetzten Forderung nach Darstellung des "Typischen" in der Kunst nur unbefriedigend aufgefangen werden. Sicher macht es keinen Sinn, hier eine theoretische Realismusdiskussion vom Zaume zu brechen, schon allein weil der Begriff in zeitgenössischen Texten nicht benutzt wird. Eher müssen die Bedingungen der praktischen Produktion von wirklichkeitsabbildender Kunst thematisiert werden. So wird die Frage nach der sozialen und historischen Realität in der Stadt immer als eine Folie im Hintergrund stehen, auf welche die zweite Wirklichkeit der dargestellten Stadt zurückbezogen werden muß. Was auf den Bildern zu sehen ist, bewegt sich bei aller Abbildungstreue immer zwischen der "Realität" des städtischen Lebens, wie es sich einst abgespielt hat, und dem Bild, das von der Stadt vermittelt werden sollte - sei es bewußt oder unbewußt -, der Angleichung an zeittypische ästhetische Ideale und dem je eigenen Interesse oder Geschmack des Künstlers. Deshalb halte ich am Konzept einer "wirklichkeitsabbildenden" Darstellungsform fest, in scheinbarem Gegensatz zu der Tatsache, daß ein nicht geringer Teil dieser Arbeit gerade dazu dient, nachzuweisen, daß jeder der Vedutisten "sein" Venedig, seine jeweils eigene Sicht auf seine Stadt malt, und diesen unter-

schiedlichen Blickweisen nachzugehen. Ebenso halte ich mich folglich an die eingebürgerte Unterscheidung zwischen *Vedute* als *Terminus technicus* für die Stadt (oder auch Landschaft) abbildende Ansicht und dem *Capriccio*, in dem frei erfundene, einzig der "Laune des Künstlers" entsprungene architektonische oder nicht architektonische Bildthemen dargestellt werden konnten, sowie der Idealvedute, in der tatsächlich gebaute Architekturen in einen neuen, idealen Kontext gesetzt wurden, oder nie gebaute Entwürfe als existierende Bauwerke im Bild verwirklicht wurden. Im *Capriccio* und auch im Ruinenbild herrschen grundsätzlich andere Intentionen und damit gibt es auch völlig andere Inhalte als in der "echten" Stadtansicht. Zu fragen, welche Rolle in dieser Phantasiewelt, in der die Maler ihrer Intuition freien Lauf lassen konnten, die Menschen spielten, mag ein interessantes Thema sein, doch diese Frage in die Untersuchung einzubeziehen, würde den Rahmen dieser Arbeit, die vornehmlich auf die Spiegelung historischer Wirklichkeit in der Kunst abzielt, sprengen.

Sicher gibt es Grenzphänomene, fließende Übergänge zwischen den Genres, wie überall da, wo die historisch-analytische Kunstgeschichtsschreibung Gattungs- und Stilbegriffe auf das Kontinuum künstlerischer Praxis aufgesetzt hat, und ohne Zweifel dürfen Veduten nicht im Sinne einer exakten "Aufnahme" als Quellen eines städtischen Zustandes mißverstanden werden. Kurioserweise ist es Corboz selbst gewesen, der den treffenden Begriff von der "Suche nach Realitätswirkung", auf der die Vedutisten waren, eingeführt hat.[25] Denn für den Kunden Canalettos mußte das dargestellte Stadtbild eindeutig als "Venedig" erkennbar sein und damit als "wirklichkeitsgetreu" erscheinen; der Unterschied zu den Erfindungen der *Capricci* wurde unter allen Umständen als solcher gesehen. Nicht umsonst wird in zeitgenössischen, kunstliterarischen Quellen und Inventareinträgen oft mit Begriffen wie "Wahrheit", "Genauigkeit", "Rechtmäßigkeit der Ansichten", "Exaktheit", "Gewandheit in der perspektivischen Darstellung", "Vedute nach der Natur", "wie gesehen" operiert.[26] Die Kunst der Vedute, und besonders die der Veduten Canalettos, ist als eine wirklichkeitsabbildende Kunst verstanden worden und mußte vor allem anderen so empfunden werden. Das heißt nicht, daß andere Qualitäten nicht gesehen worden wären. Anton Maria Zanetti der Jüngere formuliert in seiner *Pittura veneziana*, nachdem er vorausschickend bemerkt hatte, daß es fast sinnlos sei, über Canaletto zu schreiben, so weit verbreitet seien seine "... *vedute e prospettive, tanto tratte dalla verità, quanto dalla immaginazione*", sein Lob des Künstlers wie folgt:

"*Unì il Canal ne' suoi quadri alla natura le pittoresche licenze con tanta economia, che le opere sue vere compariscono a chi non ha che buon senso per giudicarne; e chi molto intende trova di più in esse grand' arte nella scelta de' siti, nella distribuzione delle figure* [sic!], *nei campi, nel maneggio delle ombre e dei lumi; oltre a una bella nitidezza e saporita facilità di tinta e di penello, effetti di mente serena e di genio felice.*"[27]

Nur der unerfahrene Seher, dem nur der "*buon senso*", zu urteilen, zur Verfügung stehe, nicht das Urteil des Kenners, ließe folglich sein Auge täuschen und halte die Bilder für Wirklichkeit, dem wirklich Kunstverständigen dagegen könne ihre eigentlich malerische Qualität nicht entgehen.

Als kunsttheoretisches Konzept wäre treffender das aristotelische Prinzip der "*Verosimilità*" anzulegen:[28] So "wie die guten Porträtmaler" dürfte die Arbeit eines Vedutisten zu beschreiben sein, denn "auch diese geben die individuellen Züge wieder und bilden sie ähnlich und zugleich schöner ab".[29] Es lohnt sich in diesem Zusammenhang eine Textstelle, die der Forschung bekannt, bisher aber immer nur als ein Beleg für die Benutzung der *Camera obscura* gesehen worden ist, neu zu lesen. In einer Sammlung posthum veröffentlichter Texte des Dichters und Gelehrten Antonio Conti (* 1677 in Padua, † 1749 ebd.) steht ein kunsttheoretisches Fragment zur Theorie der Imitation. In ihm wird Canaletto explizit als Beispiel für das Ähnlichkeitsverhältnis von Kunstwerk und Wirklichkeit angeführt:

"Non si imita se non per far che una certa cosa faccia su i sensi e su l'animo la stessa impressione che faceva in se stessa: In ordine dunque alla dissegnata impressione si scielgono nell'oggetto que' punti, che ad essa sono più atti, e più che se ne elegge, più sicuro dell'impressione è l' effetto. Non possono però mai eleggersi tutti, perchè le cose hanno in loro stesse tanti accidenti che da noi non si possono numerare, non ch'esprimere, e colorire. S' adopri pure la camera ottica per far la perspettiva d' un canale di Venezia con le sue fabbriche: Il Canaletto per la sua sagacità potrà trasferire nella sua pittura più punti di un altro; ma non è possibile che mai tutti la trasferisca. Contuttociò i trasferiti da lui faranno un'impressione così viva nell'occhio, che vedendo il suo quadro a prima vista io saró persuaso di vedere l'oggetto stesso. Un eccellente Poeta dalle cose, o fisiche, o morali, o poetiche, traferisce nella sua Poesia più punti di un altro, ma non potendoli mai trasferir tutti, non rappresenta che un parte del vero, cioè non risveglia che un'idea scema della cosa, la quale però per l'artifizio adoprato par intiera a colui che la vagheggia; contuttociò non lo è mai, non risvegliando l'idea della cosa, ma solo la sua simiglianza. Il simile non è mai lo stesso, che vuol dire, conviene con lui in molte qualità, non in tutte."[30]

Darüber, was und wie Canaletto selbst gedacht haben könnte, zu seiner Person ist zu wenig konkretes bekannt, als daß man etwas Definitives über seinen Bildungsstand und den Reflexionsgrad seiner Kunstauffassung zu sagen vermag. Ob er tatsächlich, wie manche Autoren leichtfertig annehmen, zusammen mit seinem Kollegen Antonio Visentini im Kreis der gebildeten Besucher der Villa von Joseph Smith in Mogliano verkehrt hat, ob sich hinter seiner malerischen Intelligenz ein theoretischer und sozialer Intellekt verbarg, oder er nicht eher ein recht einfaches Handwerkergemüt gewesen ist, ist keineswegs klar.[31] Doch man kann sich vorstellen, er oder seine Kunden hätten nichts einzuwenden gehabt, wenn seine Bilder im Zusammenhang mit diesem Zentralbegriff der Kunsttheorie des Achtzehnten Jahrhunderts gesehen worden sind. Vielleicht hätte er selbst sogar seine Kunst in ähnlichen Termini definieren können, wenn er seine Arbeit jemals auf diesem Niveau theoretisiert hat. Die ins Negative gewendete Formulierung des platonischen Begriffs der Idee, die in dem Fragment Contis angespielt wird, allerdings hätten sie wohl kaum unterstreichen können.

Die ungezählten Figuren, die in den Gemälden der Vedutisten Plätze und Straßen bevölkern, kamen in der wissenschaftlichen Literatur bisher nur am Rande vor. In der kunsthistorischen Sicht der Vedute waren sie einzig Mittel der Komposition, abgetrennt von inhaltlicher Lesart. Von Kunsthistorikern wurde der Figurenstil als ein Hilfsmittel zur Datierung und Zuschreibung benutzt. Der Typus der Figurette wurde als Parameter für eine angenommene Chronologie der Werke angesehen. Weiter wurde die Arbeitsweise

der Künstler beobachtet und darauf hingewiesen, daß sie einzelne Figuren und kleinere Figurengruppen als Versatzstücke benutzt und in verschiedenen Gemälden wiederverwendet haben. Doch nicht einmal die kompositorischen Prinzipien, denen sie gehorchen, sind von jenen, die in den Figuren nur Mittel der Komposition, bzw. ein ausschmückendes Element sehen wollen, einer Analyse unterzogen worden. Außerdem wurde die Frage diskutiert, ob auf bestimmten Leinwänden die Figuren von anderer Hand stammen könnten als die Architekturen; dies besonders anhand des Œuvre von Michele Marieschi,[32] bei dem an den ihm zuzuschreibenden Werken eine sehr starke Unterschiedlichkeit im Figurenstil ins Auge fällt. Belegt sind solche Künstlerzusammenarbeiten im Achtzehnten Jahrhundert außer im Bereich der Landschaftsmalerei auch bei einigen *Capricci*, aber nur in Ausnahmefällen auf dem Gebiet der Vedute im engeren Sinne, so bei einem Pendantpaar mit je einer Vedute der Kirche San Francesco della Vigna und einer Innenansicht der Kirche Il Redentore des Antonio Visentini aus dem Besitz Francesco Algarottis, wo Francesco Zuccarelli und sogar Giambattista Tiepolo mit Hand angelegt haben.[33] Algarotti hat sich als Vermittler solcher Kooperationen hervorgetan, ebenso wie der *Impressario* Owen McSwiney mit seinem Projekt gemalter imaginärer Grabmonumente für berühmte Zeitgenossen. Ob dieses Verfahren jemals mehr gewesen ist als ein intellektuelles Spiel Weniger und zur gängigen Praxis im Atelier eines Vedutisten geworden sein kann, läßt sich derzeit nicht beweisen, auch wenn es von vielen angenommen wird. Die Frage nach dem Sujet der kleinen szenischen Darstellungen, welche die Stadt füllen, aber wurde zugunsten derjenigen nach dem Modus des Darstellens übergangen. Eher noch schenken populäre Beschreibungen der Bilder den Menschen auf ihnen Beachtung, lassen dabei aber jede Exaktheit in der Benennung vermissen.

Daß Maler und Käufer der Veduten, wenn sie die Kunstwerke betrachteten, diese nicht als reine Architekturbilder verstanden, sondern den dargestellten Personen ebenso große Aufmerksamkeit zeugten, zeigen die Streit'schen Bildbeschreibungen in außergewöhnlicher Dichte. Andere Textbelege lassen sich anführen: Canaletto selbst geht, als er von einem der ersten seiner uns heute bekannten Kunden, dem Luccheser Grafen Stefano Conti, aufgefordert wird, kurze Beschreibungen zu vier für ihn gemalte Bilder anzufertigen, zu einem nicht geringen Teil auf die Figuren darin ein. Seine Bemerkungen zu ihnen nehmen in drei von vier der kleinen, in Briefform gehaltenen Texten jeweils ein Drittel bis die Hälfte des Textes ein.[34] Luca Carlevarijs, Canalettos Vorläufer, ist bei derselben Gelegenheit weniger ausführlich, aber auch er vergißt nicht in jeder seiner drei Bildbeschreibungen, die er für den Sammler verfaßte, anzumerken, daß sie mit einer Vielzahl von Barken und Figuren angefüllt sind. Dabei gibt er auch stolz deren Größe an.[35] Alessandro Marchesini, der Mittelsmann Contis in Venedig, der die Verhandlungen mit Canaletto führte, erwähnt zunächst brieflich die Figuren auf den drei Veduten von Carlevarijs, die Conti schon besaß, und weist im Vorfeld auf jene in den im Entstehen befindlichen Bilder Canalettos hin. Ausdrücklich erwähnt er, daß Canaletto

die Figuren gegenüber einem vorherigen Bild desselben Motivs für einen anderen Sammler verändert habe.[36]

Dieses Insistieren auf der Nennung der Figuren ist nicht, wie man vermuten könnte, allein darauf zurückzuführen, daß Conti die von ihm in Auftrag gegebenen Bilder gewöhnlich nach der Zahl der in ihnen dargestellten Figuren bezahlte.[37] Andere Belege für die Bedeutung der Figuren bieten zahlreiche Einträge in Inventaren. In einer handschriftlichen Liste des Bestandes der bedeutenden Sammlung venezianischer Kunst des Achtzehnten Jahrhunderts, die der Feldmarschall in Diensten der Republik Venedig Matthias von der Schulenburg aufbaute, heißt es etwa zu einer großen Canaletto-Ansicht des Bacino di San Marco mit der Riva degli Schiavoni, sie zeige "... *un numero grandissimo di Bastimenti da Guerra, e da Carico, e moltissime Figure, Barcolami et Architettura bellissima.*"[38] Genau diese Vedute, die heute im Sir John Soane's Museum in London zu bewundern ist, wird im Katalog der Versteigerung, mit der die Sammlung nach dem Tod Schulenburgs in alle Winde zerstreut wurde, als ein Bild von kapitaler Bedeutung und als das bekannteste des Meisters bezeichnet [**Abb. 17**].[39] In den handschriftlichen wie den gedruckten Verzeichnissen dieser hervorragenden Sammlung finden sich immer wieder Hinweise auf die Barken und Figuren. "... *quattro Prospettive di Venezia numerosi di Figure Barcolami, e bellissima Architettura*"[40] werden etwa die Veduten aus der Hand von Luca Carlevarijs genannt. Und dessen erster Biograph berichtet kurz nach seinem Tod, er sei bekannt gewesen für "*la vaghezza, per le galanti azioni delle figure, per la novità de' gruppi*" in seinen Bildern.[41] Im Inventar der Sammlung des französischen Verlegers, Kupferstechers und Kunstschriftstellers Pierre Jean Mariette von 1775 wird eine Canaletto-Zeichnung des Campo dei Gesuiti mit folgenden Worten aufgeführt:

> "*Vue de la Place des Jésuites à Venise, où l'Église s'y voit lattéralement, ornée de plusieur petites figures, à la plume, & lavée d'encre de la Chine*".[42]

Andere Inventareinträge lauten ähnlich und immer wieder findet sich der Hinweis auf die vielen Figuren in den Ansichten.[43] Zanetti zählt in der oben zitierten Textstelle die Verteilung der Figuren gar zu den Qualitätskriterien von Canalettos Ansichten. Und George Vertue, als er 1749, in der Zeit, als "*Signor Cannelletti from Venice*" in London weilte, notierte, daß Zweifel an der wirklichen Identität des Vedutenmalers aufgekommen waren, führte ausdrücklich die inferiore Qualität der Figuren in den englischen Bildern im Gegensatz zu denen seiner italienischen, "*which are surprizeingly well done*", an.[44] Diese Aufzählung dürfte Beweis genug sein, daß den Zeitgenossen die Vedute nicht "reines" Architekturbild war. Ziel meiner Arbeit ist es folglich auch die heutige, verengte Sicht auf die Bilder - die nicht der der Zeitgenossen entspricht - aufzubrechen und die zeitgenössische, weitere Sicht der Vedute ein Stück weit zu nachzuzeichnen. Die Figuren in den Bildern wären, so gesehen, nicht nur ein Moment der Variation, sondern ein Punkt mehr, der das Bild - die "*Impressione*", wie Conti formuliert - von der Stadt, und das heißt: der Wirklichkeit vervollständigt.

Dort, wo sich moderne Interpreten dem Gebiet der *Macchiette* auf Stadtansichten überhaupt mit inhaltlichen Fragestellungen genähert haben, sind zwei gegensätzliche Grundpositionen anzutreffen: Die erste basiert auf der starren Anwendung eines sehr einfachen Verständnisses von realistischer Abbildung. Dies ist vor allem die Ebene populärwissenschaftlicher Beschreibung der Bilder und der Nebenbemerkung, denn da wo von vornherein vorausgesetzt wird, daß alles einfache, genaue und "realistische" Abbildung sein soll, erübrigt sich die weitere Reflexion. Diese Position reicht aber weit in die wissenschaftliche Literatur hinein. Ein Beispiel ist der Aufsatz von Isabella Reale zum Thema *Luca Carlevarijs e la macchietta*,[45] Belegstellen anderer Autoren ließen sich anführen.[46] Reale, die den Anspruch einer erschöpfenden stilistischen oder inhaltlichen Interpretation der Figuren auf den Bildern des Carlevarijs nicht einlösen kann, konstatiert ausgehend von einer annähernd achtzig Jahre nach dem Tod des Malers niedergeschriebenen Bemerkung G. A. Moschinis, die in der Vedutenliteratur gerne als Quelle zitiert wird, einen Realismus, den man ihrer Charakterisierung entsprechend schlicht naiv nennen müßte:

"...il Carlevarijs annota dal vero e riporta ciò che vede nel quadro senza ripensimenti."[47]

"... rappresentò la sua città d' elezione con fedeltà documentaria, non solo valendosi delle sue cognizioni matematiche nel campo della prospettiva e dell'architettura, o di mezzi meccanici come la camera ottica, ma sopratutto partecipando con più pronta cordialtà allo spettacolo della realtà visibile, cioè copiando possibilmente 'dal vero', procedimento fino allora tutto inusuale a Venezia. Questa sua innata propensione realistica si manifesta in maniera esemplare nelle scelte e nel trattamento delle macchiette. Si tratta di presenze vive e reali, circolanti in piena libertà nell'ambiente architettonicamente definito o paesaggistico, 'bene disegnate e vere - come scrive il Moschini - poichè tolte dal naturale, avendo egli avuto in costume di disegnare le figure che incontrava per le vie, d'ogni genere, e di riportarle nelle sue opere.' Il Carlevarijs, nel popolare le sue vedute, punta quindi al massimo assortimento sociale fino a riflettere con realismo un significato spaccato di vita quotidiana.
... nel Carlevarijs i personaggi sono visti senza distacco aristocratico, vale a dire senza finalità caricaturali, intenti con naturalezza e verità alle loro occupazioni quotidiane."[48]

So lautet die Schlußforderung. Doch aristokratische Distanz, dies sei hinzugefügt, kann sich auch anders artikulieren als durch karikierende Elemente, man denke nur an die Pittoreskisierung des Ländlichen und Bäuerlichen in der Landschaftskunst des Achtzehnten Jahrhunderts. Der Frage, ob es sich in den Bildern wirklich um einen Blick auf die alltägliche Beschäftigung der Menschen handelt, wird nachzugehen sein.

Die andere Position ist der Annahme eines vollkommenen, unverfälschten Realismus entgegengesetzt, aber ebensowenig in einer genauen Analyse des Materials begründet. Figuren bieten sich, anders als Architekturen, geradezu an, zur Spielwiese frei assoziierender Interpretation zu werden. Am Beispiel der "ausgefransten", "zerlumpten" Figuren auf Giovanni Battista Piranesis Ansichten des alten und des neuen Roms kann deutlich gemacht werden, zu welch konträren Schlußfolgerungen es führen kann, wenn die Interpretation vom Beschriebenen abgetrennt und in anderswo begründeten Grundannahmen über die Kunst der Zeit vorgeprägt ist. So wurde der Versuch gemacht, in diese Veduten das hineinzulesen, was man am besten mit Jutta Held als "vorrevolutionäre Wahrnehmung" bezeichnen kann. Helmut Börsch-Supan etwa schreibt:

"In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Ruine, ..., zu einem wichtigen Thema der Malerei,... Die aus Bewunderung für die Antike geborene Ruinendarstellung konnte damals zu fordernder, ja drohender Gewalt des Ausdrucks gesteigert werden, so vor allem bei den Piranesis, in deren Radierungen oft die Armseligkeit der Gegenwart durch eine kompositorisch ohnmächtige, zerlumpte Staffage bloßgestellt ist. Hier wird ein Zeitgeist spürbar, der auf Revolution zusteuert."[49]

Jutta Held, der mit ihrem Monument und Volk das Verdienst gebührt, erstmals den Blick konsequent auf die Figuren in Veduten und Landschaftsbildern gelenkt, das Phänomen ernst genommen und damit die Diskussion über Veduten aus ihrer Hintergrundfixierung gelöst zu haben - Figuren sind in aller Regel im Vordergrund der Bilder angeordnet -, schlägt mit ihrer Piranesi-Interpretation in dieselbe Kerbe:

"Piranesi stellt auf seinen römischen Veduten einerseits die ständisch gegliederte Gesellschaft dar, die Aristokratie in ihren Kutschen und Kostümen, dazu Kleriker, Mönche, kleine Händler und auch Bettler und Krüppel. In der Ferne sind es winzige, gedrungenen Gestalten, deren sozialer Stand kaum mehr auszumachen ist."[50]

Andererseits macht sie bei Piranesis Vordergrundfiguren, "die durch ihre extreme Bewegtheit auffallen", "ziellose Ausdrucksgebärden" aus, die "die vitale, ungerichtete Energie dieser Menschen bezeugen, die am ehesten als Lebewesen, Naturwesen zu bezeichnen sind". Es handele sich um "fast lemurenhafte Kreaturen, Menschen im Prozeß des Werdens und durchaus im primitivsten Zivilisationsstand befangen", Darstellungen der "unteren Schichten des Volkes" und "seines naturhaften Charakters". Ihre Kleidung beschreibt sie "als einfach, überzeitlich, teilweise auch lumpig zerfetzt wie bei Callots Bettlern... Sie liegt oft eng am Körper an und verwächst stellenweise mit ihm zu einer festen Haut [sic!]. Zuweilen sind auch nackte oder halbnackte Gestalten dazwischen." Aber: "Von der Größe der Ruinen scheinen sie gänzlich unberührt zu sein." Denn "Piranesi baut mit ihnen keinen dialektischen Einspruch gegen diese majestätische Architektur auf", dazu seien sie zu klein und im Gegenteil geradezu "angepaßt an die Ruinenwelt".

"Zuweilen haben sie antikische Schäferkleidung mit kurzen Röcken oder Mänteln, auch phygrische Mützen finden sich, welche die aus der Sklaverei befreiten Römer trugen. Diese antikischen Hirten haben weder mit den frühen höfischen Projektionen, der Idyllisierung der Schäfer in der Arkadienpoesie, zu tun, noch mit den würdevollen antikischen 'Philosophen' auf Roberts späten Architekturbildern. Es ist die primitive und wilde, aber freie italienische Urbevölkerung, die Piranesi hier imaginiert, die zeitlos geblieben ist."

Die Freiheit, die Held diesen "diesen anonymen Lebewesen" zuschreibt, ist den Bildern schwerlich abzulesen, sie ergibt sich einzig aus der ihrem Buch zugrunde liegenden Annahme einer inhaltlich auf die Revolution hinstrebenden Kunst der Vedute und der Landschaft. Norbert Miller kommt in seiner "Archäologie des Traums" bei nicht grundsätzlich anderen Beobachtungen, aber - wie ich meine - mit besseren Argumenten, zu einer anderen Bewertung. Er sieht "Piranesis Rhetorik der Maßlosigkeit"[51] wie folgt:

"... der antiquarisch Gebildete wußte aus den Satiren Juvenals und Martials sehr wohl, daß das Marmor-Rom der Kaiser zur Zeit seines jüngsten Glanzes bis zur Unkenntlichkeit von häßlich aufragenden Unterkünften für die Plebs entstellt war, daß sich der römische Patrizier zwischen den Krambuden und den übelriechenden Wein-Ausschänken kaum seinen Weg durch das Gedränge der übervölkerten Straßen bahnen konnte und daß kaum die Nacht vor dem gemeinen Lärm Zuflucht bot. Mit dem Schrumpfen der Stadt waren auch ihre Straßen, den Karneval und die Festivitäten an den hohen Kirchentagen ausgenommen, leerer geworden. Aber die Opposition des armen und gemeinen Rom gegen das feudale Rom der Repräsen-

tation war die gleiche geblieben. Die Plebs schien den Sturz des römischen Imperiums und die dunklen Zeiten des Vergessens ebenso und unbetroffener überdauert zu haben als die aurelianischen Mauern oder die von der Renaissance wiedererweckte Ruhmbegierde der Päpste."[52]

Die Plebs, der Piranesis Kunden genauso auf den Straßen ihres zeitgenössischen Roms begegneten, ist in einen wenig heroischen Gegensatz zum monumentalen Rom gestellt, dessen engagiertester Propagandist Piranesi war. Nicht Freiheit, sondern der überdauernde Kontrast von dem zeitlosen Niederen zu der vergehenden Größe der Alten, aus deren Zeit die Ruinen stammen, bestimmten demnach die Bildaussage. Soviel nur, um zu verdeutlichen, wie delikat es sein kann, Beobachtungen am künstlerischen Objekt Vedute zu einer konsensfähigen Deutung zu führen.

Jutta Held deutet an einer Stelle an, ihre Interpretation sei auch auf andere, unter anderem auf venezianische Vedutenkünstler auszuweiten:

"Der skizzenhafte Figurenstil wird im 18. Jahrhundert allenthalben aufgegriffen und in verschiedener Weise weiterentwickelt. Es sei an Magnascos fahrigen Strich, seine ekstatischen Mönche erinnert, an Canales und Guardis Gestalten, die eine Callotsche Zerlumptheit aufweisen können und später zu rocaillehaften Chiffren werden. Selbst in der religiösen Freskomalerei ist diese Auflösung fester Körpergrenzen zu beobachten."[53]

Wenn es bei Canaletto jemals Gestalten mit "Callotsche Zerlumptheit" gegeben hat, sind sie, wie auch die Arbeiten Magnascos, früher entstanden als alles von Piranesi, was sinnvoll zur Stützung der Argumentation von Held herangezogen werden könnte.[54] Doch muß nicht alles, was "zerlumpt" ist, notwendig mit Callot in Verbindung gebracht werden. Eine Weiterentwicklung seines skizzenhaften Figurenstils können sie folglich nicht sein. Francesco Guardi schließlich hat in seinen Veduten nie "zerlumpte Gestalten" gemalt. Seine Figurenkompositionen auf Callot zurückführen, ist deshalb wenig sinnvoll. Wenn Held auch nicht eindeutig sagt, ob ihre Bemerkung auf Veduten oder nur auf *Capricci* der genannten Künstler bezogen werden soll, zielt Corboz direkt auf deren venezianischen Veduten. Wohlweislich ist er nur bereit, seine politische Interpretation venezianischer Stadtbilder in Form einer rhetorischen Frage zu formulieren, einer Frage, die er freilich immer wieder aufwirft, so als solle die Wiederholung der These die Belege ersetzen. Seinem allgemeinen Satz "Wie erwähnt ist die venezianische Ansicht Träger des venezianischen Mythos, jedenfalls ist sie das in ihrer Funktion im allgemeinen, und in diesem Sinn wird sie von ihrem Empfängern auch verstanden..." wird man ohne Abstriche zustimmen können, doch dann meint er, bei Canaletto und Guardi zu noch weitergehenden Vermutungen kommen zu können als Held bezüglich der Graphik Piranesis:

"Die venezianische Polizei [im Achtzehnten Jahrhundert] arbeitete peinlich genau, den Augen der Prokuratoren [- auch wenn diese keineswegs so etwas wie eine geheime Staatspolizei der venezianischen Republik darstellten, tatsächlich waren ihre Aufgaben gänzlich andere; Anm. von mir H. K.] blieb nichts verborgen, und die Geheimjustiz des Staates war unerbittlich. Kaum je war eine Bevölkerung politisch dermassen entmündigt wie die venezianische, für die ein generelles Denkverbot in allem galt, was mit öffentlichen Angelegenheiten zu tun hatte. Wer protestierte, verschwand bald einmal in den Bleikammern oder fand sogar mit Ketten beschwert in der Lagune sein kühles Grab. Dennoch gelang es der von England ausgehenden Freimaurerei mit ihrem demokratischen Staatsideal schon früh, Eingang in Venedig zu finden. Nachdem

sie sich zunächst unter den dort ansässigen Ausländern verbreitet hatte, gewann sie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auch im venezianischen Patriziat zumindest einzelne Anhänger.
Könnte es sein, dass die Künstler als feinnervige Beobachter gewisse Übelstände erkannt und heimlich in ihrer Kunst angeprangert hätten, dass sie mit ihren Mitteln als Maler dem unterschwelligen Murren einen Ausdruck verliehen, für den die Denunzianten kein Ohr besassen? Es wurde oft behauptet Guardi habe das Ende der Republik vorausgeahnt - vielleicht war schon das umstürzlerisch. Das gleiche liesse sich von den Ansichten Canalettos vermuten, welche die öden Randzonen des Stadtgebietes darstellen, wo die Reste menschlicher Behausungen - ein Turm, eine zerfallene Hütte, häufig eine halbzerstörte Kapelle - den Eindruck der Verlassenheit noch steigern.
Doch gibt es nicht noch weitere Indizien dafür? Nicht übersehen werden kann doch zum Beispiel die ätzende Ironie, bei der genau unter der Loge des Dogen ein Marionettentheater Aufstellung genommen hat."[55]

Auf die letzte Bemerkung wird zurückzukommen sein, denn hier schießt die Interpretation über das Ziel hinaus, indem sie das Bildmotiv seinem Zusammenhang entreißt und damit der Beliebigkeit preisgibt. Ein Marionettentheater hier ist nicht bittere Ironie, wenn es auch nur zehn Meter entfernt zur normalen städtischen Wirklichkeit gehört.[56] Die "Reste menschlicher Behausung" in Guardis *Capricci* dagegen dürften eher einer Form der Ruinenromantik entsprungen sein. Eine genaue Analyse seiner Veduten wird deutlich machen, daß er nicht umstürzlerische Idee verfolgt hat, indem er irgend etwas anprangerte, vielmehr huldigte er ein letztes Mal einer im Untergang begriffenen Rokokowelt, wobei er eher aus der Zeit war, als prophetisch in die Zukunft zu sehen. Die Annahme Helds letztlich, atmosphärische, die Konturen auflösende Malerei, sei gleichzusetzen mit Auflösung und Kritik des dargestellten Inhalts, habe ich durch zeitgenössische Belege oder Quellen nirgends belegt gefunden. Sie scheint mir eher dem Ideenrepertoire der Kunstauffassung der Moderne zu entspringen.

An anderer Stelle stellt Corboz Überlegungen zum Thema *Macchiette* bei Canaletto an, die einen beachtenswerten Denkansatz anbieten:
"Esse costituiscono spesso l'elemento pittoricamente più vivo. Le grandi tele dell'inizio degli anni Trenta, come l'Arrivo dell´ambasciatore imperiale (...) o il Doge a San Rocco (...), dimostrano che Canal è un pittore di figure almeno quanto di architettura - in quel momento della sua carriera per lo meno. Le sue macchiette non hanno sempre questa qualità: quelle del San Giacometto di Dresda (...) sono informi, quelle del Campo di Rialto di Berlino (...) a volte indecise (...). Queste cadute di tensione sono tuttavia delle eccezioni. Lo stile si trasforma, acquista nuove qualità, s'apre al colore: il periodo inglese presenta spesso gruppi di macchiette costruiti su tre toni. Viola, giallo, blu, o rosso, verde, malva, in dissonanaza alla Carnaby Street; questi gruppi permettono di distribuire nello spazio degli accenti colorati non imposti dal sito e sfuggono quindi alla tirannia del referente. Nonostante queste qualità singolari, la macchietta canalettiana non ha quasi attirato l'attenzione della critica... La sua economia nell'opera è tutta da analizzare. A svalutarla ha contribuito il fatto d'essere dipinta sopra i fondi (a volte visibili in trasparenza) e non inscritta in una riserva, e di significare un personaggio schizzato in un luogo diverso da quello in cui appare. 'Canal faceva i suoi disegni quasi sempre senza macchiette, e poi le metteva dentro tutte di fantasia dimostrando con questo che mai la macchietta aveva per lui un valore di realtá': ma su quest'ultimo termine bisogna ancora intendersi, visto che lo stesso pittore s'è dato la pena, in due casi almeno, di descrivere i titoli, la positura e il colore delle sue macchiette. Il fatto che la macchietta sia uno degli ultimi interventi dell'artista col pennello in mano ci fornise delle informazioni sull'ordine delle operazioni che compiva, non sull'importanza che attribuiva a questa parte del lavoro."[57]

Natürlich kann die Reihenfolge, in der Malprozesse sich entwickeln, nicht als Argument für die Wichtigkeit der Gegenstände im Bild herhalten. Ihre Wertung ist beliebig: Genauso gut könnte man behaupten, der zuletzt gesetzte Pinselstrich gebe den letzten Schliff, die abschließende inhaltliche Aussage. Außerdem entspricht der Prozeß offensichtlich genau der städtischen Wirklichkeit: die Architekturen der Stadt als festes, nur langsam sich veränderndes Moment, werden täglich neu angefüllt mit Menschen, mit bewegtem städtischem Leben. Die Detailbeobachtungen, die Corboz dann anstellt, exemplifiziert er an Beispielen, die alle einer eng begrenzten Gruppe von Bildern angehören. Es ist deshalb sinnvoll, sie in den Zusammenhang der Interpretation dieser Bilder einfließen zu lassen.[58] Bezeichnend für sein Verfahren der Mischung von wichtiger Beobachtungen, zum Teil richtigem, aber selten belegten Überlegungen mit spekulativer und aufs Spektakuläre zielender Interpretation, zum Teil auch schlicht Falschem, ist, daß seine Beobachtungen am Detail wieder weit ergiebiger sind als die übergreifende Theorie, die den Bogen seines zweibändigen Canaletto-Buches spannt.

"... Le macchiette esprimono anche una doppia opposizione: architettura e attività da una parte; nobili e ignobili dall'altra. Il miglior osservatorio per questi fenomeni non è fornita dalle tele celebrative, che postulano l'unanimità del corpo sociale, ma da quelle della quotidianità. Nell'ambiente edificato - costante - circolano il veneziano, lo straniero, l'evento - variabili. Ai solenni cortei si sostituiscono la marionetta, l'arlecchinata, la lotteria, la bancarella. Rivincata dei costumi triviali. Nelle piazze minori, qualche donna che porta un paniere, che tira il secchio, qualche messaggero che corre e molti oziosi. L'opposizione tra la qualità delle architetture, anche 'popolari', e la vita rallentata, può essere inscritta in una tradizione del pittoresco già vecchia due secoli, che trova i suoi effetti in una opposizione tra la grandezza del passato (in genere romano) e la bassezza del presente. Canal non taglia netto così: niente stracci, niente rovine, ma individui sempre molto dignitosi e muri che invecchiano bene. Insieme, affermano ancora Venezia come ambiente, quindi come città."[59]

Schon die Grundannahme ist nicht zwingend: Architektur und städtisches Leben müssen nicht als Gegenpole angesehen werden, vielmehr gibt die Stadt den Ort ab für das Leben, das sich in ihr abspielt. Daß für die Venezianer zutreffe, daß sie ihre Stadt in einem Gegensatz zwischen der historischen Größe der Architektur und ihrem niederen, gegenwärtigen Leben sahen, wäre zu beweisen gewesen, doch leider bleibt der Autor die Belege schuldig.

Die zeitgenössische Venedigliteratur legt eine andere Lesart nahe. Sie betont die Freiheit, die Sicherheit und die lang andauernde Beständigkeit des Lebens in der Stadt und nicht den Verfall - die Idee des verfallenden, melancholischen Venedig ist wesentliche eine des Neunzehnten Jahrhunderts! - und tatsächlich scheint Canaletto mit seinen Konkurrenten und Nachfolgern viel eher an der Kontinuität dieser Venedigauffassung gearbeitet zu haben. Auch bezüglich der sozialen Verhältnisse reicht die einfache Bipolarität nicht aus, um die Wirklichkeit zu erfassen:

"Queste figure che s'incrociano senza vedersi, trasparenti le une alle altre ..., appartengono inoltre, senza possibilitá di equivoco, a due classi. In Canaletto l'abito e il portamento distinguono così nettamente la nobiltà dal popolo da obbligarci a emendare senza indugio i nostri schemi: invece di registrare globalmente posizioni e direzioni degli umani che transitano in uno spazio, si dovrebbe ricorrere a un doppio diagramma. Si arriverebbe allora a una sorta di etologia canalettiana, perchè il sistema popolare e quello aristocratico sono incastrati nello stesso spazio, ma indipendenti, estranei l'uno all'altro come animali di specie diverse che vivano su uno stesso territorio senza nuocersi.

Questa formulazione è pero eccessiva: in certi punti i due sistemi si toccano eccome. E subito confermano - riverenze e cappelli in mano - i segni della sottomissione, cui risponde qualche acquiescenza condiscente, certificato di dominio."[60]

Leider führt Corboz nicht an, wo genau er Anzeichen "nachgiebiger Fügsamkeit" bei der Begegnung von Adligen und Nichtadligen ausmacht, ich konnte sie nicht als eine Grundstimmung des in den Bildern dargestellten Lebens erkennen. Die Aufteilung der Figuren Canalettos jedenfalls - ohne die Möglichkeit der Täuschung - in zwei Klassen ist so klar, wie Corboz es glauben machen will, nicht zu treffen: Die venezianische Ständegesellschaft kannte bekanntlich mehr als zwei Klassen: *Nobili*, *Cittadini*, unterteilt in *originari* und solche, die nicht das Privileg des "*originario*" besaßen, und *Popolani*, dazu käme weiterhin die Geistlichkeit, sowie eine nicht zu schätzende Zahl von Ortsfremden und all jener, die nicht Bürger der Stadt waren, sich aber in ihr aufhielten. Die wiederum konnten ganz unterschiedlichen Gruppen angehören: Reisende, Landadlige, Handwerker, Schausteller, Kleinhändler, Bauern und Bäuerinnen, die ihre Produkte zum Markt bringen, ebenso wie zugereiste Damen, die der Prostitution nachgingen. Selbst die Klasse der die Staatsgeschäfte beherrschenden *Nobili* mußte sich eingestehen, daß sie in sich keineswegs so konsistent war, wie die einheitliche Kleiderordnung nach außen hin glauben machen wollte.[61] Doch selbst die Erkennbarkeit über die Kleidung ist wenig eindeutig, schon allein, weil auch Nicht-*Nobili* als Inhaber bestimmter Ämter und Berufe dieselbe *Veste* wie die *Nobili* tragen durften, oder aber weil jene selbst sich generös gegen die selbstgesetzten Kleidungsvorschriften verstießen und nach französischer Mode gekleidet ausgingen. Außerdem gibt es bei gerichtsnotorischer Nichteinhaltung dieser Gesetze - Kleidervorschriften und deren Wirklichkeit klaffen bekanntlich oft weit auseinander - keine Möglichkeit der Unterscheidung, ob ein reichgekleideter Mann ein *Nobile*, der die *Veste* nicht trägt, ein wohlhabender *Cittadino* oder ein Nichtvenezianer ist.[62]

Eines aber zeigt sich: Die Ansicht setzt sich durch, daß die Figuren in den Veduten als Phänomen der Wirklichkeitsreflexion nicht weiter unbeachtet bleiben können. Ihre ursprüngliche Wichtigkeit muß ihnen zurückgegeben werden. Michael Levey hat in seinem schon zitierten Beitrag zum Katalog der letzten großen - hervorragend zusammengestellten - Canaletto-Ausstellung[63] Überlegungen angestellt, die in die richtige Richtung weisen:

"*Canaletto's* [Venedig] *is au fond, an ideal city, constructed very consciously. The first indications of that are shown by his assured handling of phisical facts, disposition of buildings, and so on; keen observer though he was of every aspect of Venice (as his drawings confirm), he unobtrusively asserted his artistic right to modify, move, and rearrange those facts in the interests of creating a picture. Not the least artful result of this process is retention, even perhaps enhancement, of general air of verisimilitude in the finished work...*

He sees 'the city' - ... - in its twin aspects, as a collection of buildings and as a community of people, with a passionate response divided almost equally between bricks and mortar, and flesh and blood. It is hard to think of another townscape painter who has combined such intense feeling for the shape and texture of even the simplest man-made structure with equivalent feeling for the structure's inhabitants. Only in Chardin is something similar combined - in, however, a very different blend, with people taking on all the gravity and dignity of austere still life, while a stove or a a few pots and pans exude imitatios of humanity. That he and Canaletto should be such close contemporaries is perhaps more than chance: in 'The Stonemason's Yard' (...) the fusion of people - humble people,

preoccupied with their daily chores - and environment may in its impassive, profound sobriety be called Chardinesque, although this picture is in some ways a far more ambitious one than Chardin ever attempted. Everywhere in Canaletto's ideal city rises 'the busy hum of men' and giving it purpose. His observation of people as people - lively and individual, not serving as mere puppets or just providing a garnish to the solid meat of architecture - has not been much studied, possibly not sufficiently appreciated..."

Levey, der hier *en passant* auch den Begriff der *Verosimilità* in Verbindung mit Veduten einbringt, hat als Auftakt seiner Einführung in die venezianische Kunst des Achtzehnten Jahrhunderts im Katalog der großen Überblicksausstellung *The Glory of Venice* diese Feststellung wiederholt und bekräftigt:

"After all, it is one of the great, indeed glorious achievements of Venetian art at the period that it re-created - and has fixed indelibly for us - the appearence of Venice, its canals, squares and churches, its lagoon setting, its customs and its inhabitants, through countless paintings and drawings and prints.- They are marvellous informative social documents, as well as being marvellous works of art. Never before, and never since, has one city been the subject of such an extensive and detailed artistic survey.

There still remains plenty to explore and comprehend in those works of art, but leading creators of them like Canaletto, and Francesco Guardi, and Pietro Longhi, nowadays need no introduction. Rather, it is they who can often serve, better than words, to introduce us to their city in their century."[64]

Da Dokumente, historischer, sozialer wie künstlerischer Art, seien sie auch noch so detailreich und informativ, immer einer spezifischen Lesart bedürfen, lohnt es sich - so meine ich - dennoch in Worten von ihnen zu handeln.

Eine letzte, in der Vedutenliteratur häufig zitierte Position, welche die Figuren auf Veduten tangiert, muß in einem größeren Zusammenhang erläutert werden. Ausgehend von der Tatsache, daß einige Vedutisten - Canaletto, Michele Marieschi - ihre künstlerische Laufbahn als Theatermaler begonnen haben, wurden mögliche Beeinflussungen und Wechselwirkungen zwischen Theatermalerei und *Vedutismo* in Betracht gezogen.[65] An erster Stelle steht die Annahme, die Darstellung eines Gebäudes in einer Vedute in Übereckperspektive sei auf die von den Galli Bibiena in der Bühnendekoration um 1700 verbreitete Erfindung der sogenannten *Scena per angolo* zurückzuführen. Nun stellt letztere eher die Lösung eines bühnentechnischen Problems dar, denn eines perspektivischen, wenn auch die bildnerische Darstellung einer solchen Bühnendekoration mit diagonal orientierten Kulissen wie in Ferdinando Galli Bibienas *"Scena veduta per angolo"* natürlich einer Übereckperspektive entspricht.[66] Es mag in der Zeit des ersten venezianischen Vedutisten Luca Carlevarijs noch angehen, einen Einfluß durch die Bühnenbilder Ferdinando Galli Bibienas anzunehmen. Bei der auf den Bühnenräumen jener Jahre verbreiteten Mode, schräg gerichtete Räume einzuführen, liegt die Idee nahe, auch das Stadtbild perspektivisch in dieser Sicht darzustellen. Sie aber noch bei Canaletto, Marieschi und Francesco Guardi - zwanzig und mehr Jahre später - als Referenzpunkt anzunehmen, ist obsolet. Etwas ganz anderes unterscheidet die venezianischen Architekturdarstellungen von den fingierten Architekturen der Theaterbühne jener Zeit und den theatralischen Architekturerfindungen Galli Bibienas: Es ist die unverzichtbare üppige, barocke Plastizität dieser überdekorierten Architekturen, die dem venezianischen Stadtbild bekanntlich so gut wie völlig fehlt, besonders in den Hauptmotiven der Veduten, Piazza San Marco und Dogenpalast. *"The sets so ingeniously devised by such scenographers as*

the Bibiena were nearly always made up of buildings of abstract grandeur in which nobody could possibly be supposed to live. There is no place there for the untidiness ordinary people bring to their environment..." bringt es Levey auf den Punkt.[67] Was weiter könnte Theatralität genannt werden? Immer, wenn man sich Darstellungen von Aufführungen anschaut, gibt es eine klare Trennung von Zuschauerraum und Bühne, in der Regel verstärkt durch den Orchestergraben, dies entspräche - in den Bildern - allenfalls einigen wenigen Ansichten des Molos und der Piazzetta mit einer bildparallelen Uferlinie im Vordergrund. Das gerade noch könnte man - wie Corboz mit Bezug auf Panofsky -[68] als einen bühnenähnlichen Bildaufbau bezeichnen. Die Kaimauer wäre dann als Äquivalent zur vorderen Bühnenbegrenzung zu sehen.

Bezüglich der Figuren läuft jeder Versuch, in ihnen Theatralität erkennen zu wollen, Gefahr, zum Gerede zu verkommen, wenn man sich nicht Theaterpraxis und Regieführung auf der Bühne der Zeit vergegenwärtigt. Eine scheinbare, allgemeine "Theatralität" der Gesten, der vom Zeremoniell geprägten Umgangsform, des Sprachduktus der Gesellschaft des Barock und Rokoko reichen nicht hin, eine Beziehung zwischen den Kunstformen zu begründen. Schon Tintelnot[69] hat angemerkt, daß man sich hüten muß, eine unscharfe, moderner Bühnenpraxis entsprungene Vorstellung von Theatralität auf die Praxis des Siebzehnten und Achtzehnten Jahrhunderts zu übertragen, wenn sie ohne jeden Reflex auf den zeitgenössischen Begriff des Theaters und die zeitgenössische Theaterpraxis bleibt. Dies führt zu einer Tautologie jener Form, vor der Carlo Ginzburg die Kunstwissenschaft zu recht gewarnt hat:[70] Ich belege die Theatralität der Gesellschaft durch Kunstwerke, in die ich die Theatralität, die ich der Gesellschaft unterstelle, hineinlese. Ungeachtet dieser ernsten Warnungen, nicht diffuse, moderne Vorstellungen von Theatralität zurückzuprojizieren, ist der Satz von der Theatralisierung des Lebens im venezianischen *Settecento* durch ständige, auch modisch unreflektierte Wiederholung längst zu einer bedeutungsentleerten Formel geworden, die keinerlei Erkenntniswert mehr in sich birgt. Wenn alles in den Gesellschaften jener Zeit Theater ist, wie Alewyn[71] in einem viel weiteren Horizont zeigen konnte, wird es inhaltslos, zu sagen, die Figuren auf diesen Bildern hätten etwas Theatralisches.

Regie und Aufführungspraxis sehen vollkommen anders aus, als das, was Vedutenmaler in der Regel in ihre Bilder einfügen: Alle Darstellungen von Aufführungen - und die sind, auch in den Stichwerken der Galli Bibiena, deutlich zu unterscheiden von Bildern erfundener oder geplanter Architekturen - lassen ganz klar die herausgehobenen, agierenden Hauptpersonen, kleine Gruppen oder Paare erkennen. In Massenszene sind sie durch Gruppierung und Gassenbildung von der Menge wohl unterschieden. Auch Giuseppe Galli Bibiena hat dementsprechend für theatralischen Szenenbilder und in seinen in die Stichserie *Architetture, e Prospettive...*[72] aufgenommenen architektonischen Erfindungen deutlich unterschiedene Verfahren der Gruppierung von Personen angewandt. Nie, außer bei Massenszenen, etwa in Balletten, durften auf der Bühne wichtige Figuren in Rückenansichten zu sehen sein. "Niemals sehen wir [in Aufführungsdarstel-

lungen, bzw. auf der Bühne der Zeit] etwa eine Pose, die den strengen Gesetzen der Theaterästhetik nicht entspräche, so z. B. niemals eine Figur in Dreiviertelansicht oder ganz von hinten, was in der figuralen Malerei durchaus vorkommt", betonte Tintelnot.[73] Das konnte auch kaum anders sein, wo die Augen als das wichtigste Ausdrucksmittel zur Darstellung von Affekten angesehen worden sind.[74] Andrea Perrucci, ein Bühnentheoretiker der Zeit um 1700, der darauf besteht, daß der Schauspieler weder beim Auftritt noch während des Rezitierens, nicht einmal bei geheimen Unterredungen auf der Bühne oder, wenn er sich hinkniet, dem Zuschauer seine Rückseite zuwenden darf, setzt diese "*cosa senza decoro*" dem unschicklichen Herumspucken auf der Bühne gleich.[75] Wie eine solche Regieführung in der Praxis ausgesehen haben muß, vermag eine Szenenzeichnung Giuseppe Galli Bibienas in der Wiener Albertina vor Augen zu führen, die ein "Forum in Karthago mit der Begegnung von Dido und Aeneas" zeigt,[76] oder Pietro Domenico Olivieros Innenansicht des Teatro Regio di Torino, die wahrscheinlich die Eröffnungsvorstellung mit der Aufführung der Oper Arsace nach Metastasio zu Weihnacht 1740 abbildet [**Abb. 18**].[77] Das Vorkommen von Rückenfiguren ist Argument genug, jeden Vergleich mit der Theaterpraxis des Barock in die Schranken zu verweisen, doch finden sich weitere Unterschiede: so etwa widerspricht die Darstellung von Fülle auf den Plätzen besonders auf den Veduten im Siebzehnten Jahrhundert und Anfang des Achtzehnten Jahrhunderts ganz eindeutig der Gebot des Theaters, daß der Schauspieler genügend Raum zum agieren haben müsse. Auch das Bühnenkostüm des Achtzehnten Jahrhunderts, soweit darüber heute etwas zu sagen ist, unterschied sich deutlich von dem, was die Menschen auf den venezianischen Veduten gewöhnlich tragen.

Eine weitere Frage ist die nach mehr oder weniger versteckten Porträts in den Bildern. In einigen Fällen gibt es verbale Traditionen, die in den Familien der Besitzer von Veduten aufrecht erhalten werden und die besagen, auf diesem oder jenem Bild sei eine bestimmte Person abgebildet, die in einem bestimmten Jahre auf der *Grand Tour* in Italien gewesen sei und das Bild in Venedig habe anfertigen lassen. So bei einem aus einer Gruppe von vier Gemälden des Luca Carlevarijs, die sich bis vor gar nicht langer Zeit in Kiplin Hall, Scorton befunden haben: Hier soll auf einer Ansicht der Piazza San Marco[78] Christopher Crowe, der Erstbesitzer und Auftraggeber der Bilder, gekleidet mit rotem Mantel und Turban dargestellt sein. Crowe hat Kiplin Hall 1722 gekauft, er war zwischen 1720 und '30 Britischer Konsul in Genua und soll die Bilder direkt von Carlevarijs, allerdings nicht in Venedig, sondern in Livorno erstanden haben. Offenbar handelt es sich um eine jener Geschichten, deren Kompliziertheit nicht unbedingt an Authentizität glauben läßt oder umgekehrt gerade dafür zu bürgen scheint, daß sie nicht erfunden sein kann. Ein anderes Beispiel für eine solche Erzähltradition, deren Ursprung und damit ihr Wahrheitsgehalt nicht mehr nachvollziehbar sind, ist ein Bild des Canal Grande bei Santa Chiara,[79] von dem ein altes Etikett auf der Rückseite besagt, der Erstbesitzer Colonell Elizaeus Burgess, der das Bild um 1730 direkt von Canaletto gekauft habe - damals war er *British Secretary Resident* in Venedig -, sei auf ihm dargestellt. Tatsächlich zeigt das Gemälde am Palast des *Resident* die auf Veduten relativ seltene Szene eines zeremoniellen Empfangs einer hoch-

gestellten Persönlichkeit, die gerade einer von zwei livrierten Gondolieren geruderten Gondel entstiegen ist und sich dabei leicht aus dem Bild heraus dem Betrachter zuzuwenden scheint: Eine Reihe von dunkel gekleideten Honoratioren mit roten Manschetten und Strümpfen hat vor dem Eingang des *Palazzo* in einem kleinen Spalier zur Begrüßung des Ankommenden Aufstellung genommen. Weiter soll sich Thomas Hollis 1754 von Canaletto zusammen mit seinem Freund und späterem Erben Thomas Brand, der auch der Besitzer einiger venezianischer Veduten von Canaletto und Guardi gewesen ist, samt italienischem Diener und Hund Malta auf der englischen Ansicht von Old Walton Bridge, sowie einer Ansicht des Campidoglio für seine Sammlung gemalt haben lassen.[80] Von einer Ansicht der Piazzetta in Indianapolis, die aus der Sammlung Liechtenstein stammt, berichtet Constable: "*The masked figure, right foreground, is traditionally said to be Prince Liechtenstein, who is said to have purchased the paintings by Canaletto... Others suggest that it is Canaletto.*"[81] Allein dies macht deutlich, wie unsicher solche verbalen Überlieferungen sein können.

In der Darstellung des alljährlichen Besuches des Dogen bei der Scuola Grande di San Rocco auf einem berühmten Gemälde Canalettos hat Michael Levey den am 17. Januar 1735 gewählten 114. Dogen von Venedig Alvise Pisani erkannt [**Abb. 10**].[82] Dem wird man folgen können, zum Vergleich heranzuziehende großformatige Porträts des Dogen zumindest lassen eine glaubhafte Ähnlichkeit erkennen.[83] Zu dem Regattabild Canalettos, das Vorbild für einen Stich Antonio Visentinis in der sogenannten *Prospectus...*-Reihe war,[84] ist die Hypothese in Umlauf gebracht worden, in einer Figur, die auf dem Balkon der *Macchina* für die Siegerehrung aus dem Bild herausschaut [**Abb. 15**], sei Joseph Smith, der bekanntlich Canalettos wichtigster Förderer, Agent und Mäzen war, abgebildet: "*From the more distant balcony a figure in yellow confronts the spectator: this figure has the look of a minute portrait, and seems lo play some special role, quite apart from the event which is the subject of the picture. It is amusing to imagine that he might be Smith, whose appearance is not recorded...*"[85] Doch leider hat Smith, auf dessen Anregung Bilder und Stichreihe entstanden sind und sie lange selbst besessen hat, sich sonst nie porträtieren lassen, so daß ein direkter Vergleich mit sicheren Porträts unmöglich ist.[86]

Dasselbe gilt bei den beiden erwähnten, in vielerlei Hinsicht außergewöhnlichen Produkte der Künstlerzusammenarbeit von Antonio Visentini, Francesco Zuccarelli und Giambattista Tiepolo, die einst zur Sammlung Francesco Algarottis gehörten [**Abb. 11** und **Abb. 12**]. In beiden Bildern sind die Hauptpersonen zwei Herren; ein jüngerer Mann in eleganter, zeitgenössischer Mode und der andere, beleibter und in fortgeschrittenerem Alter. Er ist mit einer Lockenperücke und langem schwarzen Gewand bekleidet. Dieses ähnelt der *Veste* der venezianischen Patrizier oder einer Priestersoutane, doch hat es im Gegensatz zu der Tracht der *Nobili* keine Ärmel. Es ist ein vorn offener Schulterumhang, der auf der einen Ansicht von dem Herrn über dem Arm gerafft getragen wird, auf der anderen gerade von den Schultern herabhängt. Auf dem einen der Bilder begrüßen sich die beiden Männer auf dem Campo von San Francesco della Vigna, in der

Mitte des Vordergrundes des Gemäldes, auf dem zweiten zeigt der jüngere dem mit dem schwarzen Gewand einen großen Bogen beschriebenen Papiers, vielleicht einen Architekturplan, den letzterer durch sein Binokel begutachtet. Dario Succi hat vorgeschlagen, den älteren Herrn mit Smith zu identifizieren, doch ist die Begründung, die er zur Unterstützung seiner Hypothese heranzieht noch weit spekulativer als jene für Canalettos Regata-Bild.[87] Es besteht also kein Anlaß ihr zu folgen. Francis Vivian hat ganz richtig darauf verwiesen, daß "die Kleidung für einen britischen Beamten seines Ranges nicht angemessen ist", denn der Protestant Smith hat sich wohl kaum ausgerechnet "in schleppenden Gewändern, die eher zu einem venezianischen Patrizier in der Öffentlichkeit passen",[88] - einem Phantasiegewand, das ebensowenig *Veste* ist, wie "*toga romana nera*", wie Succi schreibt -, in denen er eine katholische Kirche besucht, porträtieren lassen. Nichts also spricht dafür, daß gerade hier das einzige Porträt von Smith zu finden ist. Eher nachvollziehbar ist Succis Identifizierung der zweiten Hauptperson, die hier auftritt: In ihr sieht er Antonio Visentini, den Ko-Autor des Bildes und Partner Canalettos bei der Anfertigung der Smith'sche Serie gestochener Venedigveduten. Das spitze Gesicht mit dem feinen Lächeln, die lange Nase und die kleinen Grübchen in den Mundwinkeln lassen eine hinreichende Ähnlichkeit erkennen. Man wird also von Visentini und einem nicht identifizierten, venezianischen Patrizier sprechen müssen. Schaut man sich weitere Figuren genauer an, so liegt der Verdacht nahe, daß noch manches Gesicht der vielen Leute auf den Gemälden keine reine Inventionen eines der Maler gewesen sein mag, doch wird die Chance herauszufinden, um welche Personen es sich gehandelt haben könnte, gegen Null tendieren.

Abgesehen von diesen mehr oder weniger überprüfbaren Beispielen lassen auch einige andere deutlich hervorgehobene und individuell charakterisierte Figuren auf Veduten verschiedener Künstler vermuten, daß es sich um Porträts lebender Personen gehandelt haben dürfte. Die Auftraggeberforschung, so sollte man annehmen, müßte in jedem Falle eine Hilfe sein, da nur sie einen Ansatzpunkt bieten könnte, wo die Suche zu beginnen sei. Ein Fall sei hier erwähnt, da er vermutlich eine tiefergehende, grundsätzliche Frage aufwirft. In der Royal Collection, teils im Buckingham Palace und teils in Windsor Castle untergebracht, befinden sich sechs großformatige Ansichten des städtischen Bereiches von Piazza und Piazzetta San Marco, die dem Frühwerk Canalettos zuzuordnen sind. Alle sechs haben ungefähr gleiche Maße, vier ein ungewöhnliches Hochformat, zwei Querformat. Auch sie kamen zusammen mit anderen *Canaletti* 1762 durch den Ankauf der Sammlung des Konsuls Joseph Smith in die Sammlung von König George III.[89]

Die am häufigsten reproduzierte und in verschiedenen Ausstellungen gezeigte Ansicht der Reihe ist die hochformatige Vedute der Piazzetta mit Blick zum Torre dell'Orologio.[90] Scharf sich verkürzende Fassaden von Libreria und Basilica di San Marco schließen den Raum rechts und links ab. Hauptfigur ist aufgrund ihrer räumlichen Präsenz und der Herausgehobenheit durch die Farbigkeit ihrer Kleidung ganz eindeutig ein *Nobile* mit wallender Lockenperücke und roter *Veste* mit weiten Ärmeln und *Stola* [Abb. 14 und

Abb. 13]. Herrisch in Richtung der *Pescaria* weisend folgt ihm sein Adjutant in kürzerem, schwarzen Umhang, eine Schriftrolle in der Hand haltend. Die immerhin zwanzig Zentimeter große Figur des Herrn in Rot wird allein wegen ihrer Größe und ihrer Herausgehobenheit im Bild als die Zentralfigur der Serie erkennbar. Allein der Fakt, daß es sich bei ihr um eine der größten Staffagefiguren, die Canaletto jemals gemalt hat, handelt, ließ eine genauere Nachforschung angeraten sein. Die herausgehobene Farbe seiner Kleidung und die Tatsache, daß ein Adjutant in Schwarz ihm nachfolgt, weisen den Mann als einen *Procuratore* aus, denn die Prokuratoren von San Marco waren die einzigen Mitglieder der Adelsschicht, die sich gemäß den Regelungen der venezianischen Adelsschicht von Bediensteten begleiten lassen durften, wenn sie in der Öffentlichkeit auftraten.[91] Sie bildeten die Gruppe der Funktionsträger, aus denen gewöhnlich die Dogen gewählt wurden.

Wenn, was kaum zu bezweifeln ist, diese Bilderserie tatsächlich von dem in Venedig residierenden Briten Joseph Smith in Auftrag gegeben worden ist,[92] läßt das den Historiker an der Annahme verzweifeln, daß es sich bei derart hervorgehobenen Personendarstellungen um Auftraggeberporträts gehandelt haben muß. Schließlich ist es schlicht unmöglich, daß Smith, der auf gute Beziehungen zur venezianischen Staatsführung angewiesen war, sich in der Amtstracht eines Inhabers des zweitwichtigsten Staatsamtes der venezianischen Republik hat abbilden lassen.[93] So bleibt die Frage offen, wer der Dargestellte gewesen sein kann, denn daß es sich bei der Figur, um ein Porträt handelt, ist aufgrund der bildbestimmenden Präsenz und seiner besonderen Stellung auch gegenüber den Figuren in den anderen Gemälden der Serie weiterhin anzunehmen. In das Amt eines Prokurators der venezianischen Republik wurde man auf Lebenszeit gewählt; die Serie der Gemälde gehört zum Frühwerk Canalettos, sie sind also im Dritten Jahrzehnt des Achtzehnten Jahrhunderts entstanden. Ausgehend von der Tatsache, daß es sich bei der Person in dem Gemälde um einen Prokurator handelt und innerhalb des vorgegebenen zeitlichen Rahmens bleibend hat eine Durchsicht der Porträtstiche im venezianischen Museo Correr ergeben, daß allein acht bis zehn Männer, die in den Jahren von 1700 bis 1730, Prokuratoren geworden sind,[94] aufgrund ihres fülligen Körperbaus und der Physiognomie eines eher runden Gesichtes mit einer auffällig großen Nase für eine Identifizierung mit der in der Vedute abgebildeten Persönlichkeit in Frage kommen könnten [**Abb. 16**]. Die hochgesteckte, lockige Louis-XIV-Perücke konnte kein Hilfsmittel sein: sie wurde bis circa 1735 von fast allen in Frage kommenden Herren getragen. Zu beurteilen, wer von diesen der Dargestellte sein könnte, erlaubt das Gemäldes nicht. Zu summarisch und zu wenig individuell ist Canals Charakterisierung des Gesichtes.

Ich gehe davon aus, daß es versteckte Porträts häufig gegeben hat, als bekannt, aber weniger im Sinne von Wiedererkennbarkeit eines mit eindeutigen Porträtzügen versehenen Abbildes der Person, denn als ein Moment der Erinnerung und Zeichen der Identifizierung mit dem gekauften Bild, lesbar und herzeigbar für seinen Besitzer. Bei der Führung durch die eigene Bildergalerie konnten sie dann als Anknüpfungspunkte der

Konversation dienen, der stolze Besitzer konnte mit der Identifizierung seiner selbst oder eines seiner Vorfahren, als er in Venedig war, prunken. Seien die Figuren auch noch so vereinfacht, klein und zeichenhaft angegeben, damit haben sie - einzig dazu angelegt, als Aufhänger der Erzählung benutzt zu werden - ihre Funktion erfüllt. Die Tatsache, daß einer der angeblich porträtierten Auftraggeber in Maske dargestellt ist, also gar nicht erkennbar sein kann, bestätigt diese Annahme. Es reichte, wenn ein Porträt glaubhaft bezeugt und so zum Moment der verbalen Überlieferung werden konnte. In ähnlicher Weise ließe sich vielleicht auch die kleine, wie gesehen, nicht vollkommen durch sich selbst sprechende Handlung auf dem *Traghetto* in Streits Canal Grande-Bild als Teil einer erzählten Bildinterpretation verstehen: ein Moment, an dem sich ein Gespräch über die Stadt Venedig entspinnen konnte, eine Art gemaltes Bonmot. So hat auch ein oft vorhandener Rest von nicht Auflösbarem in den Bildern der Vedutisten einen Sinn.

In zahlreichen Gespräche sowohl mit Kunsthistorikern, als auch mit Historikern und interessierten Nichtfachleuten ist mir immer wieder ein außerordentliches Interesse an dem hier zu behandelnde Thema entgegengebracht worden. Es ist aber auch immer wieder deutlich geworden, daß die Erwartungen an die Fragestellungen sehr unterschiedlich liegen.[95] Insofern ist es nötig, vorausschickend zu sagen, was die Arbeit nicht leisten kann. Klar ist: Alle Erwartungen, die auf Fragen der Zuschreibung, der Chronologie der Werke, Beeinflussungen der Künstler untereinander, gar Definition der Gattung "Vedute" gerichtet sind, muß ich enttäuschen. Es wird keine Stilanalyse der Staffagefiguren der Vedutisten geben. Auf das sonst in unserer Wissenschaft gern geübte Durchforsten der Kunstgeschichte nach möglichen Vorbildern für diese oder jene Figur, wurde weitgehend verzichtet, auch wenn sich bei mancher Einzelfigur der Verdacht aufdrängt, sie sei irgendwoher kopiert und in eine der Ansichten eingesetzt worden. Ausgehend von der Überlegung, daß jedes Zitat einer Einzelfigur in der Vedute in einen anderen, sinnvollen Gesamtzusammenhang transformiert werden muß, versuche ich diesen zu rekonstruieren, die Quelle für das Motiv bleibt in dieser Sicht letztlich zweitrangig.

Das Interesse, das diese Arbeit vorantrieb, ist von Anfang an ein rein ikonographisches, beziehungsweise ein diffus sozialhistorisches, in jedem Falle aber ein inhaltliches gewesen. Ausgangspunkt war die etwas naive Vorstellung, in den Bildern würde alltägliches Leben im öffentlichen Raum gespiegelt werden und durch Hinzuziehung von Sekundärliteratur, der "richtigen" zeitgenössischen Literatur und einiger Quellen, könne Alltagsgeschichte den Bildern direkt ablesbar gemacht werden. Im Laufe der Beschäftigung mit der Angelegenheit stellte sich immer mehr heraus, daß dies nur sehr vermittelt der Fall ist. Die Möglichkeit der "Anwendbarkeit" zeitgenössischer Literatur hat sich als sehr beschränkt erwiesen. Von dem ursprünglich angestrebten Ansatz, die Bildwelten der Vedute in direkte Verbindung zur zeitgenössischen Literatur - Reiseliteratur, Stadtbeschreibungen, das Theater Carlo Goldonis und anderer, Texte aus den erstmals erscheinenden venezianischen *Giornali*, die zeitweilig ähnliche Themeninteressen verfolgen - zu bringen und die Bilder aus den Texten zu erklären, mußte im Laufe der fortschreitenden Überlegungen

immer mehr Abstand genommen werden. Er erwies sich als zu einfach. Die Vorstellungen, die in Veduten ausgebreitet werden, sind je eigene und eigenständige, künstlerisch geprägte und gehorchen eigenen Gesetzmäßigkeiten. Der Glaube, nur durch außerbildnerische Quellen die Bilder erklären zu können, wäre ein Nichtvertrauen in das, was diese auf ihre ganz eigene Art und Weise zeigen.

Tatsächlich ist in der Forschungsliteratur oft - gerade auch, aber nicht nur, von Historikern - leichtfertig der Bogen geschlagen worden von den Bildern der Vedutisten zum Theater Carlo Goldonis:

"Egli (Canaletto) è il creatore d' una folla di Venezie incantate: concrete e astratte al medesimo tempo, senza peso di ombra e piene di mistero, copiate dal vero con un' attenzione meticolosa e, nondimeno, del tutto imaginarie, inventate. La sua luce è luce di specchio; l'immobilità delle cose che fanno la sua Venezia, il suo mondo, è quella dell'attimo arcanamente fissato per sempre; tutta mitica, insomma la sua realtà. Egli ci dà pertanto la più certa prova che Venezia è già da sé nel mito; che non occorre forzarla a significati fantastici, a figurazioni surreali; che basta fermare su lei un occhio attento e amoroso per tradurla tutta in pittorico sogno. In ciò egli andava d'accordo, senza saperlo, col Goldoni, il cui 'realismo' è senz' altro, mitologizzante; è per meglio dire, uno pseudo-realismo fatto di semplificata psicologia, di risoluta stilizzazione dei costumi di manierismo lievemente melodrammatico, di canto trattenuto e quasi segreto. Goldoni leggeva Venezia come Antonio Canal la guardava."[96]

Der Vergleich mit Goldoni könnte einen interessanten Ansatz bieten, doch leider ist er bisher ein Allgemeinplatz geblieben, verhaftet in einem Denken in simplen Analogien. Zeitgleichheit und Zeitgenossenschaft allein sagen nichts über Abhängigkeiten aus und eine wirkliche Beeinflussung von Vedutenmalerei und reformiertem Theater konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Wenn er zu solideren Ergebnissen führen soll, wäre ein komparatistisches Vorgehen vonnöten, das Stück für Stück die Themen Goldonis den Arbeiten des zehn Jahre älteren Canalettos entgegenstellt. Es ist aber zu befürchten, daß das Ergebnis kaum mehr wäre als die triviale Einsicht, daß jeder der beiden sich auf seine, je eigene Weise mit der Wirklichkeit in ihrer gemeinsamen Stadt auseinandergesetzt hat. Eher wohl bietet der Vergleich Goldonis mit den bürgerlichen Genreszenen Pietro und Alessandro Longhis eine erfolgversprechende Spur, ein Vergleich, den Goldoni selbst in seinem Lobgedicht des Genremalers angeregt hat und der in dem Lob, das der literarische Mitstreiter Goldonis Gasparo Gozzi in seinen Artikeln für die ersten venezianischen Giornali den Longhi zollt, aus der Unverbindlichkeit der *Laudatio*-Literatur herausgehoben wird.[97] Sicherlich waren weder das Theater Goldonis noch die Ausstaffierung von Veduten mit Figuren so angelegt, daß - wie Isabella Reale zu meinen scheint -[98] alle sozialen Schichten sich in ihnen wiedererkennen konnten; schon allein deshalb nicht, weil nicht alle sozialen Schichten Gelegenheit hatten, die Bilder zu sehen.

Am Anfang also stand die Analyse dessen, was in den Figuren der Vedutisten dargestellt ist. Erst dieser erste Schritt der analytischen Benennung ermöglicht eine Annäherung an etwas, das man als ein der ausgeübten künstlerischen Praxis zugrundeliegendes gedanklich-ideologisches Konzept bezeichnen könnte. Textquellen dienten folglich zunächst weniger der Interpretation, als dem Aufweisen von Sachverhalten, die sich aus den Bildern heraus nicht von selbst erklären. Mit Hinweisen auf Kostüme, Sitten und das alltägliche Leben in Venedig lieferten sie Anknüpfungspunkte zur Lesbarmachung der in

den Bildern dargestellten Themen und Szenen städtischen Lebens. Denn angemessenes, dem Bildgegenstand entsprechendes Beschreiben kann in der Distanz von zwei- bis dreihundert Jahren, nicht ohne Hilfsmittel auskommen, wie jeder Umgang mit historischen Bildwerken ein außer ihnen liegendes Wissen voraussetzt - dies gilt selbst für eine Beschreibung der Stadtarchitektur, die ohne die Kenntnis der Funktionen der Gebäude kaum Sinn ergeben würde. Außer daß Überlegungen über lokalen Gebräuchen und Gepflogenheiten, sowie zu Etikette und Zeremoniell der Zeit Grundlage der beschreibenden Beobachtung sein mußten, kam der Kostümgeschichte dabei eine wesentliche, stützende Rolle zu. Durch Kleidung haben sich Menschen zu allen Zeiten als zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht, einer Volksgruppe, einem Berufsstand zugehörig zu erkennen gegeben. Und durch ihre Kleidung sind auch die in Veduten abgebildeten Personen identifizierbar in ihrer sozialen Stellung und ihrer Funktion in den Bildern.

Manches Mal waren die herangezogenen Schriftquellen eine Bestätigung des Gesehenen, eine Art Rückversicherung, die belegt, daß ein figurales Motiv nicht zufällig auftaucht, sondern daß es ein Interesse an bestimmten Themen der zeitgleich auch in anderen Bereichen gegeben hat. Gelegentlich gab auch erst die Literatur den Hinweis darauf, daß etwas scheinbar Belangloses ein zeittypisches, bedeutungsvolles Motiv sein konnte. In diesen Fällen konnte die Literatur- und Quellenkenntnis dem Gemalten einen verloren Sinn zurückverleihen, den es in der Entstehungszeit einmal gehabt haben muß. Schließlich sind die Bilder der Vedutisten ein Reflex auf ein Leben, das die Maler in der Stadt, die sie abbildeten, selbst lebten. Letztlich aber dienten Textbezüge nicht nur dazu, den dargestellten Szenen ihren Hintergrund zurückzugeben oder sie zu illustrieren, sondern auch und besonders dazu, die Bildwelten in ihrer Wirklichkeitstreue zu hinterfragen und damit den Quellencharakter der Veduten zu problematisieren. Darüber hinaus kam Literaturzitaten gelegentlich auch ein - sozusagen - umgekehrt illustrativer Charakter zu, in dem sie manches, was in anderer Weise auch zu beschreiben gewesen wäre, im Sinne der sprachlichen Kultur des Achtzehnten Jahrhunderts anschaulicher benennen, als die analytische Sprache heutiger Wissenschaft.

In diesem Sinne erwiesen sich die verschiedenen Formen der Reiseliteratur - Reiseführer, -berichte, -briefe und stadtbeschreibende Literatur -, wo die Erwartungen und Vorstellungen von Italien wenn nicht ausgesprochen, so doch vorgeprägt worden sind, als weit fruchtbarer als Goldoni und alle anderen Gattungen der zeitgenössischen Poesie und Prosa. Die Reiseliteratur hilft, die Erzeugnisse der Kunst der Vedute wieder einzugliedern in den größeren Zusammenhang des Sprechens und Schreibens über die so außergewöhnliche Stadt Venedig. Ihre *Topoi* liefern - als Hintergrundfolie, auf der sich die Beschäftigung mit den Stadtbildern abspielt - den Ansatzpunkt für die Generallinie der Interpretation der Kunstform der venezianischen Vedute. Ganz abgesehen davon, daß diese Studie eine andere, bisher noch nicht geschriebene voraussetzt, die eben jenen *Topoi*, ihren Konstanten, Verschiebungen und Veränderungen, der Entwicklung der Venedigklischees - man kann genauso sagen: der Weiterschreibung des Mythos Venedig -

in der Reiseliteratur des Untersuchungszeitraumes *en detail* nachspürt,[99] stößt die Bezugnahme auf diese Literatur gerade dort, wo man dem Alltäglichen am nächsten ist, an ihre Grenzen. Äußerungen, die Alltäglichkeit, wie sie in den Veduten gezeigt wird, betreffen, finden sich in der Reiseliteratur des Achtzehnten Jahrhunderts nur spärlich. Das allzu Alltägliche war auch ihr noch kein Thema und kein Autor hätte seinem Publikum eine immer wiederkehrende Variation über das Thema der wartend über die Kabine ihrer Gondel gebeugten Ruderer zumuten können, wie sie Canaletto in Hunderten seiner Bilder lieferte. Die Zeit dafür war noch nicht reif.[100] Dort, wo die Möglichkeiten der Bezugnahme auf textliche Quellen enden, ist die Analyse des Bildlichen auf sich selbst verwiesen. Doch war es nur auf den ersten Blick ein Hindernis, daß im Gegensatz zur Historienmalerei die Analyse der Bilder im Wesentlichen innerkünstlerisch durchgeführt werden mußte und nicht ein unmittelbarer Bezug zu Quellen in anderen Medien gesucht und der bildnerische Umsetzung entgegengestellt werden konnte. Die Bilder sind durchaus imstande für sich zu sprechen.

Im Zuge der Untersuchung zeigte sich, daß sich unter den Vedutisten in der künstlerischen Praxis eine Art Kanon herausgebildet hat, von dem was man als angemessen zur Repräsentation der Stadt ansehen konnte; ein Kanon, der auch als Darstellungskonvention verstanden werden kann, die nur noch in Ausnahmefällen durchbrochen wurde. Was als angemessen gelten durfte, konnte von Stadt zu Stadt verschieden sein, das heißt, was in der römischen Vedute Usus gewesen ist, konnte in Venedig zur gleichen Zeit als unpassend empfunden werden. In diese Darstellungskonvention sind innerhalb des Wechselverhältnisses von Künstler und Kunde - in keinem Fall ist durch Quellen belegt, welches Verhältnis bestand, ob die Kunden fertige Bilder kauften, oder ob sie in Verträgen oder Gesprächen bestimmte inhaltliche Vorgaben äußerten - sicherlich die Perspektiven beider Seiten eingeflossen: Die vorgefertigten Vorstellungen von Italien und vom italienischen Volk, die die Nordeuropäer mitbrachten, ihre Erwartungen an das Land, und auf der anderen Seite das, was die Maler selbst für richtig hielten, um ihre Stadt vor der Welt zu repräsentieren.

Diese Erwartungen sind ohne Zweifel begründet in historischen Mentalitäten - um das Wort "Zeitgeist" zu vermeiden, das meist ein schwaches Argument ist, da es einerseits starken modischen Konjunkturen unterliegt, andererseits eine merkwürdig unscharfe Allgemeinheitsvorstellung voraussetzt -, die in der Zeitspanne vom Siebzehnten bis zum Ende des Achtzehnten Jahrhunderts einer inhärenten Entwicklung unterlagen und die sich von Stadt zu Stadt unterscheiden konnten, dem Bild der jeweiligen Stadt entsprechend. Cesare de Seta spricht in ähnlichem Zusammenhang von einer "*mentalità collettiva*", die im Zeitalter der *Grand Tour* das Bild Italiens geprägt hat und der es in der Reiseliteratur, wie in bildnerischen Dokumenten nachzuspüren gelte.[101] Es war also den Versuch wert, dieser kollektiven Mentalität, oder auch nur den gemeinsamen, vielleicht nur unbewußten Vorstellungen nachzugehen, die die Bilder geprägt haben - so problematisch das sein mag. Den kollektiven Vorstellungen beider Gruppen: denen der venezi-

anischen Künstler und denen ihrer reisenden Kundschaft, die nicht immer und von vorn herein deckungsgleich sein müssen. Anhand der Reiseliteratur ist versucht worden, die Vorstellungen von Italien, die letztere mitbrachten, in das Kalkül einzubeziehen. Was die Künstler, die mit ihren Bildern zum Ruhm ihrer Stadt beitragen wollten und beigetragen haben, anbetrifft, so hatten sie jeder auf seine Art die Mythen der Stadt verinnerlicht und über das, was sie malten - ob sie es theoretisch reflektiert haben oder nicht -, wiederum erreichten sie diese, "schrieben" weiter am Mythos Venedig, bildeten ihn, wenn auch nicht mit Worten, so doch mit Farben. Das ging so weit, daß man Ende des Jahrhunderts sagen konnte, man brauche nichts zu sagen über das Stadtbild von Venedig, so präsent sei es durch die Bilder von "*Canaletti*".

Die Kunstwissenschaft verlangt von "ihren" Künstlern in der Regel, daß sie die Entscheidungen über die Wahl der Motive und Ausdrucksmittel, die der Schaffensprozeß des Kunstwerkes erfordert, bewußt treffen und getroffen haben. Der Nachweis der Bewußtheit der Entscheidung konnte hier nicht geführt werden, er ist auch nicht angestrebt worden. Ich gehe von der Annahme aus, daß - und daß dem so ist, ja so sein muß, scheint mir aufgrund der Analyse des verfügbaren Bildmaterials auf der Hand zu liegen - bei der Produktion von künstlerischen Objekten kollektive Vorstellungen einer Gesellschaft, eines bestimmten Kreises von Menschen mit einfließen können, ja sogar zu einem konstituierenden Element seiner Produktion werden müssen. Anders gesagt: Ähnlich wie Corboz eine popularisierte Form der Newton'schen Lichttheorie als Einfluß in der venezianische Malerei der Zeit und besonders bei Canaletto annimmt, gehe ich von einem System komplexer Einflüsse aus, die in den Schaffensprozeß des Kunstwerkes eingeflossen sind. Es kann sich dabei um Einwirkungen handeln, die der einzelne Künstler sich nicht bewußt gemacht haben muß, Ideen, die er vielleicht nur vom Hörensagen kannte und von denen er eine nur undeutliche Vorstellung gehabt haben kann. Da die Annahme einer wie auch immer gearteten mehr oder weniger verbindlichen Vorstellung von dem, was als angemessen empfunden worden ist, die aber wiederum nirgendwo schriftlich fixiert ist, als methodologisches Konzept nicht unproblematisch ist, blieb wiederum die genaue und detailverhaftete Analyse des Dargestellten die Grundlage aller weiteren Überlegungen.

Figuren sind vielleicht der persönlichste Ausdruck der Kunst der Vedutisten. In ihnen bildet jeder der Künstler sein Venedig ab, arbeitet an seinem Bild der Stadt, wie er es sieht, und bildet seine "Idee" von Venedig. So gesehen sprechen die Veduten in einer kunsttyischen Doppelzüngigkeit, geben sie doch vor, bildlich eindeutig zu dokumentieren, sind aber tatsächlich künstlerische Konstrukte und in höchstem Maße Ausdruck künstlerischen Gestaltungsvermögens. Deshalb sind sie immer in der Zweiheit von künstlerischer Komposition und abbildender Quelle zu behandeln. Für vieles sind sie die einzige Quelle, die es gibt, denn auf ihrer ganz eigene Art überliefern sie vieles, was nirgends anders dokumentiert und dokumentierbar ist. Mit dieser Einschränkung läßt sich bezüglich der "reinen" Stadtvedute, verstanden im strengsten Sinne des Wortes als

Ansicht eines Ortes, nicht als Darstellung eines Festes oder Ereignisses, die These vertreten, daß sich in ihr und nicht etwa in der idyllisierten Welt der Genremalerei Pietro Longhis die direktesten Darstellungen alltäglichen, venezianischen Lebens des Achtzehnten Jahrhunderts finden. Daß dabei innerhalb einer Gattung verschiedene Sichten auf die Stadt nebeneinander stehen, sich ergänzen, gelegentlich auch widersprechen, vervollständigt das Gesamtbild nur.

Die Stoßrichtung meiner Arbeit ist folglich eine zweifache: Einmal soll anhand der künstlerischen Abbildungen eine Annäherung an eine Geschichte des öffentlichen Lebens in der Stadt Venedig im Achtzehnten Jahrhundert versucht werden.[102] Außerdem gilt es, ganz kunstgeschichtlich im eigentlichen Sinne - verstanden als Geschichte der Kunst der Vedute -, eine andere, nicht neue, sondern in der zeitgenössischen Betrachtung begründete Sicht auf die Kunstform, ihre Ausdrucksmöglichkeiten und die ihr eigenen Qualitäten zu wagen. In erster Linie handelt es sich dabei um Erklärung des Dargestellten und um Einordnung in kulturelle Zusammenhänge. Wo die Arbeit das deskriptiv-erläuternde und systematisierend-ordnende Niveau verläßt, in die interpretative Ebene übergeht und Erklärungsmuster vorlegt, verstehen sich diese weniger als abschließende Interpretation, denn als Ansatzpunkte einer möglichen Deutung, allein schon deshalb, weil es keine zeitgenössische Theorie der Vedute gibt. Vielleicht ist es eine der schwierigsten Aufgaben in der Kunst und in der Historiographie, den Alltag darzustellen, ohne zu langweilen. Wie schwer die Phänomene des Alltäglichen faßbar sind, zeigen andere Versuche auf dem Gebiet der venezianischen Alltagsgeschichte des Achtzehnten Jahrhunderts. Doch kann bereits das genaue Beobachten, das Schärfen des Blicks für bestimmte Phänomene als Alltagsaneignung angesehen werden. Die Geschichten des Alltags sind ihrer Natur nach "klein", unspektakulär, jenseits der Dramatik der Historien, die anderswo in der hohen Kunst erzählt werden. Große Geschichten also sind hier nicht zu erwarten, allenfalls die kleinen Sensationen des Alltags.

Als Gliederungskonzept ergab sich aus den vom Material vorgegebenen Fragestellungen eine Verknüpfung von zwei parallel laufenden, immer wieder sich kreuzenden Strängen. Sie folgen einerseits der Chronologie des Wirkens der Maler und dem in der Canaletto-Literatur traditionellen Prinzip der Untersuchung von Werkgruppen. Die Abarbeitung der Œuvres von Künstlerpersönlichkeiten mit ihren jeweiligen Präferenzen und Ausdrucksmöglichkeiten, wird ergänzt durch die Untersuchung von Themenbereichen, die zu einem erkennbaren Zeitpunkt wichtig werdenden und dann oft weiterbestehende, überdauernde Bildmotive werden. Die Kapitel zu diesen Motivkomplexen bilden eine Art übergeordneter Klammer der Arbeit. Auf den ersten Blick mag diese Art des Vorgehens eklektizistisch erscheinen, doch ist es einzig die Vielgestaltigkeit des Themas und seine Facettenhaftigkeit der Darstellungen in den Bildern, die eine Vorgehensweise erfordert, die immer wieder neu einsetzt und sich dabei immer wieder ihres jeweiligen Standortes versichert und einen neuen Haltepunkt sucht.

Es ist an der Zeit, den in der italienischen, und auch in der internationalen kunstwissenschaftlichen Literatur gebräuchlichen Begriff der *Macchiette*, dem allein durch seine Etymologie und seine verschiedenen Nebenbedeutungen etwas von Zufälligkeit, Willkür und Bedeutungslosigkeit anhaftet,[103] zu ersetzen. Bezeichnend für seinen derzeitigen Gebrauch in der Kunstwissenschaft ist die Definition, die Toledano in seinem Werkkatalog Marieschis gegeben hat:

"*Le macchiette sono le figurette presenti nei dipinti di architettura, che animano lo spazio inserendo l'elemento di vita pittoresca e l'aneddoto; generalmente sono annotazioni rese con rapidità e fantasia. In certi casi, però, la loro importanza numerica*[sic!] *e la loro accuratezza definiscono il soggetto stesso.*"[104]

Vollkommen frei von diesen negativen Konnotationen dagegen benutzt noch Francesco Algarotti als Auftraggeber, Sammler und zeitgenössischer Kunstschriftsteller dasselbe Wort, wenn er von Figuren, die er seinen sehr bestimmten inhaltlichen Vorstellungen gemäß von Giambattista Tiepolo in Architekturbilder von Prospero Pesci und Mauro Tesi einfügen ließ. Zwei Gemälde von ihm, die er gerade erhalten hat "*saranno presto animati di belle macchiette dallo spiritoso Tiepoletto...*" schreibt er an Ersteren, und: "*Presentemente egli* [Tiepolo] *sta facendo le macchiette ne' due quadri di Maurino* [Tesi]... *Il più gran pittore che abbia Venezia, l'emulo di Paolo Veronese, si sta ora divertendo nella bella cantina di Maurino.*"[105] Er wollte die Figuren, wie man sieht, keineswegs als unbedeutendes Beiwerk verstanden wissen, schon gar nicht sah er sie als unwichtig an - und ihre Bedeutung bestand für ihn zuallerletzt in ihrer zahlenmäßigen Wichtigkeit. Um die abwertende Färbung, die sich heute mit dem Wort "*Macchiette*" verbindet, zu vermeiden, werde ich im weiteren den Begriff der Figur bevorzugen, - bewußt auf die Konnotation zur Figurenmalerei als der höheren Gattung setzend - oder den der "Staffagefigur", wie er im deutschsprachigen Raum besonders für die Landschaftsmalerei gebräuchlich ist, wobei wiederum mitgedacht werden kann, daß hier - im Gegensatz zur Vedute - eine Diskussion über Funktion und Aussage der Staffage zumindest in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stattgefunden hat und die Staffage sogar als gattungsbestimmend angesehen wurde.[106]

Zwei grundsätzliche Bemerkungen noch: Was die Farben der Kleider und Gewänder angeht, gehe ich davon aus, daß in der venezianischen Vedute ein "gesteuerter" Realismus angestrebt war, das heißt: die Farben an sich entsprechen im großen und ganzen den jeweiligen Modefarben - zumindest habe ich in der kostümhistorischen Vergleichsliteratur keine überzeugenden Gegenargumente finden können -, die Figuren selbst konnten dann nach farbkompositorischen Prinzipien oder dem persönlichen Geschmack des jeweiligen Malers entsprechend im Bildraum positioniert werden. In Fällen, in denen einzelne Künstler von diesem Prinzip abwichen, werde ich ausdrücklich darauf hinweisen. Die zweite ist eine technisch-terminologische: Wenn hier italienisch-venezianische Begriffe wie "*Popolani*", "*Cittadini*" und "*Nobili*" und andere nicht verdeutscht werden, so geschieht das nicht um modischen oder altertümlichen Italianismen zu frönen, sondern weil schon das deutsche Wort *Adlige* nicht genau der sozialen Position der venezianischen Führungsklasse entspricht, die ein Patriziat bourgeoisen Ursprungs war, sich aber selbst

als Adelsklasse verstand. Bei den dem "*Popolani*" entsprechenden und gelegentlich parallel gebrauchten Begriffen "Leute aus dem Volk", "einfache Leute" könnten Assoziationen mitschwingen, die durch den Gebrauch des zeitgenössischen Terminus möglichst ausgeschaltet werden sollen. Spezialausdrücke, die sich einzig auf die venezianische Gesellschaft beziehen, wie "*Veste*" der "*Nobili* " oder die Namen der verschiedenen Schiffs- und Bootstypen und kostümhistorische Begriffe, bei denen eine genaue Übersetzung oftmals unmöglich ist, habe ich genauso behandelt und in der Regel auf italienischen oder die im Achtzehnten Jahrhundert gebräuchlichen französischen Namen zurückgegriffen. Topographische Bezeichnungen wurden grundsätzlich nicht übersetzt. Einzig dann, wenn die deutschen Ortsbezeichnungen eine allgemeine Geläufigkeit besitzen wie Rialtobrücke, werden deutsche Bezeichnungen parallel zu den originalsprachlichen Namen benutzt.

VORSPIEL.
DIE VORLÄUFER DER VENEZIANISCHEN VEDUTISTEN VOR DER WENDE ZUM 18. JAHRHUNDERT

"Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung..."

Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 41.

Francesco Sansovino nennt zu Beginn seiner renommierten, 1581 erstmals erschienenen Stadtbeschreibung *VENETIA CITTÀ NOBILISSIMA, ET SINGOLARE, ...* verschiedene Gründe dafür, daß seine Stadt einmalig genannt werden kann: Die Geschichte der Stadtrepublik, ihr Gründungsmythos, die Vergleichbarkeit mit dem antiken Rom, die Dauerhaftigkeit der Staatsform der Republik im Italien der Kleinstaaten mit ihren Fehden und die Freiheit, welche die Regierung ihren Bürgern garantiert. Die große Anzahl von Kirchen interpretiert er als Beweis für den Schutz, den die christlichen Religion hier genieße; die Zahl der Kanäle, der Paläste, der Brücken und der Gondeln, besonders auch der *Traghetti*, die den Canal Grande überqueren, ist einer ausdrücklichen Erwähnung wert. Doch an erster Stelle - "*Giace adunque la Città di Venetia nel mezzo dell'acque salse, difesa da Leuante, da vn Lido...*" - stehen die Vorzüge, die sich aus ihrer Lage in der Lagune ergeben. Beschützt durch das Wasser und den Lido, der die Lagune vom offenen Meer trennt, sei Venedig sicher vor Angriffen vom Lande und von der See aus, ohne sich durch Mauern und Türme schützen zu müssen. Die gute Luft und der Reichtum der Umgebung an Vögeln und Fischen tragen dazu bei, daß ihre Bewohner gut leben und alt werden, die Landbesitzungen auf der *Terra Ferma* ermöglichen die Versorgung mit allem, was man zum guten Leben brauche - "*si gode in vn tempo medesimo, la commodità dell'acqua, & il piacere della terra*".

Über die trotz aller Schwierigkeiten gute Versorgung der Stadt, hatte sich schon 1493 der Autor der Schedel'schen Weltchronik, der Venedig als "zu unsern zeiten berümbtst stat, ein edels gewerbhaws welscher lannd" würdigte, verwundert gezeigt:

"... so ist sich von diser stat Venedig und von irem gelger vng gepew mer zeuerwundern. dann douon zesagen oder zeschreiben. dann dise stat ligt geringstümb im meer. also das allerley kaufmanschatz unn notturft zu menschlicher enthaltung nit alleinb auff dem meer sunder auch auff andern dohin zufließenden

wassern. auß den nahend umgelegenn landen und gegeten da selbsthin gebracht werden. darümb ist es wol ein wunderperlich ding das in diser stat darin schier gar nichts wechst dannoch aller zu menschlicher enthaltung noturftiger ding ein überflüssigkeit oder genugsamkeit gefunden wird."[1]

In der der Chronik beigegebenen Ansicht fehlt ein bildlicher Reflex auf diese hier noch Erstaunen hervorrufende Tatsache, die mit Sansovino zu einem *Topos* in der stadtbeschreibenden Literatur wird. In späteren venezianischen Stadtansichten aber wird die Versorgung des in lebensfeindlicher Umgebung gebauten Ortes mit dem Lebensnotwendigen in vielfältiger Form thematisiert werden.[2] Denn Sansovino hat mit seinem Buch die Grundsteine für einen Venedig-Mythos gelegt, der auch im Achtzehnten Jahrhundert noch wirken wird. Autoren von Stadtführern und anderen Reisebüchern haben seine Stadtbeschreibung für lange Zeit und auf - wie man weiß - damals nicht unübliche Weise als Quelle für ihre Aussagen über die einzigartige Metropole genutzt.

Manche der Einmaligkeiten seiner Stadt, die er anführt, sind Abstrakta und bildnerisch einzig in Form der Allegorie darstellbar, manche erscheinen im Zusammenhang des Vedutenmalerei nicht, Hinweise auf die hochgelobte Präsenz der Angehörigen anderer Nationen in der Stadt aber werden von Anfang an und weit in die Tradition hinein zum Standardrepertoire figürlicher Ausstattung von Veduten gehören. Denn auch die vielen Fremden, die sich hier aufhalten, werden von Sansovino als eine besondere Qualität der Stadt hervorgehoben: Sie sei "*Singolare ..., perche essendo commoda à tutte le nationi cosi vicine come lontane, ci concorre dalle più longinque parti della terra ogni gente (onde ci si veggono persone differenti, & discordi, di volti, di habiti, & di lingue, ma però tutti concordi in lodare cosi ammiranda Città)...*"[3] Bereits 1551 hatte Gasparo Contarini, der Theoretiker des historisch-politischen Stadtmythos, lobend erwähnt, einige hielten "*... la frequentia della città, & la congregatione quasi di tutte le genti*" für die "*cosa piu degna di marauiglia*" in Venedig, "*quasi che la città di Vinegia foße il mercato comune del mondo*".[4] Insgesamt sei die Stadt, so wiederum Sansovino, "*... singolarissimo per sicuro albergo del viuere humano, percioche in nessun'altro lato del universo, lo huomo è assoluto signor di sè medesimo, de beni della fortuna, & dello honor, più che in questo.*"[5]

Der Beginn der großen Zeit des venezianischen *Vedutismo* ist lange Zeit nach Sansovino, auf die Wende vom Siebzehnten zum Achtzehnten Jahrhundert anzusetzen, genauer gesagt - soweit sichere Zahlen vorliegen - auf das Jahr 1697, in dem ein Nicht-Venezianer, Gaspar van Wittel, seine erste venezianische Ansicht datiert hat.[6] Von einer durchgehend ausgeübten Praxis der gemalten Vedute in Venedig vor dessen Besuch in der Stadt zu sprechen, macht aus verschiedenen Gründen keinen Sinn, auch wenn in dem Moment, als sich der Markt für Stadtansichten entwickelte, in der venezianischen Malerei bereits eine lange - letztlich mindestens bis Carpaccio, Gentile Bellini und deren Zeit zurückgehende - Tradition der Abbildung des Stadtbildes zu gegebenen Anlässen bestand. Etwa fünfzig ältere Gemälde sind bekannt, deren primärer Zweck es war, das Stadtbild, das Leben in der Stadt oder ein Geschehen, das in unmittelbarer zeitlicher Nähe passiert war, an seinem tatsächlichen Ort zu dokumentieren. Das erste Bild dieser Art wird einem Künstler zugeschrieben, der bereits zu Beginn des zweiten Jahrzehnt des

Sechzehnten Jahrhunderts gestorben ist. Es dürfte folglich fast zweihundert Jahre vor dem Venedigaufenthalt van Wittels entstanden sein. Gegenüber dem Strom der Bilderproduktion, die sich nach 1700 entwickeln sollte, kann man die Zahl von fünfzig Bildern in zweihundert Jahren als verschwindend gering bezeichnen. Nur ein kleiner Teil wurde schon im Sechzehnten Jahrhundert gemalt, während die Hälfte dieser fünfzig mit dem Namen von Giuseppe Heintz dem Jüngeren (* um 1600 in Augsburg, † 1678 wahrscheinlich in Venedig) in Verbindung zu bringen ist.

Viele der ältesten Bilder sind relativ kleinen Formates - was allein nichts besagt - und oft von recht bescheidener technischer Ausführung, die meisten von nur geringem künstlerischen Niveau. Die Künstler, die sie gemalt haben, waren hauptsächlich auf anderen Gebieten tätig, vielfach handelt es sich schlicht um Gelegenheitsarbeiten mit nicht mehr als geringem Zeugniswert. Die meisten sind vor allem von dokumentarischem, gelegentlich von kostümhistorischem Interesse, und vor allem kostümhistorische und architektonische Elemente wiederum sind es, die eine einigermaßen verläßliche Datierung zulassen. Insgesamt lassen sich die Gemälde des Sechzehnten und Siebzehnten Jahrhunderts nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner bringen, zu unterschiedlich sind die Ansätze. Gerade diese Unterschiedlichkeit ist der beste Beleg dafür, wie wenig die Gattung in Venedig bis dahin stabilisiert war. In der Disparatheit der frühen Ansätze aber schälen sich - wie die *Topoi* der Reise- und Venedigliteratur - einige Motive heraus, die von dauerhaftem ikonographischem Interesse für die Tradition des *Vedutismo* sein werden. Manches aber, was die Vorläufer der späteren Vedutisten vorgelegt haben, wird - wie zu zeigen sein wird - der venezianischen Stadtansicht des Achtzehnten Jahrhunderts immer fremd bleiben.

Fast alle in der Frühzeit gemalten venezianischen Ansichten haben zeremonielle Anlässe, offizielle Feierlichkeiten oder Feste zum Motiv. Eigenständig für sich stehende, von der Darstellung eines spezifischen Ereignisses unabhängige Veduten blieben die Ausnahme. Im barocken Siebzehnten Jahrhundert setzte sich in Venedig eine Richtung der Stadtdarstellung mit Anlaß eines populären Festes durch. Sie wurde von Künstlern, die aus Ländern nördlich der Alpen kamen, dominiert. Heintz ist ihr wichtigster Vertreter und der einzige Maler, für den das Malen von Stadtansichten mehr gewesen ist als eine Episode. So gesehen ist er als der einzige echte Vorläufer der venezianischen Vedutisten anzusehen,[7] wenn auch in der Kunstliteratur des Siebzehnten und Achtzehnten Jahrhunderts ein anderer Name in Verbindung mit frühen venezianischen Stadtansichten genannt wird: Der des Niederländers Loedewijk Toeput (* um 1550 in Antwerpen, † zw. dem 14.8.1603 und dem 9.11.1605 in Treviso, der in Italien als Pozzoserrato) bekannt war. Das einzige heute bekannte Gemälde des Genres, das mit einiger Sicherheit von ihm stammt, stellt einen der beiden Brände des Dogenpalastes dar, die am 11. Mai 1574 und am 20. Dezember 1577 gewütet haben.[8] Wie Francesco Guardis spätes Bild des Brandes in einem Öllager bei San Marcuola, ist es ein Sonderfall in der Geschichte der Stadt-

veduten, aber der Maler war bereits sichtbar um eine den wirklichen Größenverhältnissen einigermaßen entsprechende Maßstäblichkeit bemüht.[9]

Druckgraphische Wiedergaben des Stadtbildes von Venedig gibt es, wie von anderen Städten, seit dem Ende des Fünfzehnten Jahrhunderts. Sie dienten häufig der stadtbeschreibenden Literatur als Illustration. In der Mehrzahl handelt es sich um Perspektiv- oder Fernansichten der Schauseite der Stadt mit dem Molo, dem Dogenpalast, der Piazzetta und den angrenzenden Gebäuden oder um Vogelflugveduten, aufgenommen aus derselben Richtung. Es sind die standardisierten Hauptansichten, die gemäß dem in der Buchillustration der Renaissance Üblichen zahlreiche topographische Bücher schmückten.[10] Meist sind sie kaum geeignet, Aussagen über das Leben in der Stadt zu machen. Selbst die bekannteste graphische Wiedergabe Venedigs, der 1500 veröffentlichte sogenannte "Barbaro-Plan"[11] - eine, exakte über alles andere in der Zeit entstandene herausragende, in Holz geschnittene und gedruckte Monumentalansicht der Stadt ohne Mauern, Vorbild für eine lange Reihe nachfolgender Projekte, - zeigt die Piazza San Marco menschenleer. So sieht man sie auch auf vielen anderen gedruckten oder gemalten Perspektivansichten. Wenn dort Menschen anzutreffen sind, sind es nur sehr wenige, sie sind wahllos über den Platz verteilt, gegeben als steife, unbewegte Silhouetten.[12] Man könnte der Annahme folgen, diese Figuren dienten einzig der Maßstabsgebung,[13] wenn man denn in jenen frühen Holzschnitten überhaupt das Bemühen um eine richtige Maßstäblichkeit erkennen könnte. Denn, von dem hervorragenden Sonderfall des quellengenauen Projektes Barbaros abgesehen, weichen sie sowohl in den Proportionen der Einzelgebäude als auch in ihren Verhältnissen zueinander oft von den realen Gegebenheiten ab, von den Figuren dazwischen ganz zu schweigen.[14]

Anders als die menschenleeren Straßen und Plätze ist das Hafenbecken vor dem Markusplatz und dem Dogenpalast, das Bacino di San Marco, in vielen Perspektivansichten voll mit Schiffen dargestellt. Gondeln, ebenso wie die rundbäuchigen Segelschiffe, die im Sechzehnten Jahrhundert für den Überseehandel gebräuchlich waren, und mit Rudern ausgerüstete Kriegsgaleeren gehören dazu. Die Sphäre der Wasserfahrzeuge war diesen Malern, Zeichnern und Holzschnitzern offensichtlich bedeutsamer als die Lebenswelt der Menschen in der Stadt [**Abb. 21**]. Beim "Barbaro"-Plan korrespondiert das mit der optischen Vergrößerung des Arsenalgebietes durch perspektivische Verzerrung. Es ist dadurch erklärbar, daß solche Monumentalholzschnitte hauptsächlich von Kaufleuten gesammelt wurden, deren Interessen Verleger und Zeichner entgegenkamen.[15] Sowohl "Barbaro"-Plan als auch Reuwich zeigen als Detail der maritimen Infrastruktur der Stadt das Kalfatern eines Schiffes bei den damaligen *Squeri di Nave* (in Höhe der heutigen Riva dei Sette Martiri), ein Vorgang, der weit vom Zentrum stattfindet und in seiner Entferntheit einem bereits von Alberti formulierten Ideal der Stadt entspricht.[16]

Oft ist in den Graphiken auch das venezianische Staatsschiff für zeremonielle Ausfahrten des Dogen, der *Bucintoro*, mit seinem Geleitzug zu sehen. Auf einigen Ansichten ist ein von der Uferstraße vor dem Dogenpalast ausgehender Steg zu erkennen, auf dem sich

eine Reihe von Honoratioren in festliche Barken einschifft, etwa der Ansicht der Schedel'schen Weltchronik und jener von Erhard Reuwich für Bernhard von Breydenbachs *Peregrinatio in Terram Sanctam...*[17] In letzterer hat sich der Urheber auch das vollkommen zweckfreie Vergnügen gemacht, auf einem geruderten Schiff ein verliebtes Paar darzustellen, das Hände haltend auf einer Bank sitzt und auf das Bacino di San Marco schaut, während ein gedeckter Tisch wartet und auf dem Bugspriet ein ritterlich gekleideter junger Mann mit Lanze Wache hält [**Abb. 22**]. Eines aber war von Anfang an für alle Formen der Stadtabbildung notwendiges Ausstattungsdetail: Auf keiner der Darstellungen ist nicht zumindest eine der schwarzen Gondeln der Venezianer zu sehen. Das genügte den Malern und Zeichnern von Perspektivansichten in der Regel um auf die Besonderheit des Lebens in Venedig zu verweisen. Nur aus diesem Mangel an auswertbaren Figurendarstellungen wird im Folgenden - im Gegensatz zu der in der graphischen Stadtdarstellung und der niederländischen Malerei bestehenden Tendenz - nicht die Fernansicht der Stadt, die am Horizont liegt und von außen betrachtet wird, gefaßt werden, sondern das (wie es Cesare de Seta einmal genannt hat) bruchstückhafte,[18] ich würde es als das fragmentarisierte Stadtbild bezeichnen: die Innenansicht der Stadt mit einem als mehr oder weniger charakteristisch empfundenen Bereich ihrer Topographie.

Was die Malerei betrifft waren Darstellungen des Stadtbildes als Hintergrund, Ort der Historienmalerei, der venezianischen Kunst auch an prominenter Stelle nicht fremd.[19] Die ältesten gemalten, nur noch durch textliche Überlieferung bekannten Darstellungen des venezianischen Stadtbildes befanden sich in der Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes, bis sie den Flammen des Brandes von 1577 zum Opfer fielen. Wie Vasari berichtet, hatte Gentile Bellini hier mindestens zwei wichtige Szenen aus der venezianischen Staatsgeschichte in großem Format vor dem Hintergrund der Piazza San Marco abgebildet: die Schenkung jener Wachskerzen durch Papst Alexander III an den Dogen Sebastiano Ziani 1177, die als Teil der in allen Dogenprozessionen mitgeführten *Trionfi* bis zum Ende des Achtzehnten Jahrhunderts Symbole staatlicher Macht- und Unabhängigkeit bleiben sollten,[20] und die Ausrüstung einer gemeinsamen venezianisch-päpstlichen Kriegsflotte zum Kampf gegen Kaiser Barbarossa.[21] Von den 1578 bis '85 entstandenen Bildern gleicher Themen, welche die zerstörten Werke ersetzten, hat vor allem Francesco Bassanos "Übergabe des Schwertes durch Papst Alexander an den Dogen bei der Abfahrt der Armada gegen Barbarossa", die sich auf der Piazzetta vor der Silhouette des Dogenpalastes abspielt, vedutenhaften Charakter.[22] Wolfgang Wolters schrieb über das Bild:

"Francesco Bassano hat bei seinem Bild mit der Übergabe des Schwertes an den Dogen vor dessen Aufbruch zur entscheidenden Seeschlacht große Anstrengungen unternommen, das zentrale Ereignis, dessen Darstellung ihm offensichtlich wenig 'lag', durch begleitende, aus dem täglichen Leben gegriffene, ihm vertraute und den Betrachter fesselnde Szenen zu beleben. So ist ein Bruch zwischen dem eintönigen Zug, der sich von S. Marco bis zur Riva hinzieht und der Menschenmenge, die die Piazzetta und die Boote im Vordergrund bevölkert, zu erkennen... Gegenüber der in ihrer perspektivischen Überdehnung enttäuschenden Vedute der Piazza [richtiger: Piazzetta] sind es diese Figuren, die ... [die] Hervorhebung als *'pretiosa pittura'* rechtfertigen können. [So]... gibt Francesco Bassano einen Querschnitt durch die venezia-

nische Bevölkerung, die, ohne auf Rangunterschiede zu achten, sich auf engem Raume drängt. Einer ist sogar ins Wasser gefallen und wird, so wie der Hund neben ihm, herausgezogen."[23]
Kurioserweise hat sich gerade von dem manieristischen Motiv der episodischen Darstellung eines Ins-Wasser-Gefallenen eine Motivkette entwickelt, an die Luca Carlevarijs und nach ihm andere Vedutisten anknüpfen sollten. Nur ein Beispiel dafür sind die beiden Rückenhalbakte in der Mitte des Vordergrundes von Carlevarijs' Bild in Frederiksborg, das die *Regata* anläßlich des Besuches Fredericks IV Königs von Dänemark und Norwegen in Venedig im Januar 1709 im Bild festhält. Hier werden auf einer Zuschauerbarke die gewundenen, halbentblößten Leiber zweier muskulöser Männer präsentiert. Dem einen der beiden Männer mit unbekleidetem Oberkörper, dem die Hose soweit heruntergerutscht ist, daß auch das Gesäß fast entblößt zu sehen ist, wird gerade frische weiße, und vor allem trockene Kleidung gereicht. Offensichtlich hat auch hier jemand nähere Bekanntschaft mit der feuchten Seite Venedigs gemacht! Der zweite Mann mit - wenn auch nicht so weit wie der erste - entblößtem Rücken hat das Gesicht in Richtung des Betrachters gewandt und scheint gestikulierend zu erklären, wie es in dem Gedränge der Gondeln und Prunkbarken zu dem Mißgeschick kommen konnte [**Abb. 20**].[24] Nach Carlevarijs allerdings werden es meist die unbedeutenderen Vedutisten sein, die meinen, über solche Szenen ihre Virtuosität unter Beweis stellen und Interesse für die Vedute wecken zu müssen.[25]

Vielleicht wird man sich die ursprünglichen Ansichten Gentile Bellinis ähnlich vorstellen können wie seine häufig im Vergleich mit neueren Veduten abgebildete Darstellung einer Prozession auf der Piazza aus dem heute in den Gallerie dell' Accademia in Venedig ausgestellten Zyklus von Bildern aus der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, die Wunder der dort verwahrten Heiligkreuz-Reliquie zeigen. Auf die Vorläuferfunktion dieser Bilder für die venezianische Vedutenmalerei des Achtzehnten Jahrhunderts, besonders desjenigen Bellinis und dem von Vittore Carpaccio, auf dem noch die alte, hölzerne Brücke am Rialto abgebildet ist, ist oft genug hingewiesen, ebensooft ist sie bestritten worden. Genau müßte das Bildthema des Gemäldes Bellinis, das oft schlicht "*Processione in Piazza San Marco*" genannt wird, lauten: Die wunderbare der Heilung des Sohnes des Brescianer Kaufmannes Jacopo de Salis während der Prozession der Reliquie des Heiligen Kreuzes auf der Piazza am Tag des Heiligen Markus (25. April) 1444.[26] Tatsächlich ist auf dem Bild von dem Wunder nicht mehr zu sehen, als daß der Kaufmann um Hilfe bittend vor der Reliquie niederkniet. Bellini hat die Prozession und seine Andeutung des Wunders in eine Stadtansicht eingefügt, deren Ausschnitt später zu einer der bevorzugten Vedutenmotive Venedigs werden sollte, auch wenn die Größe dieser Ansicht der Piazza mit mehr als dreieinhalb mal siebeneinhalb Metern weit jenseits von allem liegt, was Vedutisten des Achtzehnten Jahrhunderts je gemalt haben.[27] Indem Bellini und Carpaccio das historische Geschehen, das es darzustellen galt, in eine zu ihrer Tätigkeit zeitgenössische, städtische Umgebung einordneten, es in einer Form "dokumentieren", in der die vordergründige Handlung hinter der mitgelieferten Darstellung des Stadtbildes zu verschwinden scheint, transportierten sie in unterschiedlich großer histori-

scher Ferne liegende, religiöse Ereignisse in ein Venedig ihrer Jetztzeit und erfüllten so die Aufgabe, ihr Venedig als "*sancta città*" unter Beweis zu stellen.[28]

Jürg Meyer zur Capellen konnte nachweisen, daß Bellini, der sich in dem Bild auch selbst porträtiert hat, als letzte Veränderungen gegenüber der Unterzeichnung des Gemäldes, von der er ansonsten nicht abgewichen ist, Porträtköpfe in die Reihe der Teilnehmer des Prozessionszuges - "ganz im Vordergrund die '*disciplinati*' der Scuola di S. Giovanni Ev. mit der Kreuzesreliquie unter einem Baldachin, dahinter die im gesamten Zyklus üblichen '*togati*', die von der 'Disziplin' befreite Führungsschicht der Bruderschaft und ihre adligen Mitglieder oder Gönner"[29] - eingesetzt hat. "Gentile als Maler im Auftrag der Scuola di San Giovanni Evangelista hatte vor allem deren Mitglieder repräsentativ in Erscheinung zu setzen", so lautet sein Fazit. "Die würdige Repräsentation des eigenen Standes, bzw. der Bruderschaft, ist wichtiger als der eigentliche religiöse Anlaß"[30] - und wichtiger als die Darstellung des Lebens in der Stadt. Meyer zur Capellen hat darin einen Mangel des Bildes gesehen:

"Ein anderes, dem heutigen Teilnehmer von Volksdarbietungen sehr gegenwärtiges Phänomen findet bei [Marin] Sanudo und Gentile Bellini kaum Beachtung - die das Schauspiel begleitende, häufig riesige Menschenversammlung. Giacomo Francos Stich von 1610 [s. unten] gibt bereits eine Vorstellung von dem, wie es bei den Prozessionen zugegangen ist, und man hat keine Veranlassung anzunehmen, daß sich die Situation im ausgehenden 15. Jahrhundert anders darstellte: Auf der Piazza di San Marco drängten sich die Menschen, und Ordner bemühten sich, Spaliere für den Umzug freizuhalten, ... Auf diesen Aspekt verweist Gentile Bellini lediglich mit dem Grüppchen von Zuschauern in der Nähe der Porta della Carta, das von einem Ordner eingewiesen wird, ..."[31]

Mit dem Hinweis auf die fast gleichzeitige Beschreibung einer Prozession in Sanudos *Diarii* bietet der Autor eine Erklärung für das Fehlen der Auseinandersetzung mit den Randerscheinungen dessen, was er "Volksdarbietungen" nennt, an: Auch Sanudo ignoriert alles, was im Umfeld der Zeremonie geschieht. Das Interesse an der Reaktion der Umherstehenden auf den offiziellen Akt hat zur Zeit Bellinis für Auftraggeber, d. h. die Teilnehmer und Ausrichter der Prozession, die sich in Vielzahl auf dem Gemälde abbilden ließen, ebenso wie für Sanudo als Repräsentanten der führenden Schicht der venezianischen Oligarchie noch nicht bestanden. Für Bellini sind das Getümmel der Menge beim Aufeinandertreffen von Staatsmacht und Volk anläßlich solcher zeremonieller Anlässe, das Publikumsverhalten, das Giuseppe Heintz und Canaletto später, je auf ganz eigene Weise, überzeugend in Szene setzen werden, und die Darstellung des Lebens in der Stadt noch Beiwerk einer auf Anderes gerichteten Bildintention.[32]

Im selben zeitlichen Kontext wie der Zyklus der Wunder der Kreuzreliquie und der Barbaro-Plan ist die älteste erhaltene, nicht einer historischen Bilderzählung verpflichtete, gemalte Ansicht Venedigs angesiedelt. Nach Meinung der Spezialisten ist sie in der Werkstatt oder dem Umkreis Lazzaro Bastianis (1449 erstmals als "*pictor*" erwähnt, † nach dem 7. 3. 1512) entstanden.[33] Sie zeigt die Piazzetta San Marco mit dem Blick Richtung Bacino, noch vor dem Bau der Libreria Marciana, stellt also den baulichen Zustand aus der ersten Hälfte des Sechzehnten Jahrhunderts dar und muß - wenn die Zuschreibung

richtig ist - spätestens in den ersten zwölf Jahren dieses Saeculums entstanden sein. An den mittelalterlichen Gebäuden, wo später die Libreria Sansoviniana erbaut werden wird, erkennt man kleine, hölzerne Beischläge und Buden - *Beccarie* und *Osterie* (Metzgerbuden und Kneipen), die erst nach 1580 vollständig abgerissen wurden, - Hinweise auf eine noch wenig repräsentationsheischendem Gestaltungswillen gehorchende Platznutzung.[34]

Eher beiläufig, d. h. im Bild weniger hervorgehoben als bei Bellinis Piazza-Ansicht, begleitet der Doge mit einem Gefolge von zumeist in Rot gekleideten *Nobili* einen Staatsbesucher, den man gerade in Empfang genommen hat, über den Platz zum Sitz der Stadtregierung. Im Hintergrund, vor dem Molo, liegt an einem breitem Steg ein repräsentatives Schiff, dem die Besucher entstiegen sind. Einige wenige Neugierige schauen dem kleinen Geleitzug zu. Im rechten Bildvordergrund stehen zwei tuschelnde Männer in *Veste* mit Hüten auf dem Kopf. Zwei Rückenfiguren, Orientalen mit Turbanen, stehen etwas abseits, dahinter zwei weitere Männer, diese in typischer breitschultriger Hochrenaissance-Kleidung. Claude Phillips meinte in diesen Vordergrundfiguren gegenüber der Gesamtheit des Bildes so bedeutend höhere Qualitäten erkennen zu können, daß es zu rechtfertigten sei, sie als "*some Figures by Giorgione (?)*" zu bezeichnen.[35] Das Bildmotiv wurde von Antonio Della Rovere als Empfang des Hercole I d'Este Duca di Ferrara und seines Sohnes Alfonso I durch den Dogen Agostino Barbarigo anläßlich deren Besuchs am 17. Februar 1487 bezeichnet,[36] andere Autoren haben diese Identifizierung des Motivs bezweifelt. Patricia Fortini Brown, die das Bild der Diskussion ausweichend als "Correr *Arrival*" bezeichnet, beschreibt die Hauptszene wie folgt:

"*In the central field, the Doge, flanked by two visiting dignitaries wearing shorter robes and the golden chains of knighthood, approaches the entrance to the Ducal Palace. These figures are followed by a double row of about thirty patricians, a typical Venetian reception committee for visitors of high rank. The setting has breadth and depth and a clear spatial structure, but the processional escort straggles into the distance in compliance with the rules of linear perspective, and virtually gets lost in the ambient. Indeed, what is meant to be a spectacle is not very spectacular. The Correr Arrival is instructive in its shortcomings, for it throws into sharp relief the problem faced by a painter of ceremonial: that of organizing large numbers of celebrants and spectators within the picture space in a readable, rational and hopefully splendid manner.*"[37]

Es ist dasselbe Problem, auf das schon bei Bellinis Prozession auf der Piazza hingewiesen worden ist.

Die wichtigsten zeremoniellen Ereignisse in der rituellen Sichtbarmachung staatlicher Macht in der "*Republic of Processions*"[38] Venedig waren die Dogenprozessionen. Eine dem Cesare Vecellio zugeschriebene Zeremonialdarstellung im venezianischen Museo Correr, die Ende des Sechzehnten Jahrhunderts gemalt worden ist, dokumentiert eine dieser sogenannten *Andate in trionfo* auf der Piazza San Marco.[39] Nach Lina Urban handelt es sich bei der abgebildeten Prozession um diejenige zum Ort der für die Erweiterung der Piazza abgerissenen, ersten Kirche von San Geminiano.[40] In Komposition und Farbigkeit eng an das große Vorbild Gentile Bellinis angelehnt, ist das Bild von der kunsthistorischen Forschung immer recht stiefmütterlich behandelt worden, doch - ohne Vorurteil gesehen - durchaus wert, unabhängig von der älteren Monumentalansicht betrach-

tet zu werden. Der Blick ist wie dort zur Basilica San Marco gerichtet. Unter einem bewölkten, intensiv gefärbtem Himmel zieht die Reihe der Prozessionsteilnehmer parallel zum vorderen Bildrand von rechts nach links über die Piazza, um im rechten Winkel abbiegend zur Markuskirche zurückzukehren. Gerade im Augenblick schlagen die mechanischen Glöckner des Torre dell'Orologio. Standartenträger bilden den Anfang des Zuges - die weißen Flaggen geben an, daß sich die Republik im Frieden mit der Welt befindet[41] - gefolgt von den Mitglieder der *Scuole. Nobili*, alle in Schwarz oder Rot mit kostbarem Besatz an der *Veste* und Barett, wie damals üblich, bilden die Reihe im Vordergrund. Zentrale Figur des Rituals ist der Doge, hinter dem sein Baldachin und (wegen der Verdunkelung des Bildes schlecht erkennbar) das Schwert - Bestandteile der von Papst Alexander III verliehenen *Trionfi* - getragen werden. Um das Staatsoberhaupt gruppieren sich gemäß der Prozessionsordnung die wichtigsten Teilnehmer, wobei die Reihenfolge die Positionierung des sozialen Wesens innerhalb einer auf äußerliche Sichtbarmachung der Rangstufen bedachten Zeremonialgesellschaft markiert. Vor dem Dogen geht ein auffallend kleiner Mann ohne Barett. Der Maler hat ihn genau in der Mitte im Vordergrund des symmetrisch aufgebauten Gemäldes angeordnet. Es ist der *Ballottino*, ein junger Mann, der bei der Dogenwahl eine einem Wahlhelfer ähnliche Funktion inne hatte.

Unmittelbar vor dem *Ballottino* und dem Dogen ergibt sich zwischen ersterem und dem dritten der Herren in roter *Veste* - dem *Cancellier Grande*, dem höchsten Repräsentanten der venezianischen *Cittadini*,[42] - eine deutliche gestische Beziehung: Der *Cancellier* wendet sich in einer Dreiviertel-Drehung aus dem Bild heraus, sein Gesicht ist zu dem Kleineren, der etwas Abstand hält, zurückgewandt, so daß in dem Zug eine Lücke entsteht. Mit der Linken hält der Vordere die *Veste*, mit der Rechten zeigt er schräg nach vorn, als wolle er dem Nachfolgenden weisen, er habe die Position vor ihm einzunehmen. Der *Ballottino* dagegen hält seine Rechte abweisend schräg nach oben, sein Kopf ist zur Seite geneigt. Anzeichen dafür, daß hier eine jener Präzedenzstreitigkeiten im zeremoniellen Ablauf anzunehmen ist, die gelegentlich für Unruhe im geregelten Ablauf solcher Veranstaltungen sorgten. Ob es für die Darstellung des Vorfalls einen konkreten Anlaß gab, ist derzeit nicht bekannt, doch lassen die Stellung der beiden Personen in der Bildmitte und ihre deutliche Herausgehobenheit im Ablauf der Prozession vermuten, daß ihre Identifizierung einiges über die Entstehung des Gemäldes offenlegen würde.[43]

Die Prozession selbst ist hier weniger starr gestaltet als bei Bellini. Dies mag daran liegen, daß das Bild weniger von dem Zwang bestimmt ist, möglichst viele Personen gleichberechtigt in vorderster Bildlinie zu porträtieren, doch behält der Maler die deutliche Trennung zwischen der zeremoniellen Handlung und einer Darstellung nichtbeteiligter Personen bei. Hinter dem Prozessionszug bilden Passanten, die stehengeblieben sind, um zu schauen, eine zweite, bildebenenparallele, aber weniger geschlossene Reihe. Vecellio gruppiert die Zuschauer in kleineren Gesprächsgruppen. Hinter der Prozessionsdarstellung und den Zuschauern zeigt er ein Bild eines "normalen" Tages mit einer mäßig

mit Menschen gefüllten Piazza, ohne den Versuch zu machen die beiden Ebenen zu vermitteln. Einzelne Figuren und kleinere Gruppen, die das Geschehen der Prozession kaum beachten, sind locker, aber gleichmäßig über den Platz verteilt: *Nobili*, Orientalen, eine Gruppe von Nordeuropäern, vielleicht Deutsche in der Landsknechtstracht vom Ende des Jahrhunderts, dahinter ein Pfeifenraucher, Frauen mit *Zendale* und *Acconciatura a corna*, jener Hörnerfrisur, wie sie venezianische Kostümstiche des Sechzehnten Jahrhunderts zeigen,[44] vor dem Campanile ein am Boden liegender Bettler, ein auffällig bunt (= reich) gekleideter Herr mit Feder am Hut, der mit einem Straßenhund spielt, in der Mitte Wasserträger, ein Pilger mit Stab, zwei Mönche, eine Begrüßungsszene, Fliegende Händler mit ihren Körben, Träger, die ihre Lasten auf dem Kopf balancieren. Ein Flagellant, der seine fünfsträngige Peitsche zeigt, vervollständigt das Bild. Unter den Frauen sind auch zwei in Gelb gekleidete - der alten Farbe der Prostituierten, einer Kennzeichnung der Damen, die allerdings zu der Zeit, als das Gemälde entstand, nicht mehr uneingeschränkt gültig gewesen ist. Bei den Procuratie vecchie sind zur Feier des Tages Tapisserien in den Fenstern ausgelegt, rechts, bei den Procuratie Nuove, schauen Frauen heraus, um die vorbeiziehende Prozession zu beobachten - "*Venuto adunque, quel dì, vi concorre il popolo la mattina a terza. Et le donne mettendosi intorno alla Piazza sù per le finestre, aspettando la ricca pompa che dee venire.*" So beschreibt Niccolò Doglioni die Szene anläßlich einer großen Prozession auf der Piazza.[45] Diesbezüglich kann das Bild uneingeschränkt als getreue Wiedergabe der Wirklichkeit angesehen werden. Ob es sich bei dem Leben, das Bellini und Vecellio neben, bzw. hinter der Prozession zeigen, tatsächlich - wie Brown formuliert hat[46] - um eine "*demographic cross-section of Venice*" handelt, ist in Frage zu stellen, genauso wie dies bezüglich der Veduten des Achtzehnten Jahrhunderts noch zu untersuchen bleibt.

Wenn Brown und Meyer zur Capellen mit der Organisation des Verhältnisses großer Zuschauermengen zur zeremoniellen Handlung im Bild eines der Grundprobleme von Festdarstellungen angesprochen haben, - und es ist kein Zweifel, daß dies eines ist, - dann wird man sehen, daß die Maler, die sich in der Blütezeit der venezianischen Stadtansicht mit dem Problem beschäftigten, andere Lösungsmöglichkeiten gefunden haben als Bellini und Vecellio. Die des genannten und in diesem Zusammenhang häufig abgebildeten Stichs Giacomo Francos konnte mit den Zuschauerreihen, die wie mit der Heckenschere gestutzte Umrandungen den Prozessionsweg umgeben, weder für die Maler des Siebzehnten noch für Vedutisten des Achtzehnten Jahrhunderts ein Modell mit Vorbildfunktion bieten. Das Blatt aus seiner Reihe von Kostüm- und Sittendarstellungen *Habiti d' Hvomeni et Donne venetiane Con la Processione della ser.ma Signoria Et Altri Particolari Cioe` Trionfi Feste et Cerimoni e Pvbliche Della Nobilissima Città di Venetia*[47] bildet das wohl wichtigste jährliche Ereignis der zeremonialen Sprache der Stadtrepublik, die Corpus Domini-Prozession auf der Piazza, ab. Es hat ein direktes - nach 1571 entstandenes - Vorbild, dessen Autor unbekannt ist. Ernst Gombrich konnte, als er letzteres abgebildet hat, die dargestellten *Soleri* mit den in Schriftquellen beschriebenen identifizieren. Gleichzeitig hat er auf darstellerische Probleme hingewiesen, die bei Franco weiter-

bestehen, denn in beiden Blättern schlängeln sich zwei Prozessionen über den Platz "*in a manner which would certainly have resulted in a traffic jam*".[48] Eine zieht vom Dogenpalast kommend über die Piazzetta um die Piazza herum zur Basilica di San Marco, die andere kommt von dort und bewegt sich in Richtung Merceria. Genau vor dem Torre dell'Orologio kreuzen sich die Wege beider. Doch ist dies nicht der einzige schwache Punkt der Darstellung. Franco hat bei seiner Corpus Domini-Prozession weder an der schwachen perspektivischen Darstellung der Piazza, an der hölzernen Wiedergabe des Prozessionsweges, noch an der unverändert wenig geglückten Lösung für das Verhältnis von Zeremonie und Masse Korrekturen gegenüber dem älteren Stich vorgenommen, sondern einzig die mitgetragenen Schaustücke den Gegebenheiten angepaßt und den Baldachin, unter dem die Prozession herzog, abgebildet. Offenbar war der Zweck dieser Blätter im Wesentlichen, die Abfolge der *Soleri* wiederzugeben.

Sehr viel weniger formell als bei Bellini, Vecellio und dem Stich Francos ist eine Dogenzeremonie in einem Holzschnitt von Jobst, oder Jost Amman dargestellt, der wiederum eine Kopie eines älteren Riesenholzschnittes zu sein scheint.[49] Das Gefolge des Dogen zieht in einer ungeraden, geschwungenen Bahn über die Piazzetta zum *Bucintoro*, wo sich der höchste Repräsentant der Republik zu der symbolischen Zeremonie der Vermählung mit dem Meer oder einer anderen Ausfahrt einschiffen wird.[50] Bei Amman ist nichts geblieben von der feierlichen Steifheit des Gemäldes von Giovanni Bellini. Die Mitglieder des Zuges sind gestikulierend, sich einanderzubeugend, in Gespräche mit dem Nachbarn vertieft. Ein Bettler mit langem Bart ist herangetreten und einer der Würdenträger scheint aus dem Zug ausscheren zu wollen, um ihm ein Almosen zu geben. Auch hier bewegen sich zwei weitere Prozessionen über den Platz: Die eine zieht vom Torre dell'Orologio kommend durch die Porta della Carta in den Hof des Dogenpalastes ein, die zweite befindet sich vor dem Palast und scheint dieselbe Richtung einzuschlagen. In beiden wird je ein skulptural reich verzierter *Soler* mitgeführt.

Wolfgang Wolters, der auf das Blatt hingewiesen und den Entwurf dafür Tizian zugeschrieben hat, beschreibt das Beiwerk der zeremionalen Haupthandlung: "Die Piazza selbst und der Molo sind von Venezianern aller Schichten und Fremden belebt...", die *Beccarie* vor der Zecca, von denen Sansovino berichtet, sind nicht nur als leere Gebäude wiedergegeben, auch Einblick in die Geschäfte wird gewährt: "die Läden sind geöffnet, Fleisch und Wurst, aber auch kostbares Geschirr ... werden verkauft". Auf der *Altana* des kleinen Hauses an der Stelle der noch nicht vollendeten Ecke der Libreria zum Bacino di San Marco wird getafelt und eine Reihe von Zuschauern hat sich an den Fenstern versammelt. Auf dem Platz schauen einige Damen und Herren der Prozession zu. Insgesamt ist der Zulauf der Publikums zwar nicht überwältigend, doch

"... anders als bei den pedantischen, am Zeremoniell orientierten Darstellungen [Bellinis und Francos] ist den Zuschauern und auch denen, die ihrer Arbeit nachgehen und sich nicht um das Ereignis kümmern, breiter Raum gegeben. Schließlich spielte das Zuschauen bei solchen Ereignissen eine wichtige Rolle... Wie kaum ein zweites Werk vermittelt dieser Holzschnitt einen Eindruck von würdevollem Auftreten der venezianischen Aristokratie und gleichzeitig vom materiellen Wohlstand und Glaubenseifer der Bewohner. Daß

man den Freuden des Lebens nicht abgeneigt war, wird dem aufmerksamen Beobachter durch eine fröhliche Gesellschaft auf dem Dachgarten gezeigt, Mitteilungen, die auch in den Venedig rühmenden Schriften oder den Berichten von Reisenden breiten Raum einnehmen."

So hat "Tizian ... das vielfältige großstädtische Leben zum Thema gemacht." Weiterhin fällt die Vielzahl der an- und abfahrenden Gondeln, "viele mit festlich gekleideten Frauen und ihren Begleitern besetzt, andere von Orientalen gemietet", im Vordergrund auf. Sie sind noch nicht mit der geschlossenen Kabine ausgestattet wie im Achtzehnten Jahrhundert, sondern mit einem Teppich gedeckt, der über ein rundes Holzgestell gespannt wurde.[51] Die fliegenden, offenbar blondierten Haare der Dame in einer von ihnen, die gerade am Molo anlegt, ihr sich herabbeugender Gondoliere in modisch geschlitzter Kleidung, und die knittrigen Gewänder sind Beispiele für jenen "Reichtum an Beobachtungen und figürlichen Erfindungen", der nach Wolters geprägt ist von "Figuren, für die es im Werk des Amman keine Parallelen gibt und die er wohl sehr weitgehend nach dem großen Vorbild [Tizians] kopierte." Das ganze Bild ist ungleich reicher in der Detailschilderung als alles andere der Zeit, was nahe legt, daß der Autor auch den zeremoniellen Ablauf der Natur abgeschaut hat. Anzunehmen, daß es bei der einen Prozession geordneter zugegangen sei als bei der anderen, wäre naiv; ganz im Gegenteil: Berichte über das Durcheinander, die Zuschauermengen und Präzedenzstreitigkeiten sind an verschiedener Stelle überliefert. Die Mitglieder der *Scuola*, die sich von Bellini der Reihe nach haben porträtieren lassen, dürften wohl beim ihm auch interveniert haben, daß ihre Prozession in schöner Ordnung darzustellen sei.

Neben den jährlich wiederkehrenden zeremoniellen Begebenheiten wurden im Sechzehnten Jahrhundert gelegentlich auch für die Stadtrepublik bedeutsame, einmalige Tagesereignisse an ihrem tatsächlichen Ort durch in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum jeweiligen Geschehen entstandene Malerei dokumentiert. Mindestens zwei Ereignisse in der politischen Geschichte der Stadt im Sechzehnten Jahrhundert boten sich geradezu an, in einer vedutenhaften Szenerie verbildlicht zu werden: Der Besuch Heinrichs III, Königs von Frankreich, 1574 und die großangelegten Feierlichkeiten zur Inthronisierung der Dogaressa Morosina Grimani 1597 nach der Wahl des Dogen . Die Ikonographie dazu ist Legion (besonders aufgrund des Schaffens Andrea Michiels),[52] doch in den großformatigen, offiziellen Darstellungen wird der Schritt zu wirklichkeitsgetreueren Bildräumen, wie er um 1500 in der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista getan worden ist, nicht mehr gewagt. Bezeichnenderweise setzt Palma il Giovane seine Vorzeichnung, welche die Ankunft des französischen Königs am Canal Grande in einem glaubhaften, wenn auch nicht realistischen Größenverhältnis festhält, in anderer Weise um: indem er die Szene des Empfanges des Königs gegenüber der Zeichnung noch weiter vergrößert, bleibt er in seinem in Dresden aufbewahrten Gemälde der übergroßen Hervorhebung der Figuren im Vordergrund treu, wie sie auch für die Gemälde im Dogenpalast charakteristisch ist, die Historien vor dem Stadtbild zeigen.[53] Auch die Hintergrundarchitektur, die er in der Skizze genau aufgenommen hatte, ersetzte er durch eine der Phantasie entsprungene malerische Venedigreminiszenz, die offenbar wesentlich dem Zweck zu entsprechen

hatte, möglichst viele Zuschauer an Balkonen und Fenstern unterzubringen. Ähnlich ist die Bildauffassung bei den großformatigen Gemälde der beiden Ereignisse von Andrea Michiel, genannt *Il Vicentino*.[54] Nur in weniger bedeutenden Gemälden wird ein realitätsnahes Verhältnis von Figur und Architektur in Malerei umgesetzt. Innerhalb des Zusammenhanges anderer Bilder, zum Teil weit größeren Formats, welche die Haupt- und Nebenfiguren im Verhältnis zur Hintergrundarchitektur übergroß in den Vordergrund rücken, ist vor allem die "Einschiffung der Dogaressa Morosina Morosini Grimani am Palazzo Grimani di San Luca in den *Bucintoro*" im Museo Correr als Beispiel einer Darstellung zu nennen, die das Ereignis in einen den realen Größenverhältnissen entsprechenden Stadtraum einordnet [**Abb. 24**].[55]

Die Dogaressa tritt mit einem Frauengeleitzug aus dem Hauptportal des Palastes, um von dem Staatsschiff abgeholt zu werden. Rechts am Eingang des Palastes steht ein schwarzer Page mit Lanze, die Fenster sind voll mit Zuschauern, am Seitenportal zum Rio di San Luca verlassen die feierlich in *Veste* gekleideten Männer den Palast und besteigen eine Barke. Wichtig war dem unbekannten Maler, das von Vincenzo Scamozzi entworfene, sogenannte *Teatro del Mondo*, dessen Einsatz auch auf späteren Darstellungen Giacomo Francos dokumentiert ist,[56] sowie die reichen, schon üppig barock gestalteten Prunkschiffe, die *Bissone* - eine davon in Form einer Pferdekutsche - beeindruckend ins Bild zu setzen.[57] Indem es die personenkonzentrierte Darstellung des zeremoniellen Geschehens durch eine zuschauerbezogene Sichtweise ersetzt, bei welcher der Prunk und Pomp der Festlichkeit des Einzuges betont wird, präfiguriert das leider stark verdunkelte Bild das, was auch die Vedutisten des Achtzehnten Jahrhunderts in ihren Festbildern - freilich auf einem anderen künstlerische Niveau - thematisieren werden, etwa bei den Darstellungen der Botschaftereinzüge oder den großen Schauregatten anläßlich von Besuchen hoher Staatsgäste.[58]

Auch wenn es sich nicht um eine festliche Begebenheiten handelt, ist die Funktion eines Gemäldes von Pozzoserrato in Treviso, das einen der beiden Brände des Dogenpalastes 1573 oder '77 darstellt [**Abb. 25**], eine ähnliche: Auch hier handelt es sich darum, ein einmaliges, wichtiges Ereignis im Bild festzuhalten. "*...l'incendio del Palagio Ducale di Venetia, oue si vede il concorso della maestranza dell'Arsenale per ammorzare il fuoco*", mit diesen Worten hat Carlo Ridolfi das Motiv beschrieben.[59] Das Obergeschoß des Gebäudes steht in hellen Flammen, dichte Rauchwolken steigen auf. Links auf der Piazzetta hat eine große Menge von Bewaffneten, ausgerüstet mit Hellebarden und Schildern, Aufstellung genommen, ebenso an der rechten *Colonna* eine kleinere Gruppe. An der hinteren Ecke des Palastes ist eine Leiter angestellt, weitere werden zum Brandherd herbeigetragen. In der Mitte des Vordergrund nimmt ein Kommandant der Löschtruppe Anweisungen entgegen. Rechts werden Holzbalken ins Wasser geworfen. Auch an der Baustelle der noch nicht fertiggestellten Libreria herrscht fieberhafte Aktivität: auf dem Dach der hölzernen Bauhütte sind die *Arsenalotti* bei der Arbeit. Mit einer Hacke wird Material abgeschlagen, Balken werden hinabgereicht. Rechts vorn im Wasser eröff-

net der Maler einen Einblick in die dort liegende Staatsgaleere, deren Insassen beunruhigt, aber ohne das Schiff verlassen zu dürfen, das Geschehen verfolgen. Ganz links wird ein hochgestellter Herr in Schwarz mit der zeittypischen Halskrause aus weißer Spitze in einer Gondel herangefahren. Die Piazza im Hintergrund dagegen ist so gut wie menschenleer, die Figur eines dort Laufenden wirkt plump wie eine Puppe.[60] Dieselbe Szene zeigt auch eine Hälfte eines zweigeteilten Stiches von Georg (oder Joris) Hoefnagel in Georg Braun und Frans Hogenbergs *Civitates Orbis Terrarum* [**Abb. 26**].[61] Das Blatt mag dem Gemälde voran- oder hinterhergegangen sein, kann aber nicht einzige Vorlage gewesen sein. Pozzoserrato ist in den architektonischen Details der noch nicht fertiggestellten Libreria genauer als die Graphik. Doch belegt die große Ähnlichkeit in der Darstellung der Löscharbeiten, daß die Verbindung zwischen beiden Arbeiten sehr eng ist. Die Aufstellung der zu den Arbeiten abgestellten Männer ist in beiden dieselbe. Doch der Stich ist - trotz des kleineren Formates - überzeugender als das Gemälde, denn Hoefnagel zeigt die einzelnen Aktionen detailgenauer als Pozzoserrato: das Aufstellen der Leitern, die Arsenalarbeiter, welche die Fassade emporklettern, die brennenden Dachbalken, die zunächst in der Mitte der Piazza noch lodernd auf einen Haufen geworfen werden und dann mit aller Vorsicht unter Zuhilfenahme von langen Stangen ins Wasser geschoben werden, ebenso wie das Aufrollen eines Segels auf dem Schiff im Vordergrund.

Mindestens genauso interessant sind die wenigen, aber sprechenden Figuren auf der anderen, linken Seite des Blattes von Hoefnagel [**Abb. 26**]. Übergroß präsentiert der Autor in der Mitte des Vordergrundes einer in leichter Aufsicht gesehenen Vedute der Piazza drei Schöne weiblichen Geschlechtes. Die Szene hat fast die Qualität einer jener Randvignetten, die als separate Kostümstudien in einem eigenen Bildfeld gelegentlich auch Vedutenstichen als Ergänzung dienten. Solche Kostümbilder finden sich auf anderen Blättern des *Civitates Orbis Terrarum*,[62] das im übrigen außer den beiden auf dieser Doppelseite keine weiteren Stadtinnenansichten enthält. Allein diese Tatsache hebt die Venedigansichten als Besonderheit innerhalb des Braun-Hogenberg'schen Opus heraus. Die drei Damen in langen Schleppenkleidern und mit Hörnerfrisuren, tragen ganz offenbar die traditionellen hohen, freilich von den Gewändern verdeckten, venezianischen *Zoccoli* [s. **Abb. 34**]: die Körperproportionen sind in anders nicht zu erklärender Weise zu Gunsten der Beine so weit verschoben, daß der Oberkörper nur ein Drittel bis ein Viertel des Unterkörpers unterhalb der Taille (und es handelt sich hier nicht um eine hochgesetzte Taille) ausmacht. Die mittlere der Damen ist in Rückenansicht gegeben, was den Faltenwurf ihres Gewandes gut zur Geltung kommen läßt, die anderen im Dreiviertelprofil - beide zeigen ihr weit offenes, hochgeschnürtes Dekolleté -, jeweils der in ihrer Mitte zugekehrt. Alle drei halten modische Accessoires: die rechte einen Federbusch in der linken Hand, die linke einen Muff in Höhe ihrer rechten Hüfte, die mittlere einen Fächer. Die Gestik - der mit der abgeknickten Hand nach schräg unten weisende Zeigegestus der linken Dame gegenüber der mittleren - und auch die Mienen der Gesichter, die der Künstler den Damen zu geben versucht hat, lassen nicht auf eine leichte Konversa-

tion schließen, eher scheint es, als sollten sie moralisierend darauf hinweisen, daß Mode und Putzsucht Neid und Zwist hervorrufen. Dergleichen ist aus zeitgleichen, modekritischen Graphiken bekannt.

Neben dem Fliegenden Händler in der Mitte der Platztiefe, der rufend seine Ware anpreist, den Scharlatanen am Fuß des Torre dell'Orologio, dem Kavalier, der mit seiner Dame im Arm über den Platz schlendert - sie ist ebenso groß wie er, wenn nicht größer - fehlen auch hier auffallende Orientalen in Turban und langem Kaftan nicht. Sie sind in Gespräche verstrickt, zwei von ihnen unterhalten sich weit in der Bildtiefe untereinander, zwei andere, weiter im Vordergrund eindeutig mit jeweils einem Einheimischen, der heftiger gestikuliert als jene. Vorn folgt der Orientale ruhig, die Arme hinter dem Rücken verschränkt, dem anderen, wie jemand, dem etwas gezeigt oder erklärt wird. Der andere Fremde steht dem Europäer im hüftlangem Wams, der mit gespreizten Armen auf sein Gegenüber zu geht, ruhig gegenüber und hebt den Zeigefinger der rechten Hand zu einem Einwurf. Francesco Sansovino, hat 1561 sein erstes stadtbeschreibendes Buch *DELLE COSE NOTABILI CHE SONO IN VENETIA...* in der Form eines Dialoges verfaßt, deren "*RAGIONATORI*" ein Einheimischer "*VENETIANO*" und ein"*FORESTIERO*" sind, dem von ersterem die Besonderheiten seiner Stadt erläutert werden. Insofern liegt es nahe, in dieser doppelten Zweiergruppierung von Orientalen und Heimischen die Stadtführung, das stolze Zeigen ihrer Einmaligkeit thematisiert zu sehen. Doch: das Gestikulieren der Arme des Europäers in beide Richtung in der hinteren der beiden Gruppen ist nicht die Geste dessen, der jemanden durch die Stadt führt, eher ein Zeichen ungesitteten Betragens und auch der andere in der vorderen Gruppe scheint im Gegensatz zu seinem Gast eher übermäßig bewegt. Das, und die deutliche Hervorhebung des orientalischen Kostüms (und nicht etwa eines nordischen, das ja auch einen Ausländer charakterisieren könnte) ist es, was die Frage aufwerfen läßt, ob hier in einer Zeit relativer Ruhe in den Beziehungen zwischen den christlichen Mächten und dem türkischen Imperium nach dem die siegreiche Schlacht von Lepanto von 1573 besiegelnden Frieden nicht mehr zu erkennen ist als der übliche Verweis auf die vielgelobte Anwesenheit der Fremden in der Adriametropole und deren kommerzielle Mittlerfunktion zwischen Ost und West - ein wie auch immer gearteten Diskurs der Kulturen oder der Religionen, bei dem in der bildlichen Darstellung die Besucher aus dem Osten zumindest äußerlich die bessere Figur machen.[63]

Einige Venedigveduten, die keine Zeremonie, keine Ausfahrt des *Bucintoro*, kein Fest mehr zum Anlaß haben, entstanden wie auch die Braun/Hogenberg'sche Weltbeschreibung in der Zeit um das Ende des Sechzehnten und Anfang des Siebzehnten Jahrhunderts. Sie markieren in Graphik und Malerei die erstmalige Loslösung der venezianischen Vedute vom zeremoniellen oder außergewöhnlichen Anlaß. Es handelt sich um je einen Stich der Piazzetta - signiert von Pozzoserrato - und der Piazza San Marco, die beide mit dem Namen Stefano Scolari verbunden sind, sowie eine 1613 bei Remondini in Bassano gedruckte Ansicht des kleineren Platzteiles.[64] Eine in der zweiten Hälfte des Sech-

zehnten Jahrhunderts gemalte Leinwand eines unbekannten venezianischen Malers zeigt erstmals nach einem unter dem falschen Namen *Il volo del Turco* bekannten Holzschnitt [**Abb. 23**],[65] die repräsentative Stadtfront mit Molo und Piazzetta, der Zecca, dem Gebäude der venezianischen Münze, und dem Dogenpalast herausgelöst aus dem Gesamtbild der Perspektivansichten der Stadt auch im Gemälde.[66] Sujet des großen Holzschnittes aus der Mitte des Sechzehnten Jahrhunderts war die akrobatische Meisterleistung eines türkischen oder türkisch kostümierten Seiltänzer gewesen, der von einer Plattform auf der Wasserfläche vor dem Dogenpalast auf dem Seil zur Glockenstube des Campanile von San Marco balanciert ist, was natürlich eine breite Zuschauermenge angezogen haben muß.

Das genannte Gemälde ist eine der wenigen gemalten Veduten der Frühzeit, die ohne die Rechtfertigung der Bildwürdigkeit des Stadtbildes durch ein außerhalb des gewöhnlichen Alltags liegendes Ereignis auskommen [**Abb. 27**]. Die Libreria Sansoviniana ist noch im Bau befindlich und die vordere, dem Ufer zugewandte Ecke des Gebäudes, wie bei dem Gemälde Pozzoserratos noch nicht fertiggestellt.[67] Ein grauer, pastos aufgetragener Himmel belegt ihr insgesamt wenig raffiniertes Ausführungsniveau; das Obergeschoß des Dogenpalastes ist in einfarbigem Rot wiedergegeben. Am Ufer steht eine große hölzerne Verkaufsbude. Daneben hält sich die einzige Person weiblichen Geschlechts im Bild auf, wiederum eine sehr groß wirkende Frau mit Hörnerfrisur. Mit einer Gruppe von vier Orientalen in Pumphosen in der Bildmitte verweist auch der Unbekannte, der für die Ansicht verantwortlich zeichnete, auf die Anwesenheit von Angehörigen fremder Nationen in der Stadt. Links ist, außer einem großen Hund, ein Fliegender Händler zu sehen, der seinen Warenkorb am Boden abgestellt hat. Rechts vor der Säule stehen drei *Nobile*, einer in roter *Veste*, zwei in schwarzen Roben. Verschiedene Gondeln und ein *all'inglese* gerudertes Ruderboot, das ins Bild hineinfährt, vervollständigen die Ansicht, womit aber alles über die nicht sehr aussagekräftigen Figuren in dieser frühen Ansicht gesagt ist [**Abb. 28** und **Abb. 29**].

Dieselben Motivbereiche werden auch in den Stichen berührt: Orientalen, Fliegende Händler, streunende Hunde, Mönche, Bettler, *Nobili* in *Veste* mit Barett, Frauen mit über den Kopf gezogenem Tuch, sowie eine kleine Begrüßungsszenen erkennt man, auch wenn die Figuren recht klein sind, sowohl in dem auf Pozzoserrato zurückgehenden Blatt, als auch in dem zweiten Stich aus dem ausgehenden Sechzehnten Jahrhundert. Der Stich der Piazza San Marco zeigt rechts neben einer barocken Allegorie der Venezia, die zentral die Mitte des Vordergrundes beherrscht, zwei ins Gespräch vertiefte Türken und links einen Herren in Pumphose und mit Halskrause, offenbar ein Spanier oder ein Nordländer, denn in Venedig hat diese Mode nie viel Anklang gefunden. Über den Platz verteilt sind zwei Stände von Marktschreiern oder Kleinhändlern und eine kleine, improvisierte Komödiantenbühne. Außerdem führt der Urheber verschiedene Weisen des Tragens von Lasten vor: in einer Kiepe auf dem Rücken, einen Korb auf dem Kopf balancierend, ein schweres Bündel auf dem Rücken, und das Gleichgewicht suchende

Balancieren zweier Behältnisse oder Bündel an einem Tragebalken. Frauen von der *Terra Ferma*, die in der gleichen Weise Mitgebrachtes über den Platz tragen, sind auch auf den beiden Blättern des Sechzehnten Jahrhunderts abgebildet; auf jenem von 1613 werden zwei Wassereimer so transportiert. Ungewöhnlich und schwer verständlich hingegen ist die Art, wie in diesen Blättern Geschlechtertrennung in den gehobenen Schichten der Zeit auf dem Blatt mit der Piazza wiedergegeben wurde [**Abb. 30**]. Der Anonymus plazierte rechts neben der Allegorie eine Gruppe von sechs Männern, teils in *Veste* , teils in anderer Kleidung, die schräg nach außen über den Platz gehen. Einer von ihnen ist stehen geblieben und scheint eine kleine Ansprache zu halten. Symmetrisch dazu befindet sich links der zentralen Figur eine Gruppe von fünf Frauen, die je zu zweit nebeneinander in Richtung der linken Ecke des Platzes gehen.

Die Anwesenheit der unmißverständlich als Fremde charakterisierten Personen ist in allen Fällen ein bereitwillig aufgegriffenes Element der Variation. Aber mehr noch sind die Ausländer ein inhaltlicher Verweis, mit dem die Maler auf die Handelsbeziehungen der Republik zu den Städten des Orients anspielen und das Bewußtsein der Weltoffenheit der eigenen Stadt herauskehren konnten. Die Fliegenden Händler kann man als ein Hinweis auf die von Sansovino betonte gute Versorgung der Stadt mit Lebensmitteln deuten. Das Spiel mit den Motiven des Tragens verweist insofern auf die besondere Lage Venedigs, als dort Lasten, die zu transportieren waren, nicht mit Eseln, Maultieren, Pferden oder Kutschen und Karren gebracht und vor der Tür abgeladen werden konnten, es andererseits aber nicht überall einen Wassereingang gab, auch wenn die Zahl der offenen Kanäle noch bedeutend größer war als heute. Die Dinge mußten folglich oft auch über weitere Strecken getragen werden. All das ist in der einen oder anderen Form auch schon auf den Hintergründen der Prozessionsbilder Vecellios oder Bellinis angelegt, doch muß die Darstellung nun nicht mehr durch das Übergeordnete der Prozession, des Außer-Alltäglichen gerechtfertigt werden. Diese Motive werden über die gesamte Blütezeit der venezianischen Vedutentradition von dauerhaftem Interesse für die Maler bleiben.

Cesare Vecellio hat seinem Kostümbuch *HABITI ANTICHI, ET MODERNI di tutto il Mondo...*[68] Illustrationen der Piazza, der Piazzetta, des Molos mit dem Dogenpalast und des Hofes des Dogenpalastes beigegeben. Doch aufschlußreicher für das venezianische Leben als die sehr kleinen bildlichen Darstellungen, die in kleinfiguriger Vielzahl Prozessionen, das *Teatro del Mondo* und den *Bucintoro* zeigen, sind die erläuternden Beitexte. Denn dort weist Vecellio - neben der bekannten Bemerkung über die Dreiteiligkeit des Piazza-Piazzetta-Bereiches -[69] Platznutzungen auf, die im Bild noch nicht dargestellt werden:

"*In questa Piazza si fanno tutte le più solenni Processioni, ... In oltre ogni Sabbato si fa il mercato generale; ma nel tempo dell'Ascensione una sontuosißima vista d'Orefici, Gioielleri, e tutte le altre cose di metalli lauorati con botteghe da ambe le parti d'una ampia strada attendata; doue per quindici giorni continui vi concorre tanta nobiltà Venetiana, & Signori Forestieri, ...*"[70]

Selbst der berühmte Jahrmarkt zum *Ascensione*-Fest wurde noch nicht für bildwürdig befunden - die Zeit dafür war noch nicht reif -, geschweige denn der allwöchentliche

Markt auf dem Platz. Doch mit dem in der Zeit um 1600 aufkommenden, systematischen Interesse an der Kenntnis von Trachten liefert die Literatur aus der Feder eines Autors, der selber Veduten gemalt hat, erstmals die zur Lesbarmachung des Bildlichen notwendigen Zusatzinformationen. So werden die Frauen, die auf dem Tragebalken ihre Waren in die Stadt manövrieren, als "*Contadine della Marca Trivisana, & d' altri luoghi, le quali vengono il sabbato al mercato di Venezia*" vorgestellt:
"*...le quali vengono in Venetia al mercato il Sabbato da' villaggi de' luoghi circonuicini; ... portano sopra le spalle due canestri con pollastri, & galline in uno, & nell'altro formaggi, & oui, & frutti , & ogni cosa, che si possono produrre nelle Ville...*"[71]
Außerdem erfährt Vecellios Leser aus dem Text zu der Tafel mit der Überschrift: "*CESTAROLI, CHE ATTENDONO ALLE Beccarie, & alle Pescarie.*", daß es sich bei den oft dargestellten Männern, die Körbe auf dem Kopf tragen, nicht immer um Fliegende Händler, sondern oft um anheuerbare Träger handelte:
"*SOno alcuni Facchini, i quali nela Città di Venetia stanno in certi luoghi, & cantoni della Pescaria di San Marco, & in quella di Rialto, & parimente alle Beccarie: i quali sono molto prattici della Città, & fedelißimi, che chiamati da quelli, che vogliono mandar robbe magnatiue à casa, si appresentano con certi loro cesti tondi con manico di sopra via, entro del quale tengono vn sacco di tela grossa dacoprir le robbe, che vengono lor date da portar alle case. Questi ordinariamente sono per la maggior parte di loro Bresciani, ò Bergamaschi...*"[72]

Man mag bezweifeln, daß Vecellios Buch im Achtzehnten Jahrhundert rezipiert worden ist, die genannten Stiche mögen seltene Einzelexemplare gewesen sein, das erwähnte Gemälde eines Unbekannten wird niemandem mehr bekannt gewesen sein, doch bei der großen Zahl der erhaltenen Exemplare von Francos *Habiti d' Hvomeni et Donne venetiane...* kann man davon ausgehen, daß sie in Künstlerkreisen des Achtzehnten Jahrhunderts kursierten und Möglichkeiten der Inspiration bieten konnten. Hier wird motivisch *in margine* manches von der Figurenbesetzung der Stadtansichten späterer Zeit vorgegeben, auch wenn nicht alle Blätter der Reihe als Veduten im eigentlichen Sinne zu bezeichnen sind. In manchen der Darstellungen offenbart sich ein neuer Geist der Beobachtung des Verhaltens der Menschen, etwa wenn der weihnachtliche Besuch des Dogen in San Giorgio Maggiore in enges Zuschauergedränge eingeordnet ist. Hier wird, wenn auch noch unbeholfen, das Verhältnis von Menschenmenge und zeremoniellem Geschehen viel glaubhafter thematisiert als in seiner viel abgebildeten Darstellung der Corpus-Domini-Prozession. Oder bei der Darstellung des Umzugs des neugewählten Dogen im *Pozzetto* auf der Piazza, in welcher der Zeichner die Rabiatheit des Umgangs der *Arsenalotti* mit den Umherstehenden in eine zwischen Vedute und figurenbetonter Umsetzung des Motivs stehende Komposition setzt.[73] In einem anderen Blatt bezeichnet er die einzelnen ausländischen Zuschauer der "*Ciarlatani*" mit ihrem Herkunftsland und kommt damit dem neuen Bedürfnis nach Trachtenkenntnis nach, auch wenn diese Rückenfiguren keineswegs als kostümhistorisch genaue Abbildungen zu verstehen sind. Mit seiner Darstellung der *Festa del Giovedì Grasso* auf der Piazzetta, einer der Höhepunkte des venezianischen Karnevals, mit dem der Sieg über den Patriarchen von Aqui-

lea im Jahre 1162 rituell gefeiert wurde,[74] ist Franco sogar traditionsbildend: Blickrichtung - wie in eine breite Straße - mit der Isola di San Giorgio im Hintergrund und Bildausschnitt mit der Anordnung der Tribünen rechts und links vor Dogenpalast und Libreria werden auch in späteren Veduten dieses für die Staatsmythologie Venedigs wichtigen Festes beibehalten und als Modell für alle späteren Darstellungen dieses Festes dienen, bis hin zu Canaletto, dem einzigen datierten Gemälde von Francesco Guardi und der Ansicht aus der Reihe Sigismund Streits. So hat Franco zumindest in diesem Fall eine Standardformulierung für die Bewältigung eines Vedutenmotives gefunden. Gefüllt ist diese Bildkomposition bei ihm mit einer mittelalterlichen Bilderzählungen ähnlichen, synchronen Darstellung verschiedener, aufeinanderfolgender Abschnitte des Festablaufes auf der Piazzetta in einem Bild: dem Einzug der Gruppen auf die Piazzetta, einer Hatz auf einen Stier, dem ein Hund heftig zusetzt, dem Abschlagen des Kopfes eines anderen Tieres links einer Bühne, auf der schon die akrobatischen Vorführungen der sog. *Forze d' Ercole* ausgerichtet werden, und einer weiteren Hatz auf einen durchgehenden Stier im Hintergrund.

Die für die Geschichte des *Vedutismo* wichtigsten Blätter seiner Reihe aber sind die Darstellungen des Dogenpalastes und der Procuratie Nuove. Zum ersten Mal in der venezianischen Kunstgeschichte werden hier Einzelgebäude in frontaler Sicht porträtiert.[75] Davor - und wirklich davor, weil mit dem Hintergrundsgebäude in beiden Fällen kompositorisch in keiner Weise verbunden - setzt Franco Szenen des Platzlebens. In der Ansicht des Dogenpalastes [**Abb. 31**] führt er eine Trennung der Nutzungsbereiche des Platzes durch unterschiedliche soziale Schichten vor Augen: auf der linken Hälfte der Piazzetta, in der Nähe des Eingangs zum Hof des Palastes, der Porta della Carta, zeigt er den sogenannten *Brolio*. Um einhundert Jahre später beschreibt ihn ein vielgelesener Reiseschriftsteller folgendermaßen:

"*Le Broglio est la promenade des Nobles. Ils occupent toujours un des costez de cette Place, tantost pour chercher le Soleil, & tantost pour se mettre à l'ombre, selon la saison. Comme leur nombre est grand, & qu'ordinairement ils ne se voyent pas ailleurs, le Broglio est le rende-vous général, où les visites se font, & où plusiers affaires se traittent. De sorte qu'il n'est pas permis de de mesler parmi eux dans le costè de promenade qu'ils occupent: L' autre costé est libre.*"[76]

Auf dem *Brolio* steht man in kleinen Gruppen oder zu zweit beieinander, es wird getuschelt, es werden Hände gereicht und Gespräche unter wichtigen Männern geführt. Ein *Nobile* in *Veste* mit *Maniche lunghe* begrüßt mit Handschlag zwei nichtvenezianische Herren, die sich in ihrer modischen Kleidung und durch ihre eleganten Bewegungen von der Majestätik der Venezianer abheben. Einer der *Nobili* spricht am Rande stehend mit einem Herrn, der im Gegensatz zu den Einheimischen den Degen am Gürtel trägt. Die Aufteilung des Platzes, wie Franco sie zeigt, - links halten sich fast ausschließlich *Nobili* in ihren langen Gewändern auf, während rechts das "Volk" durchmischt ist mit ihrer Anwesenheit - ist so an keiner anderen Stelle nachgewiesen. Der andere Teil zeigt Verkaufsstände, die dort aufgebaut sind, ein Melonenhändler hat seine Ware auf dem Boden liegen, Fliegende Händler tragen Warenkörbe auf dem Kopf herbei, ein Schausteller führt

eine Hundedressur vor. Auf der zweiten Ansicht, mit der Piazza vor Vincenzo Scamozzis Procuratie Nuove von 1586, ist ein noch gemischteres Bild des Lebens auf dem Platz gegeben. Fast genau in der Mitte der Abbildung steht ein Tisch rechtwinklig zur Bildebene, an dem ein spitzbärtiger Mann mit hohem Hut sitzt und kleine Dinge, die darauf liegen, verkauft. Links daneben, ebenso im Bildvordergrund geht ein Mann vorüber, der zwei Gefäße an einem Balancierbalken trägt. Die Szene ist insgesamt belebter, die Figuren bewegter, Herren verbeugen sich, gehen aufeinander zu, strecken den Arm begrüßend nach vorn, weisen in eine Richtung.

Ähnlich groß und ambitioniert wie Bellinis Piazza-Ansicht und absolut einmalig - nicht nur ihres Formates wegen - ist eine Venedigdarstellung im Besitz des Prado in Madrid; sie stammt von Leandro Bassano und muß zwischen 1614, dem Jahr, in dem die hier abgebildete Fassade der Prigioni vollendet worden ist, und dem Tod des Malers 1622 gemalt sein.[77] Sie verrät ihre Herkunft aus einer anderen Tradition, die sie von allen sonstigen venezianischen Ansichten wesentlich unterscheidet, nicht nur durch eine sehr eigene Farbigkeit, eine vollkommen neue Herangehensweise an das vedutenhafte Thema, sondern auch durch eine Vielzahl von Besonderheiten in den Figurenmotiven. Wieder ist das Vedutenmotiv durch den prachtvollen Auftritt des Dogen mit seinem Gefolge zur Einschiffung auf den *Bucintoro* motiviert. Im Mittelgrund, vor dem Dogenpalast, zieht der Zug der rotgewandeten *Nobili* über den Steg, wo die Herren in das Staatsschiff einsteigen. Am Ufer vor der Piazzetta und an den Fenstern von Libreria und Dogenpalast haben sich Zuschauer versammelt und blicken zu dem sich füllenden *Bucintoro* herüber. Im von Gondeln angefüllten Bacino liegen zwei große Galeeren als Begleitschutz bereit. Offene Barken, am Heck mit zeltartigen Aufbauten ausgestattet, in denen vornehme Gesellschaft sitzt, warten wie immer, wenn die jährliche Zeremonie der Vermählung des Dogen mit dem Meer vollzogen wird, darauf, zusammen mit den *Bucintoro* zum Lido hinauszufahren. Trommler und Bläser sorgen auf einigen für akustische Untermalung des Spektakels, auf anderen sind die Ruderer kostbar livriert oder es werden Flaggen geschwenkt, so daß insgesamt ein vollkommener Eindruck von dem festlichen Gepränge vermittelt wird, das die Ausfahrt des Dogen zu der symbolischen Verbindung mit dem Meer begleitete.

Vollkommen ungestört davon aber findet vorne im Bild auf der (damals auch so genannten) *Pescheria* vor der Libreria - sowohl in Lesrichtung des Gemäldes, als auch in seiner Perspektive in vorderste Linie - der Fisch- und Gemüsemarkt eines normalen Wochentages statt [**Abb. 33**].[78] Mit Meerestieren gefüllte Körbe stehen auf dem Boden, auf einem langen, hölzernen Brett sind die besten Exemplare des Fanges ausgelegt, der Fischer und sein jugendlicher Gehilfe sortieren die Ware in den Körben. Ein Hund schnüffelt zwischen diesen herum. Ein Herr in geschlitztem Wams und knielangen, aufgepolsterten, heerpaukenähnlichen Hosen tritt eilig heran und zeigt auf einen Korb mit Aalen. Links des Standes schaut ein Fliegender Händler oder ein Träger mit schwerer Last dem Fischhändler über die Schulter. Am Ufer werden Körbe mit Kürbissen, Äpfeln und anderem Gemüse angelandet. Kräftige Männer sind hier beschäftigt. Einer auf der

Barke gibt die Behältnisse an, einer beugt sich von Land herüber, ein weiterer trägt sie auf der Schulter hinweg, ein vierter kniet auf dem Boden, um Platz für die neue Ware zu schaffen. Auch hier sind *Nobili* anwesend, allerdings sind sie nicht in die roten Roben mit den weiten Ärmeln gekleidet, wie jene die den Dogen auf den *Bucintoro* begleiten, sondern die einfachen schwarzen. Zwei von ihnen, ein älterer mit Bart und ein pausbäckig fülliger, sind in ein durch gemessene Gestik unterstrichenes Gespräch verwickelt. Ein jüngerer aber interessiert sich uneingeschränkt für die Ware, die von der Gemüsebarke an Land gebracht wird: Er schaut unverwandt über den sich bückenden Händler hinweg zu den Körben, was denn da zu haben ist. Hier erscheint schon die - nach der offiziösen Selbstdarstellung der Republik gar nicht existierende - Trennung der Klasse der *Nobili* in solche, welche die Staatsgeschäfte in der Hand haben und an der Zeremonie teilnehmen und in solche, die mehr oder weniger verarmt ihren Tagesgeschäften nachgehen.

Doch die Variationsbreite figürlicher Motive ist noch weiter gesteckt, die Damen etwa belegen das, die verschieden weit herausgebeugt aus den Fenstern der Libreria, teils der Zeremonie am Dogenpalast zuschauen, teils sich mehr dem Markttreiben zuwenden, teils auch ganz in ihre Gespräche vertieft sind, während im Untergeschoß Möglichkeiten des Heraustretens aus den Arkaden und des Zeigens, des Um-die-Säule-Schauens variiert werden. In keiner der anderen Venedigveduten mit zeremoniellen Anlässen werden Kontraste zwischen offiziellem und alltäglichem Leben so ausgespielt. Wie hier festliche Aktion - die Menge der verschiedenen Barken mit Festgesellschaften, Trompetern, einer Gruppe von Türken und einander zugetanen Paaren, während links noch eine Gemüsebarke anlandet - und Zuschauer zueinander ins Bezug gesetzt worden sind, wie an dem Zeremoniell Teilnehmende und Ausgeschlossene voneinander Notiz nehmen oder Interaktion verweigern, das ist bis dahin in vergleichbarer Weise nur bei dem Stich nach Tizian ansatzweise realisiert worden. Die Art schließlich, wie im Vordergrund stillebenhaft die Körbe mit Fischen und Gemüse aufgebaut sind, in ihrer ganzen Farbigkeit - im wörtlichen Sinne, wie auch im Sinne von Schilderung -, und wie selbst einfachste Leute in ihren Gesichtern, ihrem Handeln und ihren Bewegungen charakterisiert sind, verweist unmittelbar auf niederländische Vorbilder. Hier sticht Bassanos Hang zur Genremalerei hervor, wie er auch in seinem "Der Fischmarkt" im Wiener Kunsthistorischen Museum, das zu einem zwölfteiligen Zyklus von Monatsbildern gehört, zu Tage tritt.[79]

1946 veröffentlichte Kurt Steinbart eine Ansicht der Piazza San Marco, die mit "Johan Lys" signiert war.[80] Den Autor identifizierte er mit dem 1625 gestorbenen Barockmaler Johann Liss. Das Bild ist, wie jenes von Leandro Bassano, ganz anders als alle vorherigen Stadtbilddarstellungen Venedigs [Abb. 36]. Steinbart beschrieb das Gemälde, das eine der Stierhatzen auf der Piazza San Marco darstellt, die gelegentlich dort und häufiger auf anderen Plätzen der Stadt abgehalten worden sind, folgendermaßen:

"Der Blick fällt von Westen und von oben her über eine raumöffnende Estrade mit vornehmen Zuschauern, die teils zusehen, teils in Unterhaltung begriffen sind, auf den im Nachmittagslicht ruhenden, bevölkerten Platz... Die Kämpfe waren harmlos, in Wirklichkeit mehr Ochsen- als Stiergefechte. Meist

wurden friedliche, junge Stiere verwendet. So fehlen denn auch Schranken, kann das Volk ohne Gefahr teilnehmen."[81]

Seine Staffage "wirkt", so Steinbart , "teilweise callotartig". Im Museo Civico Correr in Venedig befindet sich eine 1962 angekaufte Kopie des verschollenen Bildes aus dem Siebzehnten Jahrhundert, auf die hier als Ersatz für jenes zurückgegriffen werden kann.[82] Auf einem Tribünenpodest im Vordergrund stehen einige Damen in kräftig farbigen - unter anderem roten, gelben und blauen - Kleidern und Herren, fast alle mit den steifen Spitzenkrägen der Zeit um 1600, einige *Nobili* in schwarzer Robe und Orientalen sind darunter; manche schauen dem Spektakel auf der Piazza zu, andere unterhalten sich. Einem nicht mehr ganz gelenkigen Herrn wird geholfen, die hölzerne Treppe emporzusteigen. Bei der Stierhatz werden Hunde auf die Tiere gehetzt, die mit Seilen gehalten und gleichzeitig mit Stöcken gereizt, vielleicht auch wie bei den spanischen Kämpfen von *Picadores* mit Spitzen an den Stöcken gestochen wurden. Die Stiertreiber sind in zwei, drei Gruppen rot und blau gekleidet und karnevalistisch maskiert, manch einer ist zu Boden gestürzt. Andere vergnügte Karnevalisten mischen sich unter die Menge: ein dozierender *Dottore* und Tanzende in den Masken der Commedia dell'Arte - in der Kleinheit ihrer Bewegungen mögen sie die Erinnerung an Callot hervorgerufen haben -, Musikanten, zwei Berittene (!) zu Pferde, die wie zwei der Musikanten in orientalischen Kostümen gekommen sind, Akrobaten, sowie viele weitere Damen und Herren, die über den Platz spazieren. Im Mittelgrund des Bildes, vor der Basilica, ist unter der Menge der wenig differenziert gegebenen Zuschauer ein geordneter Zug von Menschen auszumachen-, der sich vom Ausgang der Mercerie beim Torre dell'Orologio auf das Hauptportal der Basilica zu bewegt, einige Teilnehmer tragen geschulterten Stäbe, vielleicht Waffen, andere Flaggen.

Die Bedeutung dieses Gemäldes für die Geschichte des *Vedutismo* in Venedig ist - immer Richtigkeit von Zuschreibung und Datierung vorausgesetzt - unbestreitbar: Fast gleichzeitig entstanden wie Bassanos Ansicht, ist es das erste Beispiel einer neuen Richtung. Mit ihm tritt das Venedig des Karnevals und der Masken zum ersten Mal in den Ansichten in Erscheinung. Maskenfreiheit wurde in der Stadt außer während des Karnevals, der bekanntlich mit einer Unterbrechung um die Weihnachtstage von Anfang Oktober bis zum Aschermittwoch dauerte, auch zu anderen festen und beweglichen Feiertagen gewährt.[83] Nach diesem Bild werden fast alle Veduten des Siebzehnten Jahrhunderts populäre Feste zum Thema haben und alle zeigen sie die gleiche überbordende Fülle und Buntheit, die dieses Bild vorgegeben hat. Überall wird man ein ähnlich buntes Treiben, ein manchmal schier unübersehbares Durcheinander von Menschen und jene (von Steinbart und anderen als "callotartig" bezeichnete) Bewegtheit der Figuren beobachten.

Die weiteren Bilder der nun einsetzenden Strömung, deren wichtigster Vertreter Giuseppe Heintz der Jüngere ist, haben ein gemeinsames, charakteristisches Merkmal: Die Hauptfiguren sind sorgfältig, detailreich und farbenfroh gemalt, während die Masse von Festzuschauern eher summarisch ausfällt. Der Betonung von aktiven Vordergrundfiguren

fällt auch die Originaltreue der Architekturwiedergabe zum Opfer - um es paradox zu formulieren, denn tatsächlich liegen die Dinge andersherum: Das Interesse des Malers konzentriert sich auf die Figuren und deren Aktion. Das gilt besonders für einige bekannte Festbilder des Siebzehnten Jahrhunderts, die wegen der Größe ihrer Figuren im Verhältnis zur Ortsangabe, kaum als Veduten zu bezeichnen sind, oder für ein Bild mit nicht gesicherter Zuschreibung an Heintz in der Collezione Pallavicini:[84] hinter der Ponte di Rialto tut sich hier ein leerer Raum auf. Aber auch in anderen und auch bei signierten Ansichten ist Architekturtreue nicht das, was den Maler vorangetrieben hat. "*...l'elemento ambiente non ha autonomia, ma serve di scena all'azione*".[85] Oft ist in diesen Bildern kaum mehr als der Ort angegeben, Proportionen verändert, Perspektiven stark verzerrt.

Fünf große Gemälde, die aus dem Besitz der Familie Doria Pamphilj stammen, sind die besten Beispiele für das Schaffen des gebürtigen Augsburgers in Venedig. Eins davon, eine signierte Ansicht der Piazza San Marco, die das bunte Karnevalstreiben zum Thema hat, befindet sich noch heute in der römischen Collezione Doria Pamphilj, die vier anderen, ebenfalls signiert und 1648 und '49 datiert, sind 1937 in den Besitz des venezianischen städtischen Museo Correr gelangt.[86] Die Karnevalsszene des Bildes in Rom [**Abb. 37**] erlebt die Piazza San Marco, wie vorher das Bild von Liss, auf eine neue, bis dahin nicht gesehene Weise: unter einem rötlich gefärbten Himmel mit starker Wolkenbewegung ist sie angefüllt mit allen denkbaren Jahrmarktsvergnügungen, welche die Karnevalszeit zu bieten hat. Das bunte Treiben findet bei Heintz seinen Ausdruck in einer farbenfrohen Buntheit der Vordergründe, die es auf früheren - und auch auf späteren - venezianischen Stadtansichten nicht gibt. Links der Mitte, in erster Linie des Bildes, führt ein Herr eine in ein leuchtend rotes Gewand gekleidete, als prächtige Rückenfigur gegebene Dame zu einer Commedia dell'Arte-Truppe und zeigt bereits in deren Richtung. Zu ihrer Linken begleitet sie eine gebückt gehende ältere Frau. Die Theatervorstellung ist mit Abstand die größte Attraktion auf dem Platz, denn eine große Menge Neugieriger hat sich dort zum Zuschauerkreis zusammengefunden. Auf dem improvisierten Podest, das als Bühne dient, agieren ein maskierter Schauspieler, eine Dame ohne Maske und ein Mandolinenspieler.

Vor den Procuratie vecchie hat außerdem ein Marionettentheater Aufstellung genommen. Beim Torre dell'Orologio findet man einen Kunstmaler, der seine Produkte zum Verkauf anbietet, auf der rechten Platzseite sollen die Neugierigen durch die an einem Stander aufgehängte Ankündigungstafel eines Quacksalbers angelockt werden. Ein Reiter deutet von seinem Pferd herab mit einem Stock darauf und erläutert die Illustration der Wirkung seiner Produkte, während ein echter oder falscher Pilger ihn um Almosen angeht.[87] Rechts vorn im Bild verkauft eine Frau mit *Zendale* Brezeln. Ein Stück weiter hinten auf dem Platz ist ein anderer Schausteller dabei, seine werbenden Stelltafeln an den Procuratie Nuove aufzubauen. Maskierte Musikanten ziehen spielend über den Platz, geben der Öffentlichkeit ihr Ständchen und in die Masken der Commedia dell'Arte

Verkleidete erlauben sich allerlei Scherze. Ganz rechts an einer der Säulen der Prokuratien geht ein Mann ganz ungeniert einem vielleicht durch Weingenuß verstärkten Bedürfnis nach. Inmitten all der Menschen findet auch eine kleine Stierhatz statt. Ob es sich bei der Gruppe von Orientalen um Fremde oder als Orientalen Verkleidete handelt, wird in dem Durcheinander niemand zu entscheiden wissen. Auch *Nobili* in schwarzen *Veste* haben sich unters Volk gemischt. Genau in der Mitte des Vordergrundes setzt der Maler zwei Tanzende ein, die in ihrer wilden Bewegtheit tatsächlich den Callot'schen *Balli di Sfessania* entlehnt sind [s. **Abb. 35**].[88] Auch kläffende Straßenköter tanzen da mit.

Wie für andere ist auch für Heintz immer wieder die Ableitung seiner Figuren aus dem Œuvre von Jacques Callot reklamiert worden - zuletzt von Bernard Aikema: "*Daarin beweegt zich een menigte van kleine, ietwat spichtige figuurtjes, die door het werk van Jacques Callot lijken te zijn geïnspireerd.*"[89] Das wörtliche Zitat des Paares der Tanzenden - viel mehr als Inspiration - mag das Stichwort an die Hand gegeben haben, doch für das Gesamtbild, das Heintz in seinen Bildern von Venedig zeichnet, muß sich der Hinweis auf Callot als unzureichend erwiesen, allein weil das graphische Werk des Franzosen in sich zu differenziert ist, als daß er unpräzisiert aussagekräftg sein könnte - von den genannten *Balli di Sfessania* über die Kostümstiche südfranzösischer Adliger, die florentiner "GOBBI", die Zigeunerzüge, die abgerissenen Bettler und Kriegsinvaliden der *Baroni*, die drastischen, großen *Miséres de la guerre* aus dem Dreißigjährigen Krieg, bis zur Vedute der *Fiera dell' Impruneta.*[90]

Die Bilder von Heintz, die sich im Museo Correr befinden, lassen erstmals die Piazza beiseite. Ihre Motive sind Feste, die auf anderen Plätzen ihren Ort hatten: eine Stierhatz auf dem Campo San Polo, das sogenannte *Fresco in barca*, d. i. eine sommerliche Gondelwettfahrt in Murano, die den Canale della Giudecca überbrückende ephemere Votivbrücke für das Redentore-Fest, über die alljährlich eine Prozession zu der als Dank für die Beendigung der Pestepidemie von 1576 gestifteten Palladio-Kirche geschlagen worden ist, und der Einzug des Patriarchen Frederico Corner in San Pietro di Castello. Wie auf der Piazza-Ansicht in Rom, wo im Vordergrund die Dame in auffallendem Rot zu der Zuschauergruppe der Komödianten geleitet wird, heben sich auch auf diesen Bildern bunt und kostbar gekleidete jüngere Frauen aus der Masse heraus. Sie sind mit besonderer malerischer Sorgfalt gestaltet und durch ihre zentrale, fast isolierte Positionierung im Bild herausgehoben. Die Farben und der Reichtum ihrer Kleider, das leuchtende Blau, das helle Gelb, das kräftige Rot stechen deutlich von der umgebenden Menge ab. Bei der auf dem Campo San Polo stattfindenden Stierhatz geht es noch weit turbulenter zu als auf der Karnevalsszene auf der Piazza San Marco: An der linken vorderen Ecke des Bildes ist eine Frau in Hosen zu Boden gestürzt; zerbrochenes Holz, ein umgefallener Stuhl und ihre *Zoccoli* liegen verstreut herum. Es ist wieder einmal, wie bei den Stierhatzen gar nicht so selten, unter der Überlast der Zuschauer und dem Ansturm eines wütenden Stieres eine provisorisch zusammengezimmerte, hölzerne Tribüne eingestürzt.[91] Daneben ist alles ruhig und statisch. Ein Stier wird an Seilen herbeigeführt, zögert erschrocken einen

Moment, witternd, was ihm geschehen wird. Hier, im Bildvordergrund, trifft man eine Gruppe von vier maskierten, sehr reich in Gelb, Rot und Blau gekleideten und mit Juwelen geschmückten Damen an, eine mit freien Brüsten, daneben eine mit Herrenhut: es sind die berühmten venezianischen Kurtisanen, die sich hier in der Öffentlichkeit präsentieren. Auch diejenige, die in Männerhosen mit der zerborstenen Tribüne zu Boden gegangen ist, gehört zu ihnen. Ihrer aufwendigen Kleidung nach müssen sie der obersten, nicht schlecht verdienenden Kategorie dieser Damen angehören. Ein Knabe im Clownskostüm bettelt sie deshalb an und ein Mann in einer Karnevalsmaske mit langer roter Mohrrübennase tritt dazu - das erinnert doch stark an die, der venezianischen Malerei ansonsten fremde, aufdringlich moralisierende Bildrhetorik niederländischer Genreszenen.

Rechts von dieser Gruppe herrscht wilde Bewegtheit: Je zwei farbenfroh gekleidete, prächtig mit großen Hutfedern herausgeputzte Stiertreiber versuchen die Tiere mit Seilen in Zaum zu halten, während die Hunde auf sie gehetzt werden. Zuschauer stieben vor den wildgemachten Kolossen auseinander, manch einer stürzt zu Boden, genau in der Bildmitte setzt einer der Stiere an, einen der Hunde, der zubeißen will, aufs Horn zu nehmen. Überall, wo Aktion ist, liegen Männer am Boden, ein Hund ist geradewegs breitgetreten worden. Das Bild zeigt, in Einklang mit Schriftquellen, daß die Stierhatzen nicht ganz so harmlos waren wie Steinbart nahelegt.[92] Unter den Gestürzten sind auch zwei, drei Frauen, eine davon mit wiederum mit dem Hut eines Mannes. Blumen und Ringe sind ihr aus dem Korb gefallen. Die Kleider, die herumliegenden Handtäschchen mit den Utensilien, die verlorenen *Zoccoli*, lassen auf nicht gerade ärmliche Verhältnisse schließen. Auch sie gehören zu den Frauen, die einem als nicht ganz anständig geltenden Gewerbe nachgingen. Denn diese beteiligten sich, wie die Bildunterschrift eines Stiches von Giacomo Franco bezeugt,[93] mit einiger Begeisterung an diesen Männerspektakeln. Im Hintergrund ist die Szene wieder ruhiger, hier stehen weitere Stiere, die den Kampf erwarten. Natürlich haben sich auch hier an allen Fenstern Beobachter eingefunden, farbige Markisen sind aufgespannt und Tapisserien ausgelegt. Mitten durch das Getümmel läuft ein maskierter Mann mit einem einrädrigen, schubkarrenähnlichen Gefährt. Im Verlauf des Achtzehnten Jahrhunderts werden sich Rennen, die man dann mit diesen *Carriole* ausführte, zu einem wahren Volkssport entwickeln.[94]

Auch bei den sommerlichen Vergnügungen des *Fresco in barca* waren die Prostituierten wichtige Protagonistinnen.[95] Vor dem Hintergrund der *Campanili* und der kleineren Häuser und *Palazzi* von Murano breitet sich im zweiten der Bilder des Museo Correr die fast vollkommen von Barken bedeckte Wasserfläche aus [**Abb. 38**]. Rechts ist der Himmel gerötet, es handelt sich um eine Vergnügung der Zeit des Sonnenuntergangs. Zwischen den vielen Gondeln sind einige kleinere und mittelgroße Lustbarken zu finden, in denen sich Festgesellschaften rudern lassen, in der Nähe des Ufer hat eine Galeere festgemacht. Die Bewegungsrichtungen der Boote im Vordergrund gehen quer durcheinander, besonders in der Mitte, wo eine Barke versucht, sich einen Weg zu bahnen, der den der ande-

ren kreuzt. Von der gelegentlich beschriebenen Ordnung, daß die Boote rechts den Kanal hinaufführen, um dann auf der anderen Seite mit wachsender Geschwindigkeit zurückzufahren,[96] ist hier nichts zu erkennen. Die auffälligsten Personen sind wiederum Frauen; Männer sind fast ausschließlich in der Funktion von Ruderern zu sehen. In der Mitte des Bildes befindet sich eine große Barke mit einer Gesellschaft von farbenfroh gekleideten Damen, die unter einem Zeltdach sitzen. Immerhin sechs kräftige, ebenso farbenfroh gekleidete Gondoliere treiben ihr Boot vorwärts. Bei der *Bissona* links ist die Bewegung der Ruderer recht gut nachgebildet ist, aber dies trifft keinesweg auf alle der Bootsleute zu, von denen manche mit kostbaren Livreen ausgestattet sind, andere langen Hutfedern tragen. Auch an Land, vorn rechts, hat der Maler wieder eine Szene mit einer aufwendig gekleideten Dame ausgemalt: einer hochgewachsenen Schönen mit offenem Haar, die offenbar ebenfalls *Zoccoli* trägt, wird von einer Älteren aus der Gondel geholfen. Eine ärmlich gekleidete Frau in *Zendale* hält ihr bettelnd die Hand entgegen und ein aggressiv wirkender Hund kläfft sie an.

Wie sein Bild der Stierhatz strukturiert Heintz auch das Bildgeschehen der Darstellung der Prozession über die provisorische Votivbrücke, die jedes Jahr anläßlich des Redentore-Festes den Giudecca-Kanal temporär überbrückt und so die Giudecca für einige Tage ein wenig fester an Venedig anbindet, durch eine zonale Aufteilung der Bewegungsenergien [**Abb. 39**]. Auch hier geht links alles recht gemächlich zu, rechts aber, beim Zugang zu dem Brücke Übergang über den Kanal, auf den man von links schaut, stauen sich Prozessionsteilnehmer, Zuschauer und Feiernde, um an Marktständen vorbei auf die auf Lastschiffen errichtete, schwimmende Brücke zu drängeln. In einen der fahnengeschmückten Masten der Barken, auf denen die Votivbrücke, die in der Mitte eine Durchfahrt für die Gondeln hat, aufliegt, ist ein Mann geklettert, um den Banner mit dem Markuslöwen zu hissen. Den Vordergrund seines Bildes nutzt Heintz, indem er neben der kleinen Brücke, über die Mönche den Reliquienschrein tragen, eine städtebaulich unmögliche Situation konstruiert: Eine Art *Fondamenta*, welche auf der Betrachterseite nach dem letzten Stufenabsatz sich verbreitert und hier, wo eigentlich sich eine Häuserfront befinden müßte, wiederum abfällt und so einen von beiden Seiten von Wasser umspülten, freistehenden Steg zwischen der Fläche des dahinterliegenden Giudecca-Kanals und einem imaginierten kleinen Beckens bildet. Im Bild wird das durch eine links vor dem Kai sich befindende Gondel angedeutet.

Auf der Brücke, die vorne links den einbiegenden Rio della Fornace überquert, und auf dem Zugang zu ihr trägt eine größere Gruppe von Laienbrüdern einen *Soler* mit Silbergeschirr und einem aufwendig gestalteten Reliquiar unter einem blau-rot-goldenen Baldachin. Sie könnten der Confraternitá della Croce angehören, wie andernorts vermutet worden ist, oder einer der Scuole Grandi Venedigs. Das zumindest läßt die Ähnlichkeit ihrer gegürteten, weißgrauen Gewänder mit weiten Ärmeln, langen, spitzwinkligen Kapuzen und gesticktem rotem Ornament darauf zu derjenigen der Mitglieder der Scuola Grande von San Giovanni Evangelista vermuten, wie sie in den Gemälden Bellinis und

Carpaccios aus dem Zyklus der Darstellungen der Wunder der dort aufbewahrten Heiligkreuz-Reliquie porträtiert sind.[97] Einer der Brüder der Laienbruderschaften, der sogenannte *Mazziere*, der mit einer leitenden Funktion bei der Organisation des Ablaufes der Veranstaltung betraut ist, ist stehengeblieben und wendet sich um, kontrolliert, ob alles seiner Ordnung nach abläuft, sagt etwas zu den Männern herüber, die gerade den geschmückten Reliquienschrein über die spitze Brücke heben. Vor ihrer Gruppe gehen katholischen Priester im Talar. Rechts an der Ecke haben Franziskaner mit rasiertem Kopf und Tonsur, leichten Sandalen und den braunen Kutten mit kurzer Kapuze gerade den Anfang der Brücke erreicht. Am Anfang ihrer Gruppe werden, schon ein Stück weit auf der Brücke, zwei Kerzen und eine Standarte mit dem Bild des Heiligen vornweg getragen. Die Franziskaner folgen einer Gruppe von Dominikanern und einer anderen, weniger eng zusammen gehenden Menge von schwarz gekleideten Männern mit zylinderförmigen Kopfbedeckungen, von der eine Kapuze mit Gesichtsschleier die Schultern bedeckend herabhängt. Es sind Mitglieder einer Bruderschaft von *Penitenti* oder Mitglieder einer "*Scuola del suffragio*", wie der Scuola di San Fantin, die sich um die Begleitung der zum Tode Verurteilten auf ihrem letzten Weg bemühte.[98] Vor allem im Vordergrund, vor dem Zugang zu der Votivbrücke macht es Schwierigkeiten, mit den Kultobjekten durch das Gedränge der Zuschauer und anderen Festteilnehmer zu kommen, denn die Konfusion, durch die sich der offizielle Zug drängeln muß, ist nicht unbeträchtlich. Die ganz noblen Teilnehmer des Festgottesdienstes in der Kirche Il Redentore haben es da besser: Die Würdenträger, *Nobili* in roten Roben, brauchen gar nicht erst den langen Fußweg über die Brücke zu machen, sie legen in ihren reich vergoldeten Festbarken direkt bei der Kirche auf der anderen Seite an, ohne sich drängen zu müssen.

Darüber hinaus schafft der Maler vor dem eigentlichen Zugang zu der Votivbrücke, Raum für eine ausführliche Genreschilderung all derjenigen Nebenaspekte des volkstümlichen Festes, die sich um seinen offiziellen Teil rankten und die zu beobachten vielen der Leute wohl schon immer am meisten Spaß gemacht haben dürfte. So erwartet an der Ecke des Steges eine von einem weißen Schleiertuch umhüllte Frau in Begleitung eines älteren Paares eine Gondel, sie schaut dabei unverwandt aus dem Bild heraus. Ein Kind spielt am Ufer mit einem Hund. Obst und Gemüse werden zum Verkauf angeboten. Auf dem Steg ist eine andere Frau gestolpert, konnte sich aber gerade so fangen, daß sie nicht im Wasser gelandet ist, allerdings fällt einer ihrer *Zoccoli* den Kai hinab. Männer kommen nach vorn gebückt herbei, um ihr aufzuhelfen oder auch nur um ihr Interesse und ihre Neugier auszudrücken; eine andere Frau lüftet, indem sie sich umdreht, ihren Schleier, um besser zu sehen, was jener geschehen ist. In der Mitte der Szene ist der Rückenakt eines Bettlers mit zusammengebundenen Haaren angeordnet, ein Herr gibt diesem Mann ein Almosen. Daneben liegt ein Invalide mit einer offenen Beinwunde am Boden, er scheint ohne Bewußtsein zu sein, ein Junge mit rotem Tuch hält die Hand für ihn auf. Entlang der ersten Meter der Brücke sind Blumen- oder Gemüsekörbe der Marktstände aufgebaut, als würden sie eher dem Betrachter als den vorbeigehenden Besuchern ihre Ware darbieten. Vorn rechts wird einer kostbar gekleideten Dame, die von der Gondel

steigt, ans Ufer geholfen. Auch sie ist in Begleitung einer alten Frau, die noch in der Gondel ist. Zwei weitere, ebenso kostbar gewandete Damen - eine ganz in auffallendem Rot - sind bereits am Ufer angelangt. Ein *Nobiluomo* in Schwarz erweist ihnen die Referenz. Zur Schau getragener Luxus und bittere Armut sind hier sehr dicht beieinander. Ein alter Herr in schwarzer Kutte mit langem, weißen Bart ist angesichts von soviel Schönheit und Reichtum stehengeblieben und schaut die Damen ganz unverwandt an. Erst die Franziskanermönche in ihren einfachen, braunen Kutten und mit gesenktem Kopf lassen neben den großen Frauen mit offenem Dekolleté wieder an die Prozession denken.

Das letzte der vier Bilder stellt mit dem Einzug des Patriarchen Frederico Corner am 27. Juni 1632 als einziges der Reihe einen einmaligen zeremoniellen Akt, der eindeutig identifizierbar ist, dar. Es ist damit ein Dokument für ein offizielles, in seiner Feierlichkeit den großen Prozessionen auf der Piazza vergleichbares Ereignis. Bei dem von einer Vielzahl von geschmückten Barken aus den Pfarreien begleiteten Einzug in die Patriarchalkirche San Pietro di Castello geht es folglich geordneter zu als bei den anderen Festen. Von rechts fahren aufwendige barocke Prunkschiffe mit festlich livrierten Ruderern heran und legen am Campo an. Eines ist mit einer Statue der Madonna am Bug ausgestattet, eine blaue *Bissona* in Pfauenform mit einem Rad am Heck. Weit hinten auf dem Wasser ist wiederum das *Teatro del Mondo* zu erkennen. Bei allem Andrang an der Anlegestelle findet die zeremonielle Seite des Ereignisses wesentlich an Land statt, wo am Campanile der Doge empfangen wird. Neugierige Burschen sind auf Basen und Nischen des Kirchenportals geklettert. Kontrapunkt zu dem offiziellen Akt ist eine groß erscheinende, sehr reich gekleidet *Zoccoli*-Trägerin am Ufer, die zu einer Haustür geleitet wird, wo eine Alte die Frau mit vorwurfsvoll ausgestreckten Armen empfängt. Die Nachbarinnen dieser Nebenszene schauen zur Tür hinaus, gleich daneben aber auch hier wieder bettelnde Männer. Wieder zeigt Heintz - jenseits der großen Zeremonie - den zur Schau getragenen Luxus einiger junger, venezianischer Frauen und kontrastiert ihn mit der Armut der Bettler. Und auch hier verzichtet der Maler nicht auf kleine *Accidenti*: vorn rechts auf einem kleinen *Sandolo* - wie bei Bassanos Gemälde im Dogenpalast - zieht man einen ins Wasser Gefallenen wieder ins Boot.

Die Vermutung liegt nahe, daß es sich bei den Frauenfiguren in allen fünf Bildern um Kurtisanen handelt, zumal Kleiderluxus den Frauen der venezianischen *Nobili* strengstens verboten war. Ob der Maler mit der Darstellung der Kurtisanen ein moralisierendes Konzept verfolgte, oder ob er einfach nur ihren Ruhm spiegelte, der seit Pietro Aretino in der Venedigliteratur immer wieder besungen wurde[99] und ihm selbst als Ausländer vielleicht schon vor seiner Ankunft in Venedig zu Ohren gekommen war, sei dahingestellt. Von nun an aber wird kaum noch etwas von den gerühmten, venezianischen Liebesdienerinnen zu sehen sein. Die Kleidung der *Cortigiane* gleicht sich immer mehr der allgemeinen Mode an und reicht zu ihrer Identifizierung nicht mehr aus - wenn sie es denn je getan hat.[100]

Heintz schafft mit seinen Stadtdarstellungen das Bild einer turbulenten, mit Menschen angefüllten, Feste feiernden Stadt, für die man selbst in der genrehafte Darstellung von Volksfesten in der nordischen Malerei nur schwer Vorbilder finden wird. Nimmt man andere seiner Gemälde hinzu, wird das in dieser Bilderreihe gezeichnete Bild Venedigs als feiernde Stadt vervielfältigt. Auf einer 1678 datierten Ansicht mit der Front der Basilica und dem Dogenpalast sind Piazza und Piazzetta San Marco förmlich eingetaucht in die verschiedensten festlichen Aktivitäten: Rechts wird auf einer feuerspuckenden *Macchina* ein Feuerwerk abgebrannt, links sitzen maskierte Damen auf Stühlen und beobachten das Geschehen. Verschiedene Akrobaten, unter ihnen Seiltänzer, Balancierer, Stelzenläufer führen ihre Künste vor, Musikanten spielen zum Tanz auf, einem Stier ist der Kopf abgeschlagen worden und nebenan wird dasselbe grausame Schauspiel noch einmal in Aktion abgebildet, ein Pferd ist mitten auf dem Platz und verschiedenes mehr.[101] Es sind die Festlichkeiten des *Giovedì grasso*. Das Modell für den Blick auf dieses Fest stammt von einem viel kleineren Stich Giacomo Francos *HABITI...*[102] In ähnlicher Weise konnte Heintz sich bei Darstellungen der Prozession des Dogen zur Einschiffung auf den *Bucintoro* über die Piazzetta[103] kompositorisch an die Vorlagen des großen Holzschnittes von Jost Amman anlehnen, doch stand dessen Vorbild noch nicht in einer malerisch formulierten Gesamtidee der Stadt.

Auch Bilder der großen venezianischen Regatten, die nicht nur Sportereignisse des Volkes von höchsten Rang waren, sondern oftmals aus Anlaß von hohen Staatsbesuchen auf dem Canal Grande ausgeführt wurden, erinnern bei ihm stark an ältere Darstellungen - es sei auf eine Ansicht der Fahrt der Dogaressa im *Bucintoro* durch das Bacino di San Marco zum Dogenpalast in der Sammlung Scarpa verwiesen.[104] Sie zeigen die innerstädtischen Wasserfläche so bedeckt von Prunkgondeln, Barken und Booten, daß sie fast nicht mehr erkennbar ist. Ein Gemälde des Heintz in venezianischem Privatbesitz, das sich durch eine ungewöhnlich aufwendige *Bissona* in Schwanenform auszeichnet, ist ein Beispiel dafür.[105] Eine als "venezianisch, Siebzehntes Jahrhundert" unter dem falschen Titel *Festa del Bucintoro a Venezia* geführte Ansicht in der Galleria Regionale della Sicilia in Palermo ist damit zu vergleichen [Abb. 40].[106] Das Motiv des Stückes, das in keinerlei Beziehung dem nach steht, was Heintz geliefert hat, ist der Empfang einer hochgestellten Persönlichkeit (vielleicht des Dogen oder der Dogaressa[107]), der von zwei gerüsteten Galeeren Begleitschutz gegeben wird, an einem nicht identifizierten Palazzo auf dem Canal Grande. Auch wenn es Anknüpfungspunkte in älteren Darstellungen gibt, bleibt es doch das Verdienst des Giuseppe Heintz, ein neues, konsistentes Venedigbild geschaffen zu haben.

Andere Maler hängten sich an oder versuchten ähnliches: Etwa der Niederländer Jacob de Joncheer, von dem eine datierte und signierte Venedig-Vedute von 1661 bekannt geworden ist. Er mag sich, wie Elisabetta Antoniazzi Rossi meint,[108] in irgendeiner Form an Rembrandt orientiert haben und im Einzelnen sind die Figuren seiner Piazzetta-Ansicht auch originell - etwa der Maroniröster vorn links, der Herr, der einem *Nobile* die

Schleppe hebt, das Hundedressurstück in der Mitte, die Spieler mit Tisch an der Säule des Theodorus oder die Bühne mit der wehenden Plane vor der Säule mit dem Markuslöwen. Doch sein Venedigbild unterscheidet sich von dem des Heintz nicht wesentlich. Er bleibt dessen Idee der Stadt verhaftet. Noch bis an das Ende des Jahrhunderts werden Künstler dieser Tradition treu bleiben, so Ignazius Vick 1693 und Alessandro Piazza noch nach 1700.[109] So ergibt sich ab der Mitte der Siebzehnten Jahrhunderts ein konsistentes Bild einer in Bewegung befindlichen, vollkommen dem Festtrubel hingegebenen Stadt. Es ist ein Venedig, das sich wesentlich unterscheidet von dem, das die Maler des Achtzehnten Jahrhunderts zeichnen werden.

In das Bild der turbulent feiernden Stadt passen auch die Darstellungen des Faustkämpfe zwischen den *Castellani* und *Nicolotti*, Mitgliedern der zwei verfeindeten Fraktionen der *Popolani*, die auf dem Ponte dei Pugni bei San Barnabà und anderen Brücken ausgetragen wurden.[110] Heintz beweist in seinem Bild des Motivs[111] mit einigen recht guten Akten, wie auch seine offenbare Inspirationsquelle - ein Stich Pietro Liberis[112] - seine Fähigkeit zur Darstellung des unbekleideten männlichen Körpers, nur ordnet er das turbulente Kräftemessen der Männer in einen erkennbaren städtischen Zusammenhang ein, während bei Liberi die Stadt auf eine Silhouette von *Campanili*, Gondeln und einer Häuserfront an einer *Riva* im Hintergrund reduziert war. Andere Gemälde zeigen die Kämpfer in festlich bunten oder rüstungsartigen Gewändern, denn die frühesten dieser Kämpfe um den symbolischen Besitz von Brücken zwischen den beiden Stadtfraktionen wurden nicht mit Fäusten, sondern mit Schlagstöcken ausgetragen. Mann weiß, daß die Kämpfe regen Zuspruch fanden, und so zeigen es auch die Bilder. Besucher haben sich am Ufer, in Booten, auf Balkonen, an Fenstern und auch auf den Dächern eingefunden, das Publikum feuert die Kämpfenden heftig an, während im Vordergrund der Bilder Verwundete ihre Kräfte zu sammeln suchen. Wenn sich darüber hinaus junge Patrizier und reiche Bürger, die sich für die eine oder andere Partei engagierten, vielleicht gar Wetten abgeschlossen haben, mit gezückten Waffen, Dolchen, manchmal sogar mit Bajonetten attackieren und die Gondoliere der für die Zuschauer herangefahrenen Barken mit ihren Rudern aufeinander einschlagen, lassen einige der Faustkampfbilder auch die Gründe, die zum Verbot dieser brutalen Auseinandersetzungen geführt haben, erahnen - ganz zum Entsetzen anderer Zuschauer auf der Fondamenta der anderen Uferseite und dem Dach eines angrenzenden *Palazzo*.[113]

Der letzte dieser Schau-Faustkämpfe fand am 19. September 1705 statt, nachdem schon vorher mehrmals versucht worden war, sie wegen der sie begleitenden Ausschreitungen durch Verordnung zu unterbinden. Das erklärt hinreichend, warum diese Veranstaltungen im Gegensatz zu den ruhigeren Feste, wie der *Regata* und der Vermählung des Dogen mit dem Meer, nie zu einem Motiv der großen Vedutisten des Achtzehnten Jahrhunderts wurden. Wenn Luca Carlevarijs sie in seiner Stichreihe von 1703 schon nicht mehr als Gegenwärtiges, sondern als historische Begebenheit, die anläßlich des Besuches Heinrichs III. stattgefunden hatte, zeigt,[114] mag das darauf hindeuten, daß der Geschmack

des neuen Jahrhunderts sich bereits von ihnen abwendete, obwohl Domenico Lovisa in seiner Serie den Faustkampf bei San Barnabà noch gut ein Jahrzehnt später in das von ihm herausgegebene Stichwerk aufnahm. Warum sollte ein englischer Reisender als typischer Kunde Canalettos an einem Motiv interessiert sein, von dem zwar in manchem bekannten Venedigbuch berichtet wurde, das ihm aber nie mehr zu einem eigenen Erlebnis werden konnte. Daß aber das Schauspiel einer Stierhatz, das heutigen Augen kaum weniger zweifelhaft erscheinen muß wie das Sich-prügeln erwachsener, halbnackter Männer auf einer Brücke ohne Geländer, von den großen Vedutisten nicht aufgegriffen wurde, muß andere Gründe haben. Weder Gaspar van Wittel, Luca Carlevarijs noch Canaletto - er hat das Thema seinem Mitarbeiter Cimaroli überlassen, der einige Versionen davon gemalt hat - haben je eine gemalt.

Gemalte Veduten, welche die Stadt ohne Fest oder Zeremonie darstellen, werden über das gesamte Siebzehnte Jahrhundert die Ausnahme bleiben.[115] Erst van Wittel wird mit seiner sehr anderen Sicht auf die Städte Italiens vollständig mit der Dominanz des Festlichen und Zeremoniellen in der venezianischen Vedutentradition brechen. In gewissem Sinne zwischen beiden Bereichen steht ein Gemälde des Siebzehnten Jahrhunderts, auf dem man das Buchstabensigel "L. C. V." entdeckt hat [**Abb. 41**].[116] Auch dieses Bild der Ponte di Rialto hat einen festlich-feierlichen Anlaß. Drei vollbesetzte, große, vergoldete, festlich-prunkvolle Barken, die *Peatona* des Dogen mit ihren Begleitfahrzeugen, haben an der Riva del Carbon abgelegt und machen sich, von vierrudrigen Barken gezogen, auf den Weg, den Canal Grande durch die Ponte di Rialto hindurch in Richtung seines der *Terra ferma* am nächsten gelegenen Endes zu befahren. Die städtebauliche Situation hinter der Brücke, wo er den Canal Grande als eine offene Wasserfläche darstellt, scheint dem Maler dabei kaum gegenwärtig gewesen zu sein. Rodolfo Pallucchini hat darauf verwiesen, daß sich unter den Gondeln auch die des päpstlichen Nuntius und die reich verzierte Gondel eines anderen Botschafters befindet. Anlaß dieser Ausfahrt könnte nach seiner Vermutung sein, daß sich der Doge Richtung *Terra Ferma* begibt, um eine hochgestellte Persönlichkeit, wer auch immer sie sei, in Empfang zu nehmen.[117]

Pallucchini hat außerdem die Figuren, die sich rechts und links an den Ufern des Canals aufhalten und dort unterschiedlichen Tätigkeiten nachgehen, einfühlsam beschrieben, denn das Bild enthält neben dem Konvoi der Staatsbarken eine Fülle das gewöhnliche Leben in der Stadt schildernder Bestandteile:

"Le figure non fanno folla,... , ma, staccate una dall'altra, sono intese nel loro valore linearistico... 'Peate', cariche di merci hanno attaccato di fronte al Fondaco dei Tedeschi, gondole stazionano sotto il ponte, imbarcazioni di ogni genere solcano il canale. Un 'sandolin' con frutta e bilancia a bordo, si stacca dalla Riva del Carbon; a basso tre buranelli vogano di lena su di un sandalo colmo di cavoli e con a prua una donna col fantolino ed il cane; a sinsitra una gondola padronale col moretto a prua ed i signori, sotto al felze, in galante colloquio. Alla riva si scaricano merci d'ogni sorta. La folla brulica e s'affaccia dal ponte ad osservare il corteo... due gentiluomini, sulla Riva del Carbon, leggono le recentissime certamente attormo a quel corteo. Montanari portano nelle gerle il carbone; gentiluomini e cittadini passeggiano, s' incontrano e conversano. Uno storpio chiede l'elemosina, due mocciosi s'azzuffano, mentre, accanto, un merciaio sta impettito dinanzi alla bottega. Forestieri imparruccati s'affacciano alle finestre della locanda per non perdere lo spettacolo. Drappi variopinti, calze, cappelli sono in bella

mostra nei negozi del ponte. Dinanzi al Palazzo dei X Savi un magistrato riceve l'omaggio di un cittadino. Sulla Riva del Vin la folla è in faccende attorno al carico giunto, giù per il Brenta, dagli Euganei.
L' ingenua inquadratura prospettica è dunque redenta dalla descrizione di tutta quella folla, osservata, nelle azioni più spigliate, con procedimento frizzante ed icastico. La sensibilità pittorica realizzata in quelle figure è davvero efficace: son poche pennellate, a toni vivaci, a schizzare e dar vita alle macchiette."[118]

Links, an der Riva del Vin, sind verschiedene Dinge dargestellt, die mit dem Wein zu tun haben: die Verladung, Fässer werden herangerollt, Wein wird aus Eimern in Bottiche geschüttet, ein offener Bottich an der Stange wird getragen, Meßwein wird umgeschüttet, ein *Nobile* prostet zur Feier des Ereignisses. Bei keinem anderen Vedutisten sieht man die venezianischen Straßennamen so wörtlich genommen wie hier.[119] Ähnliche Referenzen an den Straßennamen sind auch bei der Riva del Ferro und der Riva del Carbon auf der anderen Seite erkennbar. Die großen Kiepen der Kohlenträger, die man noch in einem berühmten Photo Friedrich Seidenstückers aus dem Berlin der Zwanziger Jahre wiederfindet, werden auf der Riva del Carbon davongeschleppt - auch wenn das, was in dem Gemälde des Monogrammisten darin zu erkennen ist, eher wie Gemüse denn wie Kohle aussieht. Auf der Riva del Ferro dann liegen lange Stangen am Boden herum, die so schwer sind, daß sie von zwei Männern getragen werden müssen. Es kann sich um kaum etwas anderes handeln als um Eisen.[120]

Auch andere Güter werden am Ufer entladen, schwere Fässer unter Zuhilfenahme von Seilen und Brettern an Land gewuchtet. Ein Arbeiter schleppt schwer gebeugt an der Kiste, auf der das Malersigel gefunden worden ist. Die Schönheit des Alltäglichen wird hier - wenn auch noch nicht auf dem höchsten künstlerischen Niveau - geschätzt wie nirgends vorher. Im Vordergrund trägt eine Frau zwei Eimer an einer gebogenen Stange. Sie ist bekleidet mit einem Kleid mit weißen Puffärmel, das die Schulter frei läßt, rotem tonnenartigen Rock und einer engen, taillierten Weste, unter der wulstförmig ein weißer Stoff hervorschaut. Andernorts wird Wasser in einem Eimer aus dem Canal gezogen. Eine Alte mit zwei nackten Kindern auf Rücken und Brust geht ihres Weges. Wegen der kleinen Rauferei zwischen Kinder rechts am Aufgang zur Brücke braucht man sich keine Sorgen zu machen: *Nobili* intervenieren sofort. Eine Frau mit einem Kind im Arm auf der offenen, mit Kohlköpfen beladenen Gondel hat unverkennbare Ähnlichkeit mit einer Madonna - doch erinnern nicht alle gemalten Frauen mit Kind auf dem Arm an das Bild der Mutter Gottes mit dem Jesuskind?

Wenn aber in der Zeit von Heintz und seinen Nachahmern auffällig oft Bilder signiert sind und auffällig oft es nordische Namen sind, die genannt werden, bürgen diese noch nicht für den Anschluß an die moderne Welt der niederländischen Stadtansicht eines Pieter Saenredam oder gar der Gerrit Berckheyde und Jan van der Heyden. An deren Gemessenheit wird erst Gaspar van Wittel, der erste ganz auf Stadtansichten spezialisierte Maler in Italien und somit der erste professionelle Vedutist des Landes, anschließen.[121] Er und dann Luca Carlevarijs - Niederländer der eine, niederländischstämmig der andere - werden das bunte Getümmel der Bilder von Heintz und seiner Mitstreiter zu vermeiden wissen, Carlevarijs wird die Darstellung der Irrungen und Verwirrungen des Karnevals

abmildern. Der verfeinerte, aufgeklärte Geschmack wandte sich ab von der plump-derben Unterhaltung, die im Siebzehnten Jahrhundert auch in höheren Schichten noch geschätzt wurde.

Die grandiose Vorblüte der venezianischen Stadtdarstellung in der Zeit Gentile Bellinis findet im Siebzehnten Jahrhundert noch keine wirkliche Nachfolge, die Ansätze sind zu verschieden. Andererseits scheint es, daß die Künstler des Achtzehnten Jahrhunderts, wenn sie denn eine Inspiration suchten für ihren *Vedutismo*, sich neben rein motivischen Anregungen, die sie bei Franco finden konnten, eher an den ganz frühen Bildern Bellinis und Vecellios orientiert haben als an den barocken Ansichten des Heintz und seines Umkreises. Nicht nur die Auffassung des Stadtbildes, die klare, ungebrochene, helle Lichtstimmung, die Farbigkeit und die perspektivische Anlage, auch die Art und Weise, wie die Figuren auf dem Platz Bellinis jenseits der vorbeiziehenden Prozession - dort also, wo das nicht-festliche Leben dargestellt ist - locker, aber fast gleichmäßig, in kleinen Grüppchen von zwei oder mehreren Personen verteilt sind, ist der, die Canaletto und die ihm nachfolgenden Vedutisten in ihren Veduten anwenden werden, erstaunlich ähnlich. Es ist hier nicht der Ort, in die Diskussion um eine mögliche Vorbildfunktion für den *Vedutismo* des Achtzehnten Jahrhunderts einzusteigen, doch sei die Frage aufgeworfen, ob nicht allein das Vorhandensein von vedutenhaften Stadtdarstellungen derart prominenter Künstler bei der Herausbildung des Gefühls für Würde und Angemessenheit des in der Stadt darzustellenden geradezu eine Rolle gespielt haben muß. Man wird wohl zugestehen müssen, daß die Bilder und auch das Wissen um die Vorbilder der Gemälde im Dogenpalast einen tiefen Eindruck auf jene hinterlassen haben dürften, die sich mit dem Gedanken an Stadtbildmalerei trugen. Die Monumentalbilder des Dogenpalastes in jedem Falle waren im Achtzehnten Jahrhundert - nicht zuletzt durch die graphischen Reproduktionen in der von Domenico Lovisa herausgegebenen Stichserie *Il Gran Teatro di Venezia...* - allgemein bekannt, der Zyklus in der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista dem Interessierten zugänglich.[122]

GASPAR VAN WITTEL, GENANNT GASPARE VANVITELLI. DER ERSTE PROFESSIONELLE VEDUTIST IN VENEDIG

"*Gaspare Vanvitelli di Utrecht, detto dagli occhiali, è stato, può dirsi, il pittore di Roma moderna: i suoi quadri sparsi per tutta Europa contengono quanto più magnifico è fabbricato, aggiuntovi secondo i soggetti ancora il paese. Ha pur espresse le vedute di altre città, e porti, e ville, e casamenti; utile a' pittori ed agli architetti, pittore di grandi quadri, e più comunemente si piccioli. Fu esatto negli alzati e nelle misure; gajo e lucido nel colorito; nè lascia desiderare se non qualche spirito, e varietà maggiore ne' campi, o sia nell' aria, temperata quasi sempre a un azzurro pallido, o rotto di qualche nuvoletta poco studiata.*"

Luigi Lanzi: Storia pittorica della Italia..., 1795/96, Bd. 2, S. 275.

Bilder mit venezianischen Motiven machen nur einen kleinen Teil der Arbeit des in Italien tätigen Niederländers Gaspar van Wittel aus. Das Haupttätigkeitsfeld dieses Mannes, den man als den ersten professionellen Vedutisten Italiens, der ganz auf dieses Arbeitsgebiet spezialisiert war, bezeichnen kann, war die Ewige Stadt Rom. Er hat den römischen Veduten aber gelegentlich Ansichten Venedigs und anderer Städte zur Seite gestellt, um so Serien mit Motiven verschiedener Städte anbieten zu können.[1] Da die meisten seiner venezianischen Veduten in eine Reihe gestellt waren mit Ansichten anderer Städte, muß ihm ein Bemühen um eine jeweilige spezifische Charakterisierung des Lokalkolorits nahe gelegen haben und im Falle Venedigs mit der Einzigartigkeit der Organisation des Lebens in der Stadt geradezu zur Notwendigkeit geworden sein. Seine venezianischen Ansichten - gehörten sie nun zu solchen Serien oder wurden sie als Einzelbilder oder Pendants venezianischer Themen gemalt - sind, wie einige Signaturen belegen,[2] nicht am Ort gemalt, sondern später, wenn die entsprechenden Motive nachgefragt wurden, im römischen Atelier nach Skizzen, die er auf seiner Reise gemacht haben muß. Ein Reiseskizzenbuch aber, oder andere Studien, die als in Venedig entstandene topographische Reisenotizen zu bezeichnen sind, sind nicht erhalten.

Alle Zeichnungen, die mit seinen Venedigaufenthalt in Verbindung gebracht werden können, sind großformatige, die Komposition von Gemälden vorbereitende Werkstattblätter. Figuren sind in diesen Blättern nur sehr schematisch angegeben: Auf der Zeichnung der Piazza und der Piazzetta San Marco in der römischen Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele[3] [**Abb. 42**] ist der Platzbereich vor der Basilica - bogenförmig von

vorne links in Höhe des Hauptportals der schräg angeschnitten dargestellten Fassade der Kirche bis zur rechten Mitte des Blattes - leer gelassen, so daß es keine größeren Vordergrundfiguren gibt. Bei den wenigen dargestellten Personen, die in dieser Vorzeichnung mit Übertragungsraster angegeben sind, handelt es sich um schlanke, überlängt wirkende Figuren. Sie sind klein, in bloßer Umrißzeichnung angegeben, als Einzelfiguren oder in Zweier- oder Dreiergruppen zusammengestellt. Einzig an den Stufen des Sockels des zweiten der drei großen Fahnenmasten hat sich eine größere Gruppe von stehenden und sitzenden Personen zusammengefunden. Mit wenigen Strichen skizziert, dienen diese Fingerübungen des Zeichners eben dazu, den leeren Raum des Blattes zu füllen oder allenfalls die Verteilung der Leute auf dem relativ unbelebten, von überhöhtem Standpunkt aus gesehenen Platz festzuhalten. Ein Mann, der einen Gehstock benutzt, ist erkennbar, einige der männlichen Personen haben flache, breite Hüte auf dem Kopf. Die weiblichen Figuren tragen fast alle jenes Kopf- oder Schultertuch, das als das typische Kleidungsstück der venezianische Frau über das gesamte Achtzehnten Jahrhundert hinweg gilt.[4] Italienisch und im Dialekt *Zendà, Zendal, Zendale* oder französisch *Cendale* genannt, konnte es sowohl über Kopf oder Schulter, als auch als Gesichtsschleier getragen werden. Bei den Damen von Stande aus feiner Seide und Spitze hergestellt,[5] wurde es - aus gröberen Stoffen gewebt - auch von Frauen aus dem "einfachen" Volk und Bürgerinnen benutzt. Wenn man späteren Schriftquellen, welche die speziell venezianische Trageweise des *Zendale* betonen, Glauben schenken darf, kann bereits dieses Detail als ein Bemühen um Darstellung typisch Venezianischen verstanden werden.

Bei zwei Blättern, die das Bacino di San Marco und den Canal Grande bei der Kirche Santa Maria della Salute zum Gegenstand haben,[6] verhält es sich ähnlich: Figurale Motive sind nur summarisch angegeben, aber ein Bemühen, der Darstellung ein typisch venezianisches Kolorit zu geben, ist auch bei ihnen zu erahnen. Auf dem Canal und im Bacino ist hier und da eine Gondel, ein Boot, eine Barke, im Bacino ein größeres Schiff, zunächst mit Rötel skizziert und dann mit Tusche nachgezogen, wobei kompositorische Korrekturen insofern stattgefunden haben, daß sich die Eintragung in Tusche von der Rötelskizze zum Teil recht stark unterscheidet. All das kann natürlich noch nicht als echte Studie spezifisch venezianischen Lebens bezeichnet werden. Tatsächlich haben die spezialisierten Forscher Figurenskizzen von Vanvitellis Hand, die eindeutig auf den venezianischen Aufenthalt zurückzuführen wären, bisher nicht ausmachen können. Einzig in dem Konvolut der Vanvitelli-Zeichnungen im Palazzo Reale di Caserta ist ein Blatt enthalten, daß den Akt eines Mannes festhält, der in venezianischer Art rudert.[7] Bei dieser Skizze könnte man versucht, sein zu glauben, daß sie im Zusammenhang mit venezianischen Ansichten entstanden ist, doch vermerkt der Bestandskatalog des Zeichnungskonvoluts in Caserta, die Figur sei für eine Tibervedute von circa 1682 benutzt worden - "*è stato liberalmente utilizzato*" -[8] und in diesem Motivkreis tauche Ähnliches im übrigen häufiger auf. Die Zeichnung ist also lange vor dem angenommenen Datum des Venedigaufenthaltes des Malers entstanden. Außerdem handelt es sich ganz offensichtlich um eine im Atelier entstandene Aktstudie, keine vor Ort festgehaltene Studie. Die Analyse

der gemalten Venedigansichten läßt darauf schließen, daß es mehr in Venedig entstandene, zeichnerische Notizen über das Leben in der Stadt gegeben haben muß, als heute überliefert sind. Denn in dem, was der erste Vedutist Italiens auf seinen gemalten venezianischen Ansichten an Figuren zeigt, ist das Bemühen um die Darstellung spezifisch venezianischer Eigenart immer spürbar. Und, ein weiterer kurioser Hinweis auf genaues Figurenstudium in Venedig: wie hätte er im Vordergrund einer Ansicht des D'Arsena Grande in Neapel eine Bootswerkstatt zeigen können, in der venezianische Gondeln gebaut werden, wenn er sie nicht irgendwann studiert hätte![9]

In fast allen gemalten venezianischen Ansichten des Niederländers nimmt das Wasser ein Drittel bis die Hälfte des Bildraumes ein, ein weiteres Drittel, wenn nicht mehr, ist Himmel. Der Architektur bleibt der mittlere Bildstreifen vorbehalten. Die Darstellung städtischen Lebens beschränkt sich folglich wesentlich auf dasjenige Leben, welches sich auf dem Wasser abspielt, oder positiv formuliert: was Gaspar van Wittel in Venedig interessiert hat, sind die verschiedensten Boote und Schiffstypen in der Mitte der Stadt, weniger das, was auch in jeder anderen Stadt zu beobachten gewesen wäre. Eine Vedute des Molo mit dem Dogenpalast und den angrenzenden Gebäuden aus der Sammlung Brachetti Peretti in Rom [**Abb. 43**] soll als erstes Beispiel für seine venezianische Tätigkeit dienen. Es ist die größte Ansicht Venedigs, die von ihm bekannt ist.[10] Die Kailinie des Molos mit den Granai, den alten Getreidespeichern der Republik, der Zecca, der Libreria Sansoviniana, über den Blick in die Piazzetta bis hin zum Dogenpalast und den Prigioni verläuft bildparallel in Höhe des durch den Goldenen Schnitt vorgegebenen Teilungsverhältnisses, d. h. die Wasserfläche füllt mehr als ein Drittel des Bildes. Das Bacino di San Marco wird von verschiedenen kleineren Fahrzeugen befahren: einige der schwarzen, gedeckten Gondeln sind zu sehen und besonders vor der Piazzetta, die von dreien gleichzeitig angefahren wird, hat eine stattliche Zahl festgemacht. Auch einige Lastkähne, auf denen flache Zeltdächer aufgespannt sind, liegen hier. Im linken Bildvordergrund fährt eine Gondel, die von zwei rot livrierten Ruderern mit kräftigen Ruderstößen voran getrieben wird, schräg mit Kurs auf die linke untere Bildecke. Der vordere der beiden Ruderer beugt sich schwer in das Ruder. In der Kabine der geschlossenen Gondel, dem *Felze*, ist ein schwarz gekleideter hochgestellter Venezianer in Begleitung einer Dame zu erkennen. Dahinter, fast parallel zum Bildrand, zieht noch eine Gondeln ihre Bahn, auch hier läßt der Künstler erahnen, daß es sich bei den Insassen um einen Kavalier in Begleitung einer Dame handelt. Am linken Bildrand stößt ein Lastkahn in den Bildraum, hier wird gerade das vordere der beiden Segel eingeholt, das andere ist bereits am heruntergelassenen Querbaum zusammengewickelt. Eine kleine Barke ist beigegangen und ein Mann versucht auf den Kahn zu klettern. Ein zweiter Lastkahn zieht vor der Zecca dahin; nicht sehr groß doch immerhin mit drei Masten ausgestattet, segelt er mit geblähten Segeln in Richtung des Lido. Am Dogenpalast liegt mit hochgestellten Rudern und gedeckt mit rotweißgestreiften Tuch die *Fusta*, jene bewaffnete Kriegsgaleere, die jederzeit eine Besatzung unter Waffen bereithielt, um bei etwaigen Aufständen oder anderen Angriffen auf den

Regierungssitz zum Eingreifen einsatzbereit zu sein. An ihrem Heck hängt schwer der rote, goldgeränderte Banner von San Marco herab.

"Der Spaziergang an dem Ufer ist sehr angenehm wegen der Menge Gondeln, Barken, Galeeren und anderer Fahrzeuge, die man aus allen Gegenden ankommen siehet. Unter denen, die dem Platz gegen über liegen, befindet sich auch allezeit eine bewaffnete Galeere, und hat ihr Vordertheil zwischen die beyden Säulen gekehret. Sie wird niemals abgetackelt, und man sagte uns, ihre Absicht wäre in etwan sich ereignenden gefährlichen umständen, bey einer Empürung des Volkes zur Vertheidigung des Herzoglichen Pallastes oder des Münzhauses, Zecca genannt, zu dienen. Auf dieser Galeere müssen die Galeeren Sklaven der Republick ihre Lehrjahre ausstehen."

So schildert de Blainville in der Beschreibung seiner 1707 getanen Italienreise den Blick, der sich ihm, dem zeitgenössischen Besucher Venedigs vom Land aus auftat.[11] Das Interesse des Malers ist dasselbe: beide fasziniert das Treiben des Hafens, die Bewegung der Schiffe, "die man aus allen Gegenden ankommen siehet", der Hauch der Ferne, der ihnen anhaftet.

Noch vor der Galeere der venezianischen Republik, weiter vorn im Bild zeigt Vanvitelli zwei repräsentative, verzierte und vergoldete Prunkgondeln, wie sie von Botschaftern fremder Staaten in Venedig bevorzugt wurden, und in der Mitte des Bildvordergrundes eine Barke, beladen mit verschiedenem Gemüse, Kohlköpfen und anderem mehr. Sie wird gerudert von zwei jungen Burschen und dürfte wohl auf dem Weg zum Gemüsemarkt am Rialto sein. An ihrem Bug sitzt eine junge Frau, die einen weißen *Zendale* als Kopftuch über Haupt und Schultern gelegt hat. Hier wird es sich um ein robusteres Exemplar handeln, das dazu dient, vor dem Zugwind der fahrenden Barke zu schützen. Ein mit Holzstämmen beladener Kahn wird von vier Männer gefahren. In vorderster Linie des Bildes, zieht eine flache Barke ihre Bahn, die von zwei kräftig gebauten, jungen Frauen mit einiger Geschwindigkeit gerudert wird, nicht unähnlich jener in Giacomo Francos Darstellung einer Frauenregatta,[12] an die das kleine Motiv sicher schon damals in manchem Betrachter Erinnerung hervorgerufen haben wird und dem van Wittel die Anregung verdankt haben könnte. Den rechten Bildrand schließt das Heck eines kostbar ausgestatteten, kanonenbewehrten Überseesegelschiffes, das hier vor Anker liegt. Der Maler hat es angeschnitten wiedergegeben, wie er das häufig macht, um das Bildfeld zu begrenzen. Auch hier weht eine große rote Flagge im Wind. Unmittelbar vor diesem Großsegler befindet sich nochmals eine Gondel, ihre Kabine ist leer. Der Insasse klettert gerade auf einer Treppe an Deck des Schiffs, wo ein rotes Zeltdach aufgespannt ist. Vor den an das Gebäude der Prigioni angrenzenden kleineren Häusern liegen zwei große, dunkelblaugestrichene Handelsschiffe mit vergoldeten Verzierungen an den Heckaufbauten und der Bug eines weiteren Schiffes schiebt sich in den Raum dazwischen.

Ähnliches zeigt van Wittel auch auf einem Gemälde des Prado in Madrid:[13] hier ein Lastkahn mit Segel, eine Gemüsebarke, die in diesem Falle von nur einem Mann gerudert wird, einige Gondeln - eine darunter mit einem prächtigen roten Dach und vergoldetem *Ferro* -, eine mit Fässern schwer beladene Barke, große im Hafenbecken liegenden Überseeschiffe und links am Bildrand fährt ein geruderter Kahn, auf dem zusammengepfercht

Kühe transportiert werden. Offenbar hatte der Maler an dieser Szene besonderen Gefallen gefunden, denn er setzt sie in seinen Venedigveduten immer wieder ein, so auf einer Vedute mit der Punta della Dogana in der Galleria Doria Pamphilj und einer weiteren in einer Florentiner Privatsammlung.[14] Bei dieser fällt die unmittelbare Gegenüberstellung mit einer von Ordensangehörigen besetzten, offenen Barke zu einer anderen dem Viehtransport dienenden auf [**Abb. 44**].[15] Über dieses Nebeneinander im Bild mag man denken, was man will, aber der Eindruck täuscht wohl nicht, der Vedutist wolle bildnerisch ausdrücklich darauf verweisen, daß hier, in dieser so anderen Stadt, alles, aber auch wirklich alles, auf Booten transportiert werden muß: von den Mönchen über das Gemüse bis zu den Ochsen. Auch van Wittel bedient sein Publikum - wie Canaletto in der oben angesprochenen, fünfzig Jahre später entstandenen Ansicht des Canal Grande für Sigismund Streit - mit wichtigen Aussagen über die Organisation des Lebens in der Stadt: hier die allgemeinere Information über Versorgung und Transport von Waren, bei Canaletto, wie bereits gesehen, die weit speziellere über die innerstädtischen Wege des Fußgängerverkehrs. Der Verweis auf die Tradition des Welthafens, den die großen Handelsschiffe, mit den herankommenden Kähnen und Gondeln, die sie umschwärmen, vermitteln sollen, und die Thematisierung von Versorgung und Transport, die schon Sansovino für erwähnenswert hielt, können als malerische Umsetzungen weiterer Topoi der stadtbeschreibenden Literatur verstanden werden.

Eine Szene mit drei Gondeln, deren zwei sich genau hier ihre Wege kreuzen, füllt die Bildmitte des Gemäldes in der Florentiner Privatsammlung. Hier wird ein Augenblick des zufälligen Treffens - "auf der Straße" könnte man anderswo sagen - ins Bild gesetzt. Es ist ein genuin erzählerisches Moment, das im Kleinen ein Geschehen auf dem Wendepunkt seiner Handlung festhält, wie es sonst in der Vedutenmalerei selten ist, wo sonst tendenziell eher Zustände als Handlungen abgebildet werden, wenn Personen ihres Weges gehen, zum Gespräch verweilen, herumstehen. Offenbar haben die Insassen der Gondeln wichtiges zu besprechen, denn die Gondoliere bremsen die Boote ab, indem sie sich mit dem Ruder gegen das entgegenströmende Wasser stemmen, und manövrieren ihre Gondeln aneinander heran. Die dritte der Gondeln fährt in fast rechtem Winkel zur Bildebene auf uns zu. Rechts ist eine Ausflugsbarke mit aufgestelltem rotgelbgestreiften Zeltdach zu sehen, links eine luxuriöse Barke, die im Gegensatz zu allen anderen zu sehenden Fahrzeugen "*all' inglese*" gerudert wird. Das von vier Männer vorwärtsgetriebene Gefährt - es ist ausgestattet mit einer nur mit einem kleineren Fenster ausgestatteten Kabine am Heck - schleppt eine große, schwere, rot-weiß-blaue Flagge der Niederlande hinter sich her, die ein gutes Stück ins Wasser hinabhängt. Es handelt sich um ein Fahrzeug, das aus Veduten anderer Städte bekannt ist, auf venezianischen Gewässern aber fremd erscheint.[16] Vielleicht ist eine Barke eines Botschafters oder eines offiziellen Besuchers, der aufgrund seiner exponierten sozialen Stellung den Weg von außerhalb des Staatsgebietes in einem eigenen Fahrzeug gemacht hat, dargestellt, vielleicht ist es aber auch ein bloßes Versatzstück, das der Maler mit einiger Beliebigkeit eingefügt hat. An der Einfahrt zum Canale della Giudecca liegt wiederum ein großes, venezianisches Überseeschiff. Seine

Segel sind eingeholt, die große leuchtend rote Flagge hängt über dem Heck herab, an dem auf blauem Grund deutlich erkennbar der goldene Markuslöwe mit dem Buch prangt. Auch hier sind einige Gondeln herangefahren oder kommen herbei. Auf der linken Seite des Schiffs, wo die roten Geschützrohre aus den Seitenklappen ragen, ist eine Figur zu erkennen, die mittels einer Leiter von einer flachen Barke an Bord des großen Schiffes geht. Auch das ist ein Motiv, das Vanvitelli öfter einsetzt, so im Pendant der erwähnten Vedute der Galleria Doria Pamphilj.[17] Dort bildet wieder das mit Schnitzereien verzierte Heck eines am linken Bildrand angeschnitten wiedergegebenen großen Schiffes den Blickfang: Auf Deck sind einige Personen zu sehen, ein Matrose mit einer roten Mütze, zwei Herren mit Dreispitz und auf einer seitlich herabgelassenen, gar nicht unbequemen Treppe warten drei Männer - der eine zusammengekauert sitzend, die anderen beiden stehend - auf eine Gondel, die herangefahren wird, indem sie um das mächtige Ruderblatt des Schiffes herumschwenkt. Auch hier wieder handelt es sich um eine Thematisierung der Handelsgeschäfte, die mit der Ankunft der großen Schiffe im Hafen zu tun haben.

Damit sind die Hauptmotive der figürlichen Darstellung der meisten von Vanvitellis Venedigbildern genannt. Die Zahl der Gondeln und Barken kann dabei relativ beliebig variiert werden. Manchmal wird eine anders beladene Barke eingeführt, die Segelstellungen der großen Schiffe werden verändert - in der Ansicht der Punta della Dogana der Galleria Doria Pamphilj sind drei große Schiffe zu sehen, zwei mit teilgesetzten Segeln, eines mit ganz herabgelassenen Segeln. Dieses hat dieselbe Silhouette wie jenes in der florentiner Ansicht, ist aber hier mit anderer Flagge und anderem Wappentier ausgestattet. Insgesamt aber unterscheiden sich die großen Handelsschiffe nicht von jenen, die er in anderen Seehafenstädten zeigt, besonders in Neapel. In einer Vedute der Isola di San Michele[18] nördlich der Stadt, gesehen von den Fondamenta Nuove [**Abb. 46**], bilden zwei prachtvolle Exemplare der venezianischen Schiffe mit Rudern und Segeln einen Blickfang: links ankert eine zweimastige, kostbar verzierte Galeere und rechts ragt der vordere Teil eines noch größeren Schiffes, einer *Galeazza* oder einer weiteren Galeere mit weit bugwärts aufgepflanztem Vormast ins Bild, so wie eine Illustration in Joseph Furttenbachs *Architectura Navalis* sie abbildet [**Abb. 45**] oder auch eine Zeichnung, die von den Spezialisten Luca Carlevarijs zugeschrieben wird.[19] Beide Schiffe in dem Gemälde zeigen am Mast die roten Flaggen der Republik mit dem Markuslöwen. Schon die Tatsache, daß der Stadtfremde dieses für den venezianischen *Vedutismo* recht abgelegene Motiv gemalt hat, ist ungewöhnlich. Die Position der Schiffe, besonders die Rückansicht der Galeere, könnte durch einen zeitgenössischen Stich Vincenzo Coronellis aus einer seiner Reihen, die verschiedene Schiffstypen aus allen Teilen der Welt illustrieren, inspiriert sein,[20] die figurativen Details aber sind weit genauer als dort. Auf der ersten werden Herrschaften empfangen, auf Deck der anderen die Fässer mit Bordverpflegung oder Pulver verladen. Der Hinweis auf den Krieg von Morea, den die Republik in den letzten fünfzehn Jahren des Siebzehnten Jahrhunderts, d. h. in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Entstehungszeit des Gemäldes, zusammen mit der *Sacra Lega* gegen die Türken geführt hat, dürfte nicht

fehl am Platze sein. Damals spielten die geruderten Galeeren, die einst die Übermacht der venezianischen Flotte begründet hatten, noch einmal eine größere Rolle, wenn sich auch deutlich abzeichnete, daß sie neueren gesegelten Kampfschiffen nicht mehr gewachsen waren.[21] So ist der Gedanke nicht von der Hand zu weisen, daß sie für einen Auftraggeber ausdrücklich als Zeichen für die Seemacht Venedig zu verstehen gewesen sein könnten. Es kann aber auch sein, daß die Faszination, die von der Anwesehnheit dieser Schiffe ausging, für den Niederländer Grund genug war, diesen jenseits der sonst gemalten Motive gelegene Ort in einem Gemälde festzuhalten.[22] Da die großen Schiffe das Arsenal auf dieser, nördlichen Seite der Stadt verlassen mußten,[23] waren hier die am nächsten liegenden Ankerplätze für jene Symbole der vergehenden Macht der einstigen Beherrscherin der Adria, die zu Reparaturarbeiten und zur Überwinterung in jenen Jahren öfter im venezianischen Gewässern gelegen haben müssen.

Von dem Leben, das sich an Land abspielt, ist in van Wittels Bildern meist schon wegen der großen Entfernung der Uferbereiche im Bildraum kaum etwas zu erkennen, zu klein und zu unspezifiziert sind die dort angedeuteten Figuren. Einzig in den Ansichten des Molos, die einen Einblick in die Piazzetta erlauben, ist deutlich die große Menge schwarz gekleideter Herren an der Stätte der Zusammenkunft der *Nobili*, dem *Brolio* erkennbar. Gemäß seiner entsprechend der Tages- und Jahreszeit veränderten Position ist er , in den Ansichten der Galleria Doria Pamphilj und der Sammlung Colonna auf der linken Seite, im Schatten der Libreria, im Bild in Dôle aber rechts beim Dogenpalast angeordnet.[24] In gewissem Sinne folgt van Wittel in der bewußten Beschränkung auf, besser gesagt: mit der Wahl der Motive mit großen Wasserflächen im Vordergrund und der Betonung des Seeseite der Stadt noch der Tradition der früheren graphischen Gesamtansichten Venedigs, entfernt sich aber durch die Wahl eines engeren Bildausschnitts von der Tradition der Außenansicht der Stadt. Daß er sich die Beschränkung auf diese Motive, da wo er Venedig malt, nicht (wie von manchen Vedutenforschern unterstellt) aus Mangel an Können auferlegt, beweisen seine Bilder anderer Städte, besonders diejenigen Roms - nicht umsonst nannte Lanzi ihn "*pittore di Roma moderna*" -, wo die erzählerisch-volkstümlich Komponente eine viel stärkere Kraft besitzt. Hier nur einige willkürlich herausgegriffene Beispiele: Die Ansicht der Piazza Navona in der römischen Raccolta Chinni, dargestellt an einem Markttag, wo einer der Händler auf einem Stuhl vor einem ganzen Haufen von Orangen auf dem Boden sitzt, sein Nachbar dagegen seine Zitronen ordentlich aufbewahrt in Körben anbietet; ein Pendant zweier Panoramen mit der dei Monti und der Villa Medici im Besitz der Galleria Nazionale mit einem bunten Volksgemisch, Kutschen, Fußgängern, spielenden Kindern, Bettlern, Damen, Pilgern usw.; eine Tiberansicht in der römischen Pinacoteca Capitolina, in der Kinder zum Baden laufen, Lastkähne be- und entladen werden, eine junge Römerin in einfacher Eleganz einen Krug auf dem Kopf den gebirgigen Weg hinunter balanciert und ein Fischer oder Bauer bepackt mit zwei an einem Tragbalken hängenden vollen, schweren Körbe den Hügel hinansteigt; ein Panorama des Campo Marzo in der Pinacoteca Capitolina, gesehen von den Prati di Castello mit einem melancholischen jungen Paar auf einer Terrasse im Vordergrund,

sowie Eselstreibern und Reitern, die ihre Pferde auf dem Feld galoppieren lassen; die Ansicht vom Tiberufer mit San Giovanni dei Fiorentini des Marchese Sacchetti mit waschenden Frauen und durchgehenden Pferden; eine Ansicht von Tivoli in der Accademia di San Luca in Rom, wo junge Mädchen vom Lande mit eleganten Herren im Touristenhabitus zusammentreffen; eine Vedute des Largo di Palazzo in Neapel im Besitz der Banca Commerciale Italiana, wo alle Volksschichten vom Bettler bis zum in der Sänfte getragenen Edelmann, Pilger, eine junge Mutter vom Lande mit ihrem Buben, vornehme Kutschen und gebrechliche Alte zu sehen sind; oder eine Ansicht Veronas mit den Etsch-Fischern und einer Gruppe von jungen Leuten, die auf einigen antiken Steinblöcken rasten im Museo del Castelvecchio in Verona. Alles diese Bilder zeigen normales städtisches Leben, das sich natürlich ebenso in Venedig wie in anderen, nicht im Wasser gelegenen Städten an Land abspielte, in einer ganz anderen Vielfältigkeit als die venezianischen Ansichten. Dem Nicht-Venezianer Vanvitelli muß der Aspekt des Seelebens im Stadtbild so wichtig gewesen sein, daß er einzig ihn als für die Stadt am meisten charakteristisch hervorheben wollte.[25]

Ein einziges venezianisches Gemälde - vielleicht seine schönste Venedigansicht - läßt seine Lust an der Schilderung der Alltäglichkeit des Stadtlebens erahnen: Die Münchner Ansicht der Einfahrt zum Canal Grande mit der Kirche Santa Maria della Salute [**Abb. 47**].[26] Angeordnet am Schnittpunkt zwischen Wasser und Land ist es das Bild, das unter seinen Ansichten dieser Stadt das Meiste vom Leben auf festem Boden darstellt, das Leben also, was man gemeinhin unter dem Begriff "Leben im öffentlichen Raum" fassen würde. Die Boote sind, wie immer, vielfältig ausdifferenziert: im Vordergrund zwei von vorn gesehene Gondeln, deren Fahrt aus dem Bild herausgerichtet ist, die eine legt sich in die Kurve, in der anderen, links der Bildmitte ist ein venezianischer *Nobile*, gekleidet im traditionellen Schwarz und mit der großen Lockenperücke der Zeit erkennbar. Links davon eine prunkvolle, mit Schnitzereien ausgestattete Barke, die von sechs Männern auf "englische" Art gerudert wird, darin eine Gesellschaft vornehmer Herren in prächtiger, für Venedig aber untypischer Kleidung, - es fallen die farbigen Dreispitze auf, denn die der Venezianer waren schwarz. Die Herren dürften die Kommandanten eines jener reichen, im Hafen liegenden Handelsschiffe sein, die sich von ihrer Besatzung in den Canal Grande hineinrudern lassen. Rechts der beiden Gondeln zieht ein Zweimaster dahin, ein kleineres Lastschiff vom Typ der *Caorlina*, auf der zur Fahrt über die Lagune auch Segel gesetzt werden konnten, hier natürlich nicht unter Segel fahrend, sondern gerudert von vier Männern. Am Mast hängt eine Reuse, ansonsten ist die einzige Last, die der Kahn transportiert, eine Frau, die im vorderen Teil an der Reling sitzt. Vielleicht handelt es sich um Fischer, die vom Markt am Rialto nach Hause rudern oder um jene Bauern aus Caorle, nach denen der Bootstyp seinen Namen hat, weil sie sich solcher Barken bedienten, um ihre Waren in die Stadt zu transportieren. Hinter diesem Kahn hat der Maler wieder die Barke mit den vier Mönchen angeordnet, weiter in den Kanal hinein ein größeres, vielrudriges Boot. Ganz rechts am Bildrand, nahe des Ufers liegt ein bauchiger Lastkahn mit dem charakteristisch hochgezogenen Bug und Heck vor Anker.

Den schräg stehenden, segellosen Querbaum des Mastes setzt Vanvitelli ein, um die monotonen Linien der parallel verlaufenden Palastfassaden auf der rechten Seite des Canals aufzulockern. Es handelt sich um ein Exemplar des altertümlichen Schiffstyps der *Rascona* mit großen Seitenrudern. Vor der halbrund gedeckten Kabine, wo zwei Seeleute sitzen, ist ein blauweiß-gestreiftes Sonnensegel aufgespannt. Beladen ist der Kahn mit Ballen, wie von Stroh, vielleicht aber auch Rohmaterial zur Herstellung von Stoffen oder ähnlichem, was man für den Transport zu großen Ballen zusammenschnürte. Natürlich gibt es noch eine ganze Reihe weiterer Gondeln im Hintergrund, und besonders auch links an der Anlandestellen vor der großen aus Anlaß des Endes der Pest errichteten und erst 1687 geweihten Kirche Santa Maria della Salute. Eine legt gerade ab, der Ruderer lenkt das Boot in einem Schwenk zu seiner rechten Seite herum.

Links am Ufer, in der Nähe der Punta della Dogana, die im Bild im Gegensatz zu den meisten von Vanvitellis Darstellungen des Motivs hier nicht im Bild ist, hat eine mit Fässern beladene Barke festgemacht [**Abb. 48**]. Hier hat der Maler seine Signatur in das Malmaterial eingeritzt. Das kleine Lagunen- und Flußlastschiff wird gerade abgeladen. Zwei Männer rollen ein Faß eine Rampe empor, ein Dritter zieht mit einem Seil vom Ufer aus. Ein vierter Mann sitzt auf anderen, noch auf dem Schiffe befindlichen Fässern, ein Fünfter angelt, außerdem steht etwas abseits ein Herr und beobachtet die Angelegenheit genau. Auf den ersten Blick könnte diese Darstellung - kompositionsbedingt und wohl in dem Bemühen, sie möglichst weit vorn im Bildraum anzuordnen, um die Signatur gut erkennbar zu machen - etwas an den Rand gerückt wirken. Es dürfte aber kein Zufall und nur durch die Signatur bedingt sein, daß diese Szene des Entladens einer einfachsten Transportbarke ans feste Land - von den auf der Breite des Canal Grande aufgereihten Booten abgesehen - am weitesten im Vordergrund angeordnet ist. Denn: Ist schon die Betonung der Wasserseite der Stadt als ein Bestreben zu verstehen, das, was man "Venezianität" nennen müßte, das, was typisch erscheint für die Stadt, ins Bild zu setzen, so ist hier in der Szene des Umschlags von Waren zwischen Wasser und Land genau die Schnittstelle thematisiert, wo beide Sphären zusammentreffen, stellvertreten durch eine Tätigkeit, die für die ganze Kompliziertheit des Lebens in der Stadt steht, die ganz aus Menschenhand an einer Stelle maximaler Unwirtlichkeit der Natur erbaut ist. Auf jeden Fall wird kein anderer venezianischer Vedutist später, so wie van Wittel hier, die tägliche Arbeit an ausgezeichneter Stelle eines Gemäldes thematisieren - wenn auch von sechs Männern nur drei wirklich Hand anlegen - aber vielleicht ist das ja ein realistisches Verhältnis!

Läßt er den Blick über den Campo della Salute schweifen [**Abb. 49**], so erkennt der Beobachter Frauen in weißem *Zendale*, die am Ufer herumschlendern, andere - bei dem Seiteneingang der Kirchenportale -, die zu zweit zum Gebet gehen, *Nobili* mit ihren Sekretären, die sich unterhalten, Geistliche, *Popolani*, die am Ufer herumlungern, und Hunde, die durch die Gegend streunen. Obwohl die Figuren im Bereich der Kirchenfassade sehr klein sind, sind an drei Stellen Menschen zu erkennen, die betteln: schräg vor

der Kirche spricht ein Mann, der am Stock geht, eine Gruppe von Geistlichen mit großen schwarzen Hüten an, seine Hand ist ihnen zugestreckt, eine Frau in weißem Gewand sitzt auf den Stufen zur Kirche, ein schwarz gekleideter Herr bückt sich zu ihr herab und gibt ihr eine kleine Spende. Außerdem streckt an der hinteren der beiden Anlegestellen Mann in Rot seine Hand um ein Almosen aus. Die linke Bildhälfte zeigt auf engstem Raum einen genau beobachteten und detailliert wiedergegebenen Arbeitsprozeß, ein Bild der unterschiedlichsten gesellschaftlichen Schichten, Frauen, *Nobili*, Geistliche, *Popolani*, Bettler und der Art und Weise, wie diese verschiedenen Bevölkerungsgruppen durch ihre Präsenz oder Tätigkeit den öffentlichen Raum unterschiedlich besetzen und nutzen, alles fast im Miniaturformat innerhalb einer Vedute - nichts von Beliebigkeit, nicht mehr oder weniger zufällig hingesetzte *Macchiette*, sondern sehr genau abgebildete und ausgewogen über den Platz verteilte Menschen, kleine Gruppen bildend, sich begegnend, Freiräume lassend, Bewegung und Prozesse der Tätigkeit, wie auch Momente des Ruhens, der Bewegungslosigkeit.

Der große Überblick.
Panoramen des Bacino di San Marco

"*Alla naue in porto fù soprascritto;* L A B O R E, *&*
V I R T U T E, non altrimenti alla gloria del Paradiso, che serue come di porto, à ricouerare i viatori, s' arriua con la fatica, e col merito della virtù, e per questo San Paolo la chiama corona di giustitia; Reposita est mihi corona iustitiæ, *perche meritata, e ricercata à costo di fatiche, e di sudori. Nel qual proposito il Beato Tomaso di Villanoua tractat. de Domini Aduentu:* Non modica est hæc sanctorum prærogatiua, non leuis honor, quod gloriam quam habent non purè gratis, sed sibi eam meritis, & laboribus, sanguine, & morte acquisierunt &c."

Filippo Picinelli: Mondo simbolico..., Ausg. Venetia 1678, S. 564, Nr. 55

Gaspar van Wittel - als Ortsfremder am Beginn einer sich neu etablierenden Tradition stehend - hat sich in seinen Beobachtungen venezianischen Lebens fast ausschließlich darauf konzentriert, das darzustellen, was sich auf dem Wasser in der Stadt abspielte. Die Vermutung lag nahe, die motivische Beschränkung auf Ansichten des Molos mit dem Dogenpalast, wenn es hieß, Venedigveduten zu malen, sei in einem Mangel an Material begründet: darin, daß die Zeichnungen, die er von seinen Reisen mitgebracht hat, nicht ergiebig genug waren. Die kürzlich bekannt gewordenen Piazza-Ansichten beweisen das Gegenteil. Es ist wahrscheinlicher, daß für ihn, der gewohnt war, auch andere Orte zu malen, das mit Barken und Schiffen angefüllte Hafenbecken inmitten der Stadt das gewesen ist, was emblematisch für die Dominante der Seerepublik stehen konnte. Wichtiger als die Spekulation über unausgesprochene Beweggründe des Künstlers aber ist, daß er hiermit die Grundlagen für einen Bildtypus schuf, den alle wichtigen venezianischen Vedutisten - außer Luca Carlevarijs, der, wie zu zeigen sein wird, den Hafen in der Stadt auf ganz andere Weise thematisiert - aufgegriffen haben: die panoramaartige Überblicksansicht über das Bacino di San Marco.

Bei dem größten Teil der Bilder, die dieser Gruppe zuzuordnen sind, ist der Betrachterstandpunkt so gewählt, daß die bedeutendsten Monumente des Zentrums der Stadt sich als eine Silhouette abzeichnen, die das Panorama abschließt: Die Punta della Dogana, die Einfahrt des Canal Grande und die lange Reihe der Architekturmonumente von den alten Granai über Zecca und Libreria Sansoviniana mit dem Campanile von San Marco im Hintergrund, dem Einblick in die Piazzetta mit den beiden *Colonne* bis zu der vorsprin-

gende Ecke der Basilica, dem Molo mit dem Dogenpalast, den Prigioni daneben und vor dem Ausklang der langen Flucht der Riva degli Schiavoni jene beiden kleinen Häuser, an deren Stelle nach einer alten Verordnung der Republik nie ein höheres als eingeschossiges Haus hätte errichtet werden dürfen, nachdem die *Signoria* im Jahre 1102 die hier bestehenden Gebäude zum Zeichen immerwährender Verdammnis hatte abreißen lassen, da der Attentäter des Dogen Vitale Michiel hier Zuflucht gefunden hatte. Die Vedute beinhaltet so gleichsam synchron beide Blicke auf die Stadt: die alte Außenansicht der Stadt, die am Horizont liegt, wie sie in der Graphik und der niederländischen Malerei kultiviert wurde, und die neue Innenansicht der Stadt - eine "Innen"-Ansicht des zweiten Gesichts Venedigs, der Wasserseite der Lagunenstadt. Es ist die Ansicht, die dem per Schiff ankommenden Handelskaufmann die Schönheit der Stadt zuerst offenbart; ein Bild freilich, das für die meisten der Kunden Canalettos - die Reisenden, die Venedig von der Brenta her durch Rio di Canareggio und den Canal Grande erreichten - keineswegs den ersten Eindruck, aber wohl schon immer die tiefste Erinnerung an sie geprägt haben dürfte.

Um den Überblick zu motivieren führt der Künstler gelegentlich eine Vordergrundplattform ein, welche die Isola di San Giorgio Maggiore, ein nicht näher definierter Standort auf der Giudecca, die Punta della Dogana oder ein Punkt bei der Riva degli Schiavoni sein kann, ohne daß immer der räumliche Zusammenhang des Uferweges bis zum Dogenpalast wiedergegeben sein muß. Wenn der Blick vom Canale della Giudecca gewählt ist, ist auch die Isola di San Giorgio im Hintergrund zu sehen. Manchmal ist der Blick umgekehrt, von der Piazzetta, die den Einstieg im Bildvordergrund bildet, in Richtung San Giorgio Maggiore gerichtet. Hier - und nur hier - wird dann die eindrucksvolle Silhouette des Dogenpalastes nicht wiedergegeben.[1]

Spätestens seit Thomas Coryate Anfang des Siebzehnten Jahrhunderts seinem Reisebericht eine umfangreiche Beschreibung Venedigs eingefügt hatte, sprach man von der Metropole in der Lagune als der "jungfräulichen Stadt". Dieses für einen Ort ungewöhnliche Adjektiv verdiente die "so schöne, so berühmte, so herrliche Jungfrau" nach Coryate deshalb, "da sie noch niemals erobert wurde." Die Gestalt dieser "schönsten Frau, ja, dem Inbegriff der Schönheit, der Königin der Christenheit" zeigt sich in den Ansichten des Bacino di San Marco unbeschützt durch Mauern, und doch unberührt, unbesiegt in ihrer ganzen, "unvergleichlichen Schönheit".[2] Die *Venezia* präsentiert in dieser Sicht ihre empfindlichste und zugleich eindrucksvollste Seite - um in Coryates Metapher zu bleiben - unbedeckt: den Jahrhunderte alten Palast des Dogen, den Sitz der Regierung als Herz der Republik. Nur diese Ansicht, und keine andere, nicht einmal die der Piazza San Marco, konnte zum Symbol der Stadt werden und gleichsam ikonenhaft für sie selbst stehen. Man denke nur an jene allegorische Venedigdarstellung, in der Vittore Carpaccio bereits 1506 dem Markuslöwen - gleichzeitig Wappentier und Attribut des Stadtpatrons - eine Hintergrundansicht beider Teile des Stadtbildes hinterlegt hatte: des Machtzentrums der Republik am Molo und des Bacino mit den vor Anker liegenden

Round Ships vor der Forte di Sant'Andrea als Zeichen der Dominanz Venedigs über die Adria.[3] Kaum eine andere Stadt ist derart deckungsgleich mit ihrer Silhouette identifizierbar geworden wie Venedig aus dieser Perspektive. Auf jeden Fall hat bis zum Achtzehnten Jahrhundert keine ein Bild entwickelt, das so eindeutig und eindrücklich für sie stehen konnte. Vergleichbar ist vielleicht nur die Skyline von New York im Zwanzigsten Jahrhundert.*

Doch nicht nur weil diese Ansichten den Blick auf das wirkungsvolle, von den Kunden vielleicht am meisten geschätzte Panorama beinhalteten, mußte in einer Stadt, deren *Tessuto urbano* sich aus zwei widersprüchlichen Elementen - dem fließenden und dem festen - zusammensetzt, für jeden Vedutisten der Hafen und das Wasser eine besondere Faszination ausüben. Schließlich bedeutet städtisches Leben in Venedig immer auch Leben auf und mit dem Wasser. Dieses Leben mit dem Wasser in der Stadt wird hier exemplarisch vorgeführt. Wie kein anderes Motiv boten die Ansichten des Bacino di San Marco den Malern Anlaß, die verschiedensten, mitten in der Stadt verkehrenden und ankernden Schiffe und Wasserfahrzeuge ins Bild zu setzen. Die Schwergewichte sind unterschiedlich gesetzt, doch in allen Bilder treten Architektur und Figur gegenüber der Darstellung der Schiffe im Bacino und allem, was sich auf dem Wasser abspielt, zurück - bis dahin, daß die Stadtsilhouette zum bloßen, wenn auch famosen Hintergrund werden konnte. Deshalb können die Ansichten ebenso als Versinnbildlichung der Seehandelsmetropole wie als Verweis auf die große Tradition des Hafens von Venedig gelesen werden. Darauf nochmals hinzuweisen wäre tautologisch. Für einen Künstler wie Canaletto mag es zudem eine ungewöhnliche Herausforderung besessen haben, sich mit Marinemalern in deren ureigenen Element messen zu können. Doch bleibt noch fragen, was für Fahrzeuge dargestellt, welche Art Seehandel wird mit ihnen evoziert wurden. Es ist nicht vergebens auch hier genauer hinzusehen. Denn es sind keineswegs nur die großen Seehandels- und Kriegsschiffe, die hier gezeigt werden, sondern auch und gerade die Vielzahl kleinerer Boote, Barken, Lastkähne, Gondeln und die mittelgroßen Lagunenschiffe und Küstenfahrer, die für Venedig so typisch sind.

Ein Indiz für die außerordentliche Wertschätzung, welche die Ansichten des Hafenbeckens bei ausgesuchten Liebhabern gehabt haben, ist außer der hohen Qualität vieler Werke, der ungewöhnlich hohe Anteil von großen Formaten.[4] Nach Gaspar van Wittel sind es vor allen anderen zwei großformatige Ansichten Canalettos, die für die Sicht auf das aquatische Element in der Stadt stehen. Die berühmte, dem Publikum durch Präsenz auf Ausstellungen und Abbildungen in zahllosen Venedig- und Vedutenbüchern bestens bekannte Ansicht aus Castle Howard, die sich heute im Besitz des Bostoner Museum of Fine Arts befindet [**Abb. 50** bis **Abb. 53**],[5] ist immer wieder als das zweite absolute

---

* Durch die unvorstellbar grausigen Ereignisse des 11. September 2001 hat, während ich noch mit der letzten Durchsicht dieser Arbeit beschäftigt war, dieser Satz eine nicht voraussehbare Bedeutsamkeit bekommen, die er nie hätte bekommen dürfen. Dessen bin ich mir sehr bewußt. Nach langer, aber nie wirklich klarer Überlegung habe ich mich entschlossen, ihn trotzdem hier stehen zu lassen.

Meisterwerk Canalettos neben seinem *The Stonemason's Yard*[6] eingestuft worden. Die andere - dieser ebenbürtig zur Seite zu stellen - gehört heute dem Londoner Sir John Soane's Museum und ist im Februar 1736 von dem bekannten Sammler Matthias von der Schulenburg gekauft worden [s. **Abb. 17** und **Abb. 54** bis **Abb. 57**].[7]

Die Perspektive der großen Bostoner Vedute ist stark "geweitet", um den Überblick vom Molo bis zur Isola di San Giorgio ins Bild zu setzen. So ermöglicht die Vedute, den Eindruck, den die Stadt dem per Schiff Anreisenden bei der Annäherung bot, so nachzuvollziehen, wie Alexandre-Toussaint Limonjon de Saint-Disdier ihn in seinem *La Ville et la République de Venise,...* beschrieben hat:

" *e quelque endroit qu'on aborde à Venise, soit du costè de Terre-ferme, soit du costè de la Mer, l'aspect en est toûjour également singulier, & majesteux. L 'on en découvre cependant le plus bel endroit, lorsqu'on y arrive ... par les lagunes: car l'on commence à l'appercevoir de plus de dix milles de loin, comme si elle flottoit sur la surface des eaux, environnée d'une Forest de Mâts de Vaisseaux, & de Barques, qui laissent peu à peu distinguer avec admiration les magnifiques Bâtiments du Palais & de la Place de Saint Marc.*"[8]

Vordergrundmotiv bilden zwei Lastensegler, die in der Nähe der Punta della Dogana ankern, am Ausgang des Canale della Giudecca, wo sich über dem offenen Wasser der Standpunkt des Betrachters befinden muß. Der etwas größere ist ein typisches Mittelmeerfrachtschiff, eine Bark mit Lateinersegeln und schräg stehendem Vormast,[9] der andere etwas kleiner und ganz ähnlich bemastet und getakelt [**Abb. 50**]. Direkt hinter den beiden Schiffen liegt ein weiterer, kleinerer Segler. Von links nähert sich ein Beiboot, das von einem Bootsmann, der sich am Bug herabbeugt, an das vordere der Schiffe herangezogen wird. Rechts wird bildebenenparallel eine Gondel mit kräftigen Ruderstößen durch das Bacino gefahren, die Einmündung des Canale della Giudecca in Richtung des Canal Grande querend. Die beiden Gondoliere tragen Livreen mit ins Auge fallenden, roten Pumphosen. Am Bildrand stoßen weitere Gondeln mit dieser Fahrtrichtung ins Blickfeld hinein. Weiter in der Tiefe des Bildes, in dem Dreieck, welches das Bacino di San Marco zwischen Dogenpalast, San Giorgio Maggiore und der Punta della Dogana umfaßt, liegen verschiedene große Handelsschiffe vor Anker, eine zweimastige Brigg mit englischer Flagge, Fregatten, Galeonen, wie sie in großer Zahl die Weltmeere befuhren, und weit hinten auch ein vollgetakelter Dreimaster [**Abb. 51**]. Außer der des britischen Königreichs wehen die Flagge Dänemarks und eine alte französische Handelsflagge im Wind. Inmitten all der Großsegler sind die hochgestellten, roten Ruderreihen einer Galeere zu erkennen. In Höhe der Isola di San Giorgio zeigt ein Polacker - ein weiterer Typ eines im Mittelmeerverkehr gebräuchlichen Handelsseglers mit Lateinersegel am Vormast - seine Breitseite. Dies ist ein deutlicher Unterschied zur Vorgehensweise Vanvitellis, der es in allen seinen Venedigbildern vermieden hat, große Schiffe in ihrer ganzen Länge von der Seite wiederzugeben.

Nahe der äußersten Spitze der Giudecca liegen schwarze, flache Lastkähne mit den typischen halbtonnenförmigen Bedachungen des Laderaumes, ein weiterer dieser Lastkähne wird gerade aus dem Canale della Grazia in das Bacino hinein geschleppt. Vor der Isola di San Giorgio durchkreuzen, aus derselben Richtung kommend, einige kleinere

Fahrzeuge das Hafenbecken, bahnen sich den Weg zwischen den ankernden großen Schiffen hindurch, nehmen Kurs auf die Mündung des Canal Grande, wo sie ihre Fahrt fortsetzen werden. In der freien Fläche ungefähr in der Mitte des Bildes ist ein *Burchiello* zum Personentransport erkennbar - Streit hat sie als Linienschiffe nach Padua beschrieben, sie konnten aber wie dieser hier auch andere Destinationen haben.[10] Dieser *Burchiello* ist mit einem Mast vor der Passagierkabine ausgestattet, doch ist das Segel längst eingeholt. Wie hier gezeigt, wurden die Boote bei wenig oder schlechtem Wind für den Weg über die Lagune und in engeren Gewässern von flachen, mit vier Ruderern besetzten Barken in Schlepp genommen.

Gondeln und Barken haben den gleichen Weg eingeschlagen, andere kreuzen die Wasserfläche, eine *Peate*, ein Lustschiff mit aufgestelltem roten Sonnendach, wie es zu Ausfahrten in der Lagune benutzt wurde, kommt am rechten Bildrand aus dem Canale della Giudecca und scheint in Richtung Lido unterwegs zu sein. Dahinter segelt ein *Gondolone* heran, denn auch Gondeln konnten gesegelt werden [**Abb. 52**]. Ein kleiner Mast ist aufgestellt, an dem sich ein kräftig farbiges, blaugestreiftes Rahsegel im Wind bläht. Ein kleiner, einmastiger Lastkahn von der Größe eines *Burchio* ist schon weit in das Bacino eingefahren. Einer der Seeleute ist damit beschäftigt, das aus dem Wind genommene Segel einzuholen, während eine flache Gondel am Heck des Schiffes angelegt hat und der vordere Gondoliere an die Reling greift, um die Barke an den Lastkahn heranzuziehen. Eine hinter dieser Szene liegende weitere Bark wird geradezu von Gondeln umschwärmt [**Abb. 53**]. Auch sonst ist der Geschäftigkeit um die auswärtigen Segler einige Aufmerksamkeit gewidmet. Überall, ganz besonders bei den vielen kleineren Handelsschiffen, die bei der Punta della Dogana liegen, sind Gondeln und andere kleinere Fahrzeuge zu sehen, die heranfahren, beigehen und an den größeren Schiffen festmachen. Männer stehen auf diesen Booten und verhandeln mit jenen auf den Schiffen. Wie auch in den Gemälden Vanvitellis wird auch in dieser vielfältig und differenziert gestalteten Schiffslandschaft die Organisation des Seehandels zum Thema: Makler, Aufkäufer, Kunden, Versicherer und andere Interessenten kommen herbei um die transportierten Waren zu begutachten und Geschäfte abzuwickeln.

Das große Gemälde des Sir John Soane's Museum könnte mit fast derselben Größe und der Spiegelbildlichkeit der Sichtpunkte so etwas wie ein *Pendant idéel* der Bostoner Vedute sein. Canaletto macht mit diesem Bild, wo die Panoramaansicht über das Bacino durch den Blick entlang der geschwungenen Riva degli Schiavoni zurück zum Molo motiviert ist, den Versuch, beide Aspekte des venezianischen Stadtbildes - Land und See – gleichberechtigt, in einem ausgewogenen Verhältnis ins Bild zu setzen. Hier sind es vor allem kleinere Schiffe, in der Größe von Küstenseglern, die vor dem Ufer liegen: zwei *Trabacoli* und dahinter ein kleineres Fahrzeug mit einem weit vorstehenden Bugspriet [**Abb. 54**]. Wahrscheinlich direkt auf mittelalterliche Rundschiffe zurückgehend diente der *Trabacolo veneziano*, ein im ganzen Mittelmeergebiet verbreiteter Zweimaster, in der Seeschiffahrt u. a. dem Transport der überall in Venedig als Baumaterial dienenden

weißen *Pietra d'Istria* und manch anderen mehr, vor allem aber zum Herbeischaffen von notwendigem Bau- und Feuerholz.

Wie von Vanvitelli häufig vorgemacht schließt der Maler links den Bildraum durch den Heckaufbau einer angeschnitten wiedergegebenen, großen Galeone. Weiter hinten im Hafenbecken liegen außer einem zweimastigen *Bragozzo* - einem hauptsächlich der Fischerei dienenden venezianischen Kleinschiff - auch größere Schiffe: eine zweimastige Galeere mit aufgestellter, roter Ruderreihe und eine dreimastige Fregatte mit dänischer Flagge - das Inventar von Schulenburgs Sammlung aus dem Jahr 1738 spricht ausdrücklich von "*Bastimenti da Guerra, e da Carico*".[11] Die Fregatte scheint dem Maler dabei im Verhältnis zu den Gondeln daneben etwas klein geraten. Der Flucht der Riva folgend haben verschiedenste mittelgroße Seeschiffe, Lastkähne und Barken festgemacht [**Abb. 55**]. Ein mit einer weißen Zeltplane gedeckter *Burchio* wird zum Anlegen herbeigerudert, dafür muß von zwei Gondolieren, die hier mit ihren Barken warten, der Platz freigemacht werden. Die Mitte des Bildvordergrundes füllt ein unbeholfenes Ablegemanöver eines vom Kai abstoßenden Ruderbootes [**Abb. 56**]. Man hat den Eindruck, die Besatzung sei nicht ganz Herr über ihr Gefährt, so daß der venezianische Ruderer mit anfassen muß. Eine weibliche Rückenfigur mit dem weißen Schultertuch am Ufer schaut dem entgeistert zu.

Ist die Besetzung der Wasserfläche mit Fahrzeugen im Vergleich zum Bostoner Bild recht sparsam, so bietet Canaletto in der Flucht der sich bis zum Dogenpalast entlang ziehenden Uferstraße seine ganze Detailbeobachtungsgabe und Erzählfreudigkeit auf: Vier Herren stehen ins Gespräch vertieft im Vordergrund herum, weitere Männer und wenige Frauen haben sich am Ufer getroffen und lassen sich durch die angenehme Situation zum Verweilen einladen. Ein Seemann geht mit einigen Tauen und einem Bündel unter dem Arm davon. Außerdem erkennt man mit Stäben spielende Kinder, einen Fliegenden Händler am rechten Bildrand, einen Marktstand und die Werkstatt des Schreiners, für den Baumstämme angeliefert worden sind, die jetzt im Uferbereich lagern und ihrer Verarbeitung harren, sowie drei Frauen auf dem vom Grün schattenspendender Kletterpflanzen überrankten Balkon. Selbst kleinste Details wie der Zugmechanismus der hölzerne Brücke über den Rio dell'Arsenale vor den *Forni militari*, wo der spitze Bug eines *Burchio* in das Bacino herausragt, und die Straßenbeleuchtung, eine der ersten Europas, dürfen nicht übersehen werden [**Abb. 57**]. Auch wenn dem Bild die schlagende Thematisierung der mit der Schif??fahrt verbundenen Arbeitsprozesse, des Be- und Entladens, wie es van Wittel so überzeugend ins Bild gesetzt hat - und das zeichnet wiederum dessen Münchner Ansicht aus - fehlt, ergibt all das ein Bild eines ruhigen venezianischen Alltages, an dem an einer entlegeneren Stelle der Stadt nicht viel passiert. Normalitäten des Lebens, wie es sich auch in jeder anderen Stadt abspielen konnte, werden vorgeführt: die Arbeit des Handwerkers, die tägliche Versorgung - durch einen Händler, der einen festen Markstand besitzt, also ein größeres Angebot von Waren feilzubieten hat, und durch jenen, der mit seinem Korb voller Dinge vom Umland oder den Inseln in die Stadt

kommt -, das geschäftliche Gespräch unter Kaufleuten, der Spaziergang am Hafenufer, Frauenleben im Haus, das Spiel der Kinder aus dem "Volke", alles Themen, über die sonst aus der Kunst jener Zeit gar nichts und aus anderen Quellen nur wenig erfahren ist.

Von der Ansicht des Sir John Soane's Museum gibt es eine Variante kleineren Formates im Kunsthistorischen Museum in Wien [**Abb. 58**].[12] Hier ist die Dichte der Fahrzeuge größer. Vorn im Hafenbecken zeigt Canaletto einen einmastigen, aber sonst den Fahrzeugen in der Londoner Version ähnlichen Segler - es handelt sich um ein Exemplar des östlichen Schwestertyps des *Trabacolo veneziano*, ein auf der anderen Seite der Adria gebräuchliches, nach der dalmatinischen Insel Brazza *Brazzere* genanntes Schiff. Dahinter ankert ein zu den zweimastigen Galeerentypen gehörendes Schiff und ein Dreimaster mit dem roten, venezianischen Banner. Direkt am Ufer bei den *Forni*, vor der Riva degli Schiavoni, wo die Liegeplätze der "*Natione Schiauona*" reserviert waren und die dalmatinischen Kaufleute ihre Waren in Buden und direkt vom Schiff zum Verkauf anboten,[13] liegt ein altertümlich wirkendes Schiff mit sackförmig herabhängendem Segel. Es erinnert mit seinem runden Schiffskörper an die veralteten Rundschifftypen der *Cocha* oder der Karacke.

Wenig variiert, und in ihrer Detailliertheit eher zurückgenommen, ist dagegen das Leben auf der Uferstraße. Der Schreiner hat jetzt statt des Joches ein Wagenrad vor dem Laden stehen. Im Vordergrund fallen zwei robust gekleidete Männer auf. Jener, der von hinten zu sehen ist, trägt einen langen, braunen Mantel, der andere hat eine rote Mütze auf, wie sie auch bei den Bootsleuten auf dem Londoner Bild zu sehen ist. Grundsätzlich aber gibt die Bildkomposition, die von einer vorn liegenden, festen Plattform ausgeht, einem Maler vom Format Canalettos immer wieder Gelegenheit anhand ausgesuchter Vordergrundfiguren sein Können unter Beweis zu stellen. So in einem Bild, das zuletzt der Sammlung Arthur Erlanger gehört hat,[14] drei farbenfroh und sehr unterschiedlich gekleidete Orientale, ein venezianischer Herr in weißem Umhang, der stehen geblieben ist, seine Frau, die ganz in schwarz gekleidet einige Schritte hinter ihm herkommt, und eine Familie vom Lande, die auf einer Brückenstufe zur Rast Platz genommen hat, das Kind an der Brust, den Strohhut, zusammen mit Stock und Korb, auf den Boden gelegt. Oder, in einer Frankfurter Vedute,[15] mit zwei Damen, einem eleganten Paar - beide sind elegant herausgeputzt und maskiert -, Orientalen und anderen, die alle ihre freie Zeit nutzen, um am Hafen entlang zu schlendern und zu schauen.

Auf der Seeseite übt der Vedutist Variation im Umgang mit den Schiffsmotiven. Trotz der beträchtlichen Zahl von Bildern würde es schwer fallen, ihm im Bereich der Schiffsdarstellungen Wiederholungen nachzuweisen. Seine Variationsbreite geht weit über das hinaus, was Stichwerke, etwa Vincenzo Coronellis,[16] ihm als Material anbieten konnten. Die Vielfalt der Typen läßt vielmehr auf genauestes Naturstudium am Bacino di San Marco und die Existenz detaillierter Skizzen schließen, die Canaletto gemacht haben muß, wie schon sein Vorgänger Carlevarijs, von dem im venezianischen Museo Correr ein ganzes Album von Schiffszeichnungen erhalten ist.[17] Aus Canals Hand aber ist davon

außer zwei Zeichnungen auf dem ersten Blatt des sogenannten Accademia-Skizzenbuches[18] nichts überliefert. Gelegentlich - doch seltener als Vanvitelli - benutzt Canaletto angeschnittene Schiffe, die den Bildraum nach der zur See hin offenen Seite begrenzen, etwa in einer der beiden Bacino-Veduten der Wallace Collection in London und der des Frankfurter Staedels. In der Frankfurter Ansicht ist es der spitze Bug eines Seglers mit stark schräg gesetztem vorderem Mast. Weiter wird hier eine in der Mitte des Bacino liegende, zweimastige Galeere, sowie eine große abgedeckte Fregatte gezeigt. Auf der Ex-Erlanger-Vedute eine ganze Reihe vor der Riva degli Schiavoni liegender Lastkähne, *Burchi* und *Peate*, sowie ein stolzer, schön verzierter zweimastiger Huker, immer aber eine große Vielfalt der verschiedensten Typen von Gondeln, Barken und kleinerer Schiffe.

Blickfang einer von der Piazzetta aus "aufgenommenen" Ansicht, die der Sammlung Mario Crespis entstammt,[19] ist ein Flottenteil mit einer der berühmten venezianischen Galeassen in der Mitte des Bacino [**Abb. 59** und **Abb. 67**]. Mächtig liegt der von einer Plane gedeckte Dreimaster unbewegt im Hafen. Auch die Gondoliere, die auf ihren Booten am Molo warten, schauen in dessen Richtung hinüber. Der ungewöhnliche Bildausschnitt der Vedute zwischen der Ecke des Dogenpalastes und der *Colonna* mit dem Markuslöwen hindurch, der die Isola di San Giorgio im Gegensatz zu den meisten anderen Ansichten mit dieser Blickrichtung ausspart, scheint geradezu auf die Präsenz dieses Flaggschiffs der venezianischen Flotte im Hafen ausgerichtet zu sein. Dahinter sind die Masten eines Großseglers mit hochgezogenen Segeln zu sehen und noch weiter hinten im Bacino, vor der Riva degli Schiavoni liegt eine weitere Galeere. Man kann auf die Anwesenheit eines größeren Kontingents der venezianischen Kriegsflotte im Heimathafen schließen. Doch, was man dem Bild nicht ansieht: die *Galeazze* waren jetzt - im zweiten Viertel des Achtzehnten Jahrhunderts - nicht mehr einsatzbereite Kriegsschiffe, wie noch zu der Zeit als Gaspar van Wittel sie vor der Isola di San Michele und Murano gesehen hat, sondern tatsächlich nur noch Symbol einer großen, aber vergangenen Epoche. Einzig repräsentative Funktion war ihnen geblieben und schon im Krieg von Corfu waren nur noch zwei Exemplare dieses stolzen Schiffstyps zum Einsatz ausgerüstet worden.[20]

Schließlich führt Canaletto bei einer Hafenansichten in einem ungewöhnlichen Breitformat - Horace Walpole hat das Bild 1781 "*A long view of Venice of Canalletti.*" genannt - [21] auf ein Motiv ein, das er im Laufe seines Schaffens sooft benutzt hat, daß man davon sprechen kann, er habe sich damit ein weiteres jener Markenzeichen erschaffen, aufgrund deren seine Bilder unverwechselbar wiedererkennbar sind: Eine *all'inglese* - auf konventionelle, englische Art, wie man in Venedig sagt - geruderte Barke, besetzt mit kräftigen, meist bärtigen Männern [vgl. **Abb. 60** bis **Abb. 65**]. Zwei von ihnen stehen im Boot, einer ist auf den Bug geklettert, um ein Tau einzuholen, während der Ruderer mit weit ausgestreckten Arm gestikulierend redet, als sei unter den Insassen eine Diskussion darüber entbrannt, wohin man rudern wolle. Die ganz eindeutig unvenezianische Art, zu rudern, die derbe Kleidung, die so gar nicht modischen Bärte der robusten Männer, ihr heftiges, als sozial deklassierend geltendes Gestikulieren, das ihre durcheinander gehen-

den Reden unterstreicht, geben Anlaß, davon auszugehen, daß man es hier mit einer auswärtigen Schiffsbesatzung zu tun hat, die im Beiboot ihres Seglers zu einem Abstecher in die Stadt gerudert ist. Canaletto konnte für dieses Boot auf graphische Vorbilder von Vincenzo Coronelli und Luca Carlevarijs zurückgreifen [**Abb. 65** und **Abb. 66**].[22]

Das bekannteste Beispiel seiner Verwendung dieses Bootes im Vordergrund seiner Veduten ist die Ansicht mit der Rückkehr des *Bucintoro* von der Zeremonie der Vermählung des Dogen mit dem Meer am Himmelfahrtstag in der Royal Collection in Windsor Castle, aus dem ehemaligen Besitz des Consul Smith, für den sie auch in Kupfer gestochen worden ist [**Abb. 60**].[23] Vielleicht zum ersten Mal benutzt hat Canaletto das Boot in einer Vedute des Canal Grande in der Höhe von Santa Maria della Salute, Blick Richtung Bacino San Marco, die von einer auch für das Frühwerk des Künstlers ungewöhnlich dramatischen Lichtstimmung, wie sie wohl auf keiner anderen seiner Ansichten zu finden ist, bestimmt ist.[24] Bei der Barke in diesem Bild handelt es sich eindeutig um eine, in der die drei Seemänner losgezogen sind, um einen Blick auf die Schönheit der Stadt zu werfen [s. die Beispiele **Abb. 61** bis **Abb. 63**].

Insgesamt weist Canalettos Schaffen eine Variationsbreite von Schiffstypen auf, wie sie vergleichbar kaum bei den Spezialisten der Marinemalerei anzutreffen ist. Eine fast demonstrativ zu nennende motivische Vielfalt bei gleichzeitiger Entwicklung von Standardformulierungen wie dieser Männerbarke mit den bärtigen, gestikulierenden Insassen, die leicht variiert immer wieder eingesetzt werden konnten, das kann allgemein als Arbeitsprinzip dieses größten der Vedutisten angesehen werden. Vergleicht man die Ansicht des Bacino, gesehen vom Canale della Giudecca in der Wallace Collection mit einem ebenfalls großformatigen Gemälde des gleichen Motivs von Antonio Joli,[25] wird noch deutlicher, worin sich die überlegende Variationsfähigkeit Canalettos äußert - selbst hier, wo es sich um ein nicht ganz überzeugendes Beispiel der Arbeit des großen Vedutisten handelt, dessen Eigenhändigkeit gelegentlich angezweifelt worden ist. Bei beiden kann der Blick über das gesamte Bacino schweifen, von der Punta della Dogana links bis zum Dogenpalast auf der gegenüberliegenden Seite und der Isola di San Giorgio rechts. Canaletto legt durch die Fahrtrichtungen der verschiedenen *Imbarcazioni* und die Ausrichtung der Schiffskörper eine Struktur aus schrägen Linien über die Wasserfläche, schildert mit Kisten und Fässer, die am Ufer bei der Dogana lagern, die Hafensituation, gibt Bewegungen der Barken wieder und führt erzählerische Momente ein. Vorn auf einem *Sandolo*, der auf einen Lastkahn zufährt, wartet ein Mann im weiten Umhangmantel, die Hände zum Wärmen in den Muff gesteckt, auf das Anlegen. Ein kleineres, einem *Burchiello* entsprechendes Gefährt mit einem Schwan als Bugsprietfigur, nicht gezogen, sondern gerudert, sucht sich einen Platz zum Anlegen nahe der Dogana. Vor der Spitze der Insel liegt ein mittelgroßes, dreimastiges Schiff, das einem Polacker gleicht, aber sowohl am Vor-, als auch an dem weit hinten sitzenden Groß- und dem Besanmast für Lateinersegel vorgesehen ist. Nur das obere, über dem Mastkorb zum Trocknen oder

zur Reparatur zusammengelegten Segel - das Motiv sieht der Auffassung einer Zeichnung im Album von Carlevarijs ähnlich[26] - hat rechtwinkligen Zuschnitt.

Zugegebenermaßen ist der Handelssegler mit dem roten Banner rechts im Vergleich zu der Gondel davor recht klein geraten, doch: der *Bragozzo*, der mit gerefftem Segel quer durch das Bacino gerudert wird, die Galeonen im Hintergrund - eine davon mit englischer Flagge -, das Ausweichmanöver der Gondel an einem ankernden Kahn vorbei - der sitzende Ruderer bemüht sich durch eine kleine Ruderbewegung ein wenig Raum zu schaffen -, all das sind Beispiele der Variation über das Thema, mit verschiedensten Fahrzeugen und Hafenbesuchern ein konsistentes Bild eines Handelshafens zu geben. Dieses Verfahren ist dem, was Joli, der als Theatermaler im Gegensatz zu dem ausschließlich Veduten malenden Canal die Ehre gehabt hat, Gründungsmitglied der venezianischen Malerakademie gewesen zu sein, ihm entgegensetzen konnte, weit überlegen. Ein gezogener *Burchiello*, der parallel zum Ufer im Vordergrund fährt, eine *Caorlina*, auf der, als sie sich am Ufer entlang bewegt und eine kleinere Lastgondel passiert, das Segel herabgelassen wird, eine Gondel mit einem Paar unterm Sonnenschirm und einem Maskierten, der am Bug sitzt, sowie ein paar weitere Gondeln füllen den Bildraum nur unzulänglich. Der Vordergrund bleibt weitestgehend ungenutzt, während die Schiffe, die in der Mitte des Hafens liegen, verschwindend klein und vereinfacht wiedergegeben sind.

Auf allen Bildern, die den Palazzo Ducale von der Seeseite aus zeigen, ist - wie schon bei Vanvitelli [**Abb. 68**] - jenes Schiff zu sehen, das als *Pubblica Fusta* bekannt war und offiziell auch *La Nave del Consiglio dei Dieci* genannt wurde. Die Aufgabe seiner Besatzung war: "in etwan sich ereignenden gefährlichen umständen, bey einer Empürung des Volkes zur Vertheidigung des Herzoglichen Pallastes oder des Münzhauses, ..., zu dienen" - um das Zitat von Blainville noch einmal wiederzugeben.[27] Auf einer Graphik der von Domenico Lovisa herausgegebenen Serie *Il Gran Teatro di Venezia...* ebenso wie auf verschiedenen gemalten Ansichten Canalettos und Francesco Guardis, die das Hafenbecken von der Piazzetta aus zeigen, sowie auf einem der kleinen eigenhändigen Stiche Canals, wo verschiedene Besatzungsmitglieder auf ihrem Vorderdeck herumsitzen und -stehen, während ein Soldat mit geschultertem Bajonett auf das aufgespannte Zeltdach zugeht, ist die schwere Bewaffnung des Schiffes, das ständig mit dem Bug auf den Palast, bzw. die Piazzetta gerichtet vor dem Molo lag, zu sehen.[28] Die Wichtigkeit dieses im Stadtbild fest verankerten Schiffes für die Ikonographie der Veduten Venedigs zur Zeit der Republik läßt eine kleine Abschweifung zu seiner Symbolkraft angeraten sein.

Die *Fusta*, wie Blainville sie beschreibt, wird man in erster Linie als Zeichen der Verteidigungsbereitschaft der unbesiegten Republik und dem Willen zur Erhaltung ihrer Werte deuten müssen - ein wesentlicher Punkt des politisch-historischen Venedigmythos war bekanntlich die Dauerhaftigkeit der Staatsform. Elena Vanzan Marchini hat weiter, fern von aller Narrenschiff-Sentimentalität, zweifelsfrei die traurige - auch schon von Blainville erwähnte - Wahrheit aufzeigen können, daß unter den Ruderern auf diesem berüchtigten Schiff auch zum Galeerendienst verurteilte Straftäter,[29] die auf ihren Einsatz an der

Ruderbank zu warten hatten, erkrankte Insassen der Staatsgefängnisse und - spätestens seit 1727 - auch arme in Geisteskrankheit Verfallenene gefangen gehalten wurden.[30] Doch läuft man Gefahr, das Objekt symbolgeschichtlich zu überfrachten wenn man - der selbstgemachten, Einschränkung, es sei ungenau, von "*una nave dei pazzi nella Venezia del '700*"[31] zu sprechen, zum Trotz - wegen der Anwesenheit der Sträflinge und der "*pazzi*" in dem Schiff ein Zeichen der "*presenza evidente, ..., della sofferenza e della colpa*" und des "*aspetto spettacolare della pena*" erkennen will.[32] Zumindest darf man nicht übersehen, daß man damit in Kategorien denkt, die in keiner Weise von Zeitgenossen verbürgt sind.

In Beschreibungen der Stadt wird auf die Funktion als Gefängnis nur gelegentlich und in noch beiläufigerer Art und Weise verwiesen, als von jenem unter dem Dach des Dogenpalastes oder von Antonio da Pontes *Prigioni* nebenan gesprochen wird. Unter einem kritischen Gesichtspunkt wird von den Bleikammern, aus denen Mitte des Jahrhunderts Casanova die spektakuläre Flucht gelungen war, erst viel später - kurz vor, bzw. nach dem Ende der Republik - berichtet werden.[33] Auch die Seufzerbrücke wurde erst spät zu einem Objekt sentimentaler Betrachtung. Untrüglicher Beweis dafür ist ihr fast vollständiges Fehlen als eigenständiges, herausragendes Bildmotiv für die Vedutisten des letzten Jahrhunderts der *Ancien Regimes*. Alles andere würde auch der Tatsache widersprechen, daß die Galeerenstrafe im Gegensatz zur Todesstrafe selbst von Aufklärern wie Cesare Beccaria und seinen venezianischen Lesern im Achtzehnten Jahrhundert nie einer grundsätzlichen Kritik unterzogen worden ist.[34] Für die Vedutisten gab es also gar keinen Grund, das Schiff, das allemal fester Teil des Stadtbildes geworden war, nicht darzustellen. Deshalb, und nicht wegen ihrer zeitlich-räumlichen Immobilität, die sie zu einem "*non-vascello cui è negato il mare*" macht, kann über die *Fusta* gesagt werden:
"*La raffigurazione stessa del vascello disalberato, scheletro di se stesso, non può essere asettica, fedele alla realtà, ... Un attento e fedele segno si fa invece portatore di un' immagine della Fusta inserita sullo sfondo di piazza S. Marco e calata in una pacata quotidianità, nella quale la nave della colpa si confonde, senza rilievo e significato alcuno, con gli altri elementi della scena; il suo aspetto non ha nulla di allegorico...*"[35]

Die Größe der *Pubblica Fusta* ist aus Veduten nicht zu ermessen: Guardi zeigt sie, mit gestreifter Plane gedeckt und einer ganzen Batterie von Kanonen, die auf den Dogenpalast gerichtet sind, geradezu monumental vor der Piazzetta liegend [**Abb. 69**]; ihr Schiffskörper verdeckt den Blick auf die Fassade der Kirche von San Giorgio Maggiore fast ganz. Auf einer kürzlich als Werk Antonio Jolis bei Christie's in Versteigerung gegangenen Vedute oder einem Bilderpendant Canalettos, das Owen McSwiney vor dem September 1730 an Sir William Morice verkauft hat,[36] sieht man dagegen ein bedeutend kleineres, einmastiges Schiff dessen Größe mit dem, was anderswo vorgestellt ist, kaum vergleichbar ist. Das Wort Fusta bezeichnete ursprünglich ein schnelles, gerudertes Schiff, das über achtzehn bis zwanzig Ruderbänke verfügte und kleiner war als eine Galeere. Dieser Schiffstyp war im Achtzehnten Jahrhundert außer Gebrauch, trotzdem hat sich der Name *Fusta* für die *Nave del Consiglio dei Dieci* weiterhin gehalten. Das Schiff wird meist einmastig dargestellt, mit achtzehn bis vierundzwanzig Ruderbänken, damit entspräche es der Größe einer Galeere, diese aber waren schon seit der Mitte des Sech-

zehnten Jahrhunderts als Zweimaster ausgelegt. Mit einer Länge von fünfzig bis sechzig Metern müßte es fünfmal so lang wie eine normale Gondel sein. So, wie von Vanzan Marchini beschrieben - "*L'aspetto di tali imbarcazioni, forniti dall'arsenale, era quello di arsili ovvero di bastimenti disarmati e disalberati, inadatti ai pericoli della navigazione, ma provvisti dello stretto necessario per l'addestramento e la contenzione dei futuri galeotti*" -[37] aber ist sie fast nie abgebildet. In der Regel zeigt sich das Schiff als einsatzbereit und "niemals abgetackelt", wie Blainville sagt. Wohl fehlt ihm auf manchen Bildern der schräge Querbaum für das Lateinersegel. Wirklich abgewrackt, mit fehlenden Rudern und gekapptem Mast, zeigt das Schiff nur Antonio Joli in dem genannten Bild und Johan Richter in seiner Ansicht mit der Anfahrt der Gondeln des Botschafters von Frankreich Comte de Gergy anläßlich seines Einzuges in den Dogenpalast am 5. November 1726.[38] Entweder wurde hier kräftig geschönt oder Zustand der Fusta war nicht so schlecht, wie Vanzan Marchini durch Zitieren einiger Quellen nahelegt.

Ein anderes Schiff - sei es nun dauerhaft in Betrieb oder temporär eingesetzt, wie Vanzan Marchini annimmt - diente als Schulschiff im eigentlichen Sinne für die Galeerenruderer. Denn auch wenn die Zahl der Galeeren und anderer geruderter Schiffe insgesamt kleiner geworden war, wurde die Galeerenstrafe weiter verhängt und bei den mörderischen Bedingungen, unter denen die Männer ihr Leben an Bord fristen mußten, blieb Bedarf nach Ruderern weiter bestehen.[39] Um das Rudern zu lernen, ist Bewegung unerläßlich, und, da sie nicht mehr von der Stelle bewegt wurde, konnte die *Fusta* diesem Zweck, wie es ihrer ursprünglich Bestimmung entsprochen hatte, nicht mehr dienen. Das kleinere Schiff, auf dem die Männer auf ihren harten Dienst vorbereitet werden mußten, ist im Vordergrund des Pendants der Vedute der Wallace Collection abgebildet.[40] Es liegt pausierend vor der Isola di San Giorgio und sein Erscheinungsbild entspricht genau der Beschreibung Vanzan Marchinis. Tatsächlich zeigt Canaletto hier ein Schiff ohne Mast und ohne Takelage, statt dessen halten einige Stangen ein zeltartiges Verdeck [**Abb. 70**]. Auf der zweiten der Kupferplatten, die Canaletto für William Morice gemalt hat, sind beide zu sehen [**Abb. 71**]: Das kleinere Fast-Schiffswrack mit niedergelegtem Mast und der typischen spitzen Bugform der ruderbaren, galeerenverwandten Schiffstypen, das im Vordergrund in einem durch eine dichte Reihe von hölzernen Pfeilern abgegrenzten Bereich des Hafens vor der ehemaligen *Pescheria* liegt, und das Bewachungsschiff des *Consiglio dei Dieci* vor dem Dogenpalast. Hier ist von den Männern der Besatzung nur einer, der unter dem Planenverdeck hervorschaut, zu erkennen.[41] Im Gemälde der Wallace Collection bewegen sich einige der Ruderer frei auf Deck und an Land. Angekettete "*Sforzati*" - zur Galeere verurteilte Sträflinge, deren Aussehen Giovanni Grevembroch in einem seiner *GLI ABITI DE VENEZIANI DI QUASI OGNI ETÁ CON DILI GENZA RACCOLTI, E DIPINTI NEL SECOLO XVIII. betitelten* Kostüm- und Sittenbildchen, die als Quelle für das Verständnis vieler Szenen aus dem venezianischen Alltag so äußerst nützlich sind, überliefert hat[42] - sind nicht darunter, vielleicht aber deren Aufseher. Der Kontrast zwischen ihnen und einer Dreiergruppe von *Nobili* und Priestern - Mitgliedern der tonangebenden, herrschenden Schichten der Gesellschaft - ist

unübersehbar. Noch stärker aber wirkt der Unterschied zwischen dem miserablen Kutter in venezianischen Staatsdiensten im Vordergrund und der in der Mitte des Hafenbeckens liegenden, dreimastigen, schwerbewaffneten Fregatte aus den Niederlanden, sowie dem Bug eines sehr großen, dickbäuchigen Handelsschiffes und dem reich mit vergoldeten Schnitzereien geschmückten Heckaufbau einer Galeere, die Canaletto benutzt, um den Bildraum abzuschließen. Ein *Burchiello*, der durch das Hafenbecken gezogen wird und viele andere Schiffe vervollständigen auch diese ungewöhnliche Ansicht des Hafens.

Zwei Gemälde, die als Arbeiten Michele Marieschis gelten, gehören zu den ganz großen Bildern aus der Sparte der Überblicksansichten über das Bacino di San Marco. Sie könnten einmal Pendants gewesen sein, der Nachweis dafür ist allerdings nicht erbracht. Eines der beiden befindet sich bis heute in der Sammlung des Earl of Malmesbury, wo es bereits in einem vor 1780 erstellten handschriftlichen Inventar - allerdings mit der Zuschreibung an Canaletto - aufgeführt ist. Das andere war bis vor kurzem in der Londoner Sammlung von Lady Ednam.[43] Bei letzterem kontrastiert der Maler die flachen *Peate* - Lastkähne mit leeren Laderäumen -, auf denen Bootsleute hantieren, mit dreimastigen Überseegaleonen. Vom Heck aus gesehenen ist die aus den geöffneten Luken herausstehende Reihe der Kanonenrohre unübersehbares Zeichen ihrer Wehrhaftigkeit. Wie selbstredend hängt an diesen Schiffen der rote Banner des Heiligen Markus herab. Marieschi benutzt Massierungen von Schiffen und leere, offene Wasserflächen, um dem Bildraum eine einfach strukturierte Ordnung von Vertikalen, Horizontalen [**Abb. 72**, s. weiter **Abb. 290**] und (vorn rechts) 45°-Diagonalen, zu geben - ganz im Gegensatz zu Canaletto, bei dem Bewegungsrichtungen und durch die Schiffskörper angegebene Raumlinien sich in vielfältiger Form überkreuzen.

In der Malmesbury-Ansicht ist das System gelockert, unter den Schiffen fallen eine ungewöhnlich lange Gondel mit *Felze* und viel Platz für eine Gesellschaft, die sich im Freien chauffieren läßt, und eine Bark ins Auge, die zwischen den vielen ankernden Schiffen mit geblähten Segeln ins Bild einfährt. Sie ist mit rechtwinkligen Segeln bespannt, im Gegensatz zu einem ähnlichen Schiff etwas links davon, das auch Protagonist auf einem Gemälde der Isola San Giorgio ist, wo es mit prall gefüllten Segeln dahinzieht.[44] In dieser, wie in einer weiteren Ansichten des Motivs, die Francesco Albotto zugeschrieben worden ist,[45] gibt er oder sein Mitarbeiter und späterer Nachfolger die Insel mit der Palladianischen Kirche geradezu umzingelt von jeweils vier dort ankernden, großen vollgetakelten Dreimastgaleonen wieder. Eine festliche Gesellschaft, die in zwei *Peate*[46] und einer Menge von Gondeln herbeigefahren wird, muß sich den Weg zwischen diesen imposanten Seglern geradezu suchen, um die Anlegestelle der Insel anzufahren. Der Blick auf den am Horizont liegenden Molo bleibt hier frei, während im Mittelgrund der erstgenannten die Bark mit geblähten Lateinersegeln den Bildraum schlüssig zu füllen vermag. Marieschi bemüht sich viel mehr als Canaletto, genauestens Details der Takelung der Schiffe und die herabhängenden Segel zu zeigen.

Während Marieschi noch den ganzen Apparat der großen Handelsflottillen aufgefahren läßt, entwirft Francesco Guardi in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein ganz anderes Bild vom Hafenbecken der Stadt: in den beiden größten jemals gemalten venezianischen Veduten, einem Pendantpaar, das für Ludwig XVI gemalt worden sein soll, um 1876 vom Baron Ferdinand de Rothschild angekauft wurde und sich heute, der Öffentlichkeit zugänglich, in Waddesdon Manor bei Aylesbury, Buckinghamshire befindet,[47] läßt er den Blick in Richtung Canale della Giudecca schweifen und bietet den frontalen Blick auf den Molo mit dem Dogenpalast, wie ihn auch Gaspar van Wittel gezeigt hat, nimmt dabei aber einen weiter entfernten Standpunkt ein. Es sind Blicke, die er des Öfteren gewählt hat. Diese Bilder stellen - nicht nur wegen ihrer Größe - den Kulminations- und Endpunkt der Bilderfolge über den Hafen von Venedig dar. Eine großartige, leider zerstörte, ehemals in Straßbourg befindliche Ansicht Vedute und eine des Metropolitan Museums [**Abb. 73**][48] stehen auf demselben qualitativen Niveau.

Offenbar vollkommen unbeeindruckt von der Idee, in seinen Veduten Hinweise auf die glorreiche und florierende internationale Seehandelstätigkeit seiner Stadt geben zu müssen, füllt er in diesen größten Veduten Venedigs das Bacino mit kleinen, typologisch manchmal nicht einmal identifizierbaren Barken an. Die ganze Palette der Gondeltypen, Lagunen- und Flußschiffe, der Küstenfahrer und Fischerboote, *Gondoloni* und *Caorline*, *Bragozzi*, *Bragagne*, *Topi*, *Peate*, *Burchi*, *Rascone*, *Batelli*, *Battelon* (die größere Schwester der *Caorlina*), *Tartane*, *Trabacoli* ist dabei versammelt. Diese bescheidenen Schiffe mögen den Verkehr mit umliegenden Küstenstädten und das alltägliche Hin und Her auf der Lagune und den Flüssen der *Terra ferma* bewältigt haben, als Verkörperung der Weltmetropole des Seehandels allerdings eignen sie sich denkbar schlecht. Die großen Handelsschiffe, die Gaspar van Wittel, Canaletto und Marieschi zeigten, fehlen hier fast ganz. Nur in wenigen Fällen zeigt Guardi im Bildmittelgrund ein - immer von hinten gesehenes - größeres Segelschiff [**Abb. 74**].[49] Oft dagegen setzt er Barken mit schrägen Mastkreuzen und in langen Bögen herabhängenden oder am Quermast aufgebundenen Segeln fast rocaillehaft den Bildraum rahmend ein, beispielsweise den aufragenden, geschwungenen Bug einer *Rascona* in einer Ansicht mit San Giorgio Maggiore in der Wallace Collection.[50] Nur selten ist in der Mitte der Bildfläche nochmals ein Massenzentrum gesetzt, wie in dem zerstörten Straßburger Bild. Hier schafft er es mit der *Rascona* links und einem *Trabacolo*-bug rechts im Vordergrund den Eindruck einer gewissen Fülle zu erzeugen, dahinter aber blickt ‚am über eine fast leere Fläche zu dem Hintergrundstreifen der Architektur.[51]

Doch was die Arbeit Guardis hervorhebt vor allen anderen Vedutisten, ist sein Interesse an den Mannschaften. Die Leute auf den Booten [s. beispielsweise **Abb. 75** und **Abb. 76**] sind ihm wichtiger als alle symbolträchtige Darstellung von Großseglern. Auf jeder Barke sind mindestens drei, fünf oder mehr Männer zu sehen. Überall wird gerudert, gestakt, werden Beiboote abgestoßen oder herangezogen,[52] werden Segel eingeholt, gerefft, zusammengerollt,[53] auf der Reling, dem Mastbaum oder dem Bugspriet zum Trocknen ausgelegt,[54] - manchmal auch Wäsche -[55], Planen zusammengelegt,[56] werden

Seile aufgewickelt,[57] wird mit Tauen hantiert,[58] die Ladung geordnet,[59] ins Wasser gegriffen.[60] Dabei wird der männliche Körper in allen notwendigen Haltungen und Bewegungen festgehalten. So mancher Seemann muß in abenteuerlicher Verrenkung auf die exponierten Stellen der Barken, wie den Bug klettern,[61] oder sich weit über die Reling herabbeugen,[62] ohne daß dabei je der Eindruck des Gewollten entsteht, wie bei so mancher Darstellung eines ins Wasser gefallenen Gondoliere anderer Maler. Häufig sind Arme zum Zeigen,[63] Anweisen oder Erklären ausgestreckt,[64] wird verhandelt[65] oder zugepackt .[66] Mit diesem Interesse an den seemännischen Tätigkeiten führt Guardi ein neues, nie ausgespieltes Bewegungsmoment in die Hafenansicht ein, das anderen Vedutenmalern in Venedig fremd geblieben ist. Als letztes pittoreskes Detail gehört dazu, daß die Ankerschnüre, die sich geschwungen in das Lagunenwasser herabsenken, bei Guardis Ansichten oft dick mit Algen behangen sind. Sonderbarerweise aber findet man nur selten ein Bild, in dem einer der Matrosen in die Wanten geklettert ist, wie bei einer Vedute eines nicht identifizierten Malers, der mit Guardi nichts zu tun hat, im Besitz der Accademia dei Concordi in Rovigo.[67]

Die großen Überseeschiffe mit dem Banner des Heiligen Markus und aus fernen Ländern, wie Britannien, Dänemark, Holland, Frankreich, die bei Canaletto, bei Michele Marieschi und selbst in vielen großen Festbildern[68] gezeigt sind, befinden sich unter den Cabotageschiffen Guardis fast nicht. Auf den ersten Blick scheint er der einzige zu sein, der dem Niedergang des venezianischen Hafens bildnerisch Rechnung trägt. Doch genauer besehen ist es so einfach nicht. Die Klagen über den Mangel an Schiffen, die den Hafen frequentierten, und damit über das zurückgehende Handelsvolumen gehen mindestens bis zum Anfang des Siebzehnten Jahrhunderts zurück. Waren also die großen Schiffe Gaspar van Wittels bereits eine Lüge? Zeichen für etwas, was längst nicht mehr war? Schwer zu sagen. Vielleicht stand der Niedergang kurz nach 1700, als man gerade Krieg von Morea hinter sich gebracht hatte, noch nicht so sichtbar vor Augen, wie man im großen historischen, periodenübergreifenden Rückblick zu glauben meint.

Ab dem zweiten Viertel des Achtzehnten Jahrhunderts aber scheinen die Besorgnisse zuzunehmen.[69] Giordano Campos hat genaue Zahlen für den Zeitraum ab 1734/35 zusammengetragen und Animatore Fanfani hat eine leicht handhabbare, zusammenfassende Interpretation dazu geliefert.[70] Daraus wird deutlich, daß die Handelstätigkeit im venezianischen Hafen von einem Zwischenhandelszentrum im Verkehr über lange Distanzen sich immer mehr zu der Belieferung für die eigenen Bedürfnisse verschiebt. Venedig verkam von der bedeutendsten Seehandelsmetropole Europas zum Importhafen des eigenen Hinterlandes. Die verschiedenen Gründe für diese Veränderungen sind nur allzu bekannt. Die Verlagerung der großen Handelswege, die Unfähigkeit der Regierung der Republik, sich auf die neue Situation einzustellen, Piratenübergriffe, denen man nur schwer Herr werden konnte, die Konkurrenz des von den Österreichern geförderten Hafens Triest mit seiner 1719 eingeführten Freihandelszone und anderer Häfen.

Die Entstehung von Canalettos großen Hafenbildern hingegen fällt zeitlich mit Maßnahmen zusammen, die zu einem kurzen Aufschwung der Handelstätigkeit venezianischer Überseeschiffe führte. Eine Reform der Flotte führte 1736 zum Einsatz sogenannter "*navi atte*", bewaffneter, selbstkämpfender Handelsschiffe, die zumindest für einige Zeit das Risiko von Korsarenübergriffen begrenzten - bis jene nachgerüstet hatte.[71] Es sind die Schiffe, die Marieschi - in den Dreißiger und Anfang der Vierziger Jahren tätig - um die Isola di San Giorgio gruppiert hat. Das Bild für Matthias von der Schulenburg im Sir John Soane's Museum ist im Februar 1736 bezahlt worden. Es kann sich also noch nicht um einen Zeitpunkt handeln, als die gerade beschlossenen Maßnahmen schon - für die gegnerischen Piratenschiffe später tatsächlich schockartige - Wirkung zeigten. Das Bostoner Bild wird im allgemeinen auf einen etwas späteren Zeitraum datiert, hier könnte man, mit der Betonung größerer Segler eher eine Verbindung zur historischen Wirklichkeit ziehen.[72] Doch dürften die Tage, in denen drei, vier der großen Überseeschiffe gleichzeitig im Hafenbecken lagen, wie Marieschi es vorgibt, zu seinen Zeiten bereits zu zählen gewesen sein.

Bruno Caizzi nennt die Zahl von 165 "*legni classificati maggiori*", die im Zeitraum von 1736 bis 1751 jährlich den Hafen besucht haben, zwei Drittel davon venezianische Schiffe. In den Fünfziger Jahre kehrte sich dieses Verhältnis um: von 176 Schiffen durchschnittlich pro Jahr war nur noch ein Drittel venezianischer Herkunft.[73] Der Niedergang war nicht aufzuhalten. Einzig in Kriegszeiten konnte die Seehandelsflotte des neutralen Venedig noch für kurze Zeiträume von den Auseinandersetzungen der anderen Mächte profitieren. Doch während im Österreichischen Erbfolgekrieg zwischen 1740 und 1748 durch den Ausfall von Triest auch der venezianische Hafen von dem Zwischenhoch berührt war, spielten sich die Erfolge der venezianischen Flotte während des Amerikanischen Unabhängigkeitskrieges 1775 bis '83 auf anderen Routen ab:

"Per breve tempo sulle rotte mediteranee ed atlantiche si rividero le insegne di S. Marco, e i legni veneti toccarono porti che non avevano mai toccato prima o da cui mancavano da un pezzo... Del resto, poiché all'accrescimento del numero delle navi non aveva fatto riscontro una maggiore disponibilità di merci nazionali esportabili, i bastimenti veneziani finirono nella massima parte 'impiegati al servizio e al comodo delle altre nazioni e non nell'esercizio del nostro commercio', e pochissimi benefici trassero le dogane venete da quell' euforia momentanea."

So faßt Caizzi, mit Bezug auf eine *Relazione* des *Inquisitore alle arti* Andrea Tron die Entwicklung zusammen.[74]

Demgemäß spiegelt Francesco Guardi tatsächlich eine Entwicklung, die sich in der zweiten Hälfte des Achtzehnten Jahrhunderts nicht mehr übersehen ließ. Bereits weit früher hatten die für die Handelstätigkeiten zuständigen *V Savi alla Mercanzia* als Strategie zur Erhaltung des Staates die Rückkehr zu alten Erfolgsrezepten der Handelsrepublik empfohlen:

"... la sussistenza dello Stato massime in tempi ch'è divenuta favolosa l'antica frugalità, dipende dalla ricchezza. E qualora non può ottenersi come conseguirono i Romani, colle spoglie delle conquistate provincie, come gli Spagnuoli colle minere del Nuovo Mondo, convien trarla dal Commercio, che da chi ha Porti e Piazze marittime dee farsi sul mare e costudirsi..."[75]

Selbst den Verlust der traditionellen Dominanz der venezianischen Schiffe im Orienthandel hatten sie bereits spätestens 1733 zu beklagen:

"'*Gl'Inglesi, gli Olandesi e li Francesi sono quasi che soli oggidi che commerciano nel Mediterraneo e per tutte le scale del Levante. Da per tutto vi portano essi i loro effetti, o per uso de' loro paesi, o per uso altrui.*'"[76]

So gesehen wäre die Anwesenheit der nordischen Großschiffe auf den Bildern - bei aller Faszination, die sie ausüben mußten - mit den stolz gezeigten Bannern genau dieser Nationen keineswegs als Beweis der Weltläufigkeit Venedigs zu verstehen, sondern tatsächlich des genauen Gegenteils: Untrügliches Zeichen des Niederganges der eigenen, einst so bedeutenden Handelsflotte Venedigs [**Abb. 77**].

LUCA CARLEVARIJS.
ZWEI GESICHTER EINER STADT: DER HAFEN UND DER KARNEVAL

"...lavorò per l'Inghilterra, la Francia, la Germania, la Polonia e per altre parti dell'Europa, che opere fece, le quali non ebbero pari per la vaghezza, per le galanti azioni delle figure, per la novità de' gruppi, ..."

Vincenzo da Canal, 1732, über den einige Jahre zuvor verstorbenen Carlevarijs, in:
Vita di Gregorio Lazzarini, S. XXIX/XXX

Standpunkt: An der Anlegestelle vor der Piazzetta San Marco, einige Schritte entfernt von der Libreria Marciana, der Blick ist nach Westen gerichtet [**Abb. 79**]. Die parallelen Perspektivlinien des befestigten Uferweges und der Fassaden von Libreria, Zecca und den alten Granai ziehen den Blick in Richtung Mündung des Canal Grande. Links im Blickfeld liegen die Punta della Dogana und die barocke Kirche Santa Maria della Salute, deren Kuppeln sich im gleißenden Sonnenlicht gerade noch scharf vom hellen Himmel abheben, während die Konturen der Gebäude dahinter in einem hellen blau, grau und beige changierenden Ton mit Himmel und Wasser zu verschmelzen scheinen. Es ist fast Mittag. Vom Meer ziehen Wolken heran, die mit ihren dunkelgrauen Unterseiten einen baldigen Regenguß oder ein Gewitter anzukündigen drohen, doch von den vielen Menschen hier ist niemand in Unruhe oder Eile.

Vorn, wo einige marmorne Stufen den Höhenunterschied des Wasserspiegels bei Ebbe und Flut ausgleichen, hat sich eine Gruppe von Männern zusammengefunden. Einer, der mit einer kurzen, roten Jacke bekleidet ist, ist in unsere Richtung gewandt. In der Rechten, etwas von sich weg gestellt, hält er eine armdicke, übermannshohe Latte und über dem in Bauchhöhe angewinkelten Arm trägt er einen Korb. Zwei der anderen stehen jeweils mit einem Fuß auf der ersten Stufe der Anlegestelle, als seien sie von den hier liegenden Barken gerade ans Ufer gestiegen. Einer hat ein weites gelbes Hemd an und eine auffallend altmodische, bis unters Knie gebauschte, rote Pumphose, die an die Rheingrafenhose der Mode vor 1680 erinnert. Es ist ein in Venedig noch weit nach 1700 als Livree der Gondoliere gebräuchliches Kleidungsstück.[1] Der zweite ist in Blau gekleidet und hat eine schwarze, kurze Arbeitsschürze vor den Bauch gebunden. Beide bücken sich zu der Stange hinab, um sie zu begutachten. Es ist nicht zu erkennen, um was für einen Gegenstand es sich handelt, aus der Entfernung aber könnte man vermuten, der Mann sei einen Angler, der die Ausbeute seines morgendlichen Fischzuges heim bringt.

Ein Herr mit rotem, über die breiten, etwas hochgezogenen Schultern gelegtem, schweren, wadenlangen *Tabarro*, unter dem in enge Gamaschen gekleidete Unterschenkel herausreichen, hat rechts von dieser Gruppe dem Betrachter den Rücken zugewandt. Sein mit einem Dreispitz bedeckter, nach vorn gebeugter Kopf scheint zwischen den Schultern fast zu verschwinden. Er spricht mit zwei sogenannten "einfachen" Leuten, die in dunkle, graugrüne, wie eine heutige Uniform wirkende Kluft gekleidet sind. Es handelt sich bei ihnen offenbar um Männer von den entfernteren Inseln der Lagune, wie Burano, wo vornehmlich arme Fischer wohnten.[2] Einer aus der Fünfergruppe richtet den Blick neugierig auf die miteinander Sprechenden. Etwas weiter hinten hat sich ein *Popolano* mit einer blauen Mütze zum Ausruhen auf die Treppenstufen des Kais gesetzt. Näher bei der Libreria reicht ein elegant gekleideter Herr einem Burschen in einem weiten, hellen, blauweißgestreiften Anzug zur Begrüßung die Hand. Der Kavalier trägt einen etwa knielangen *Justaucorps*,[3] unter dem schwarze, enganliegende Strümpfe zu erkennen sind, und die üppige Lockenperücke der Zeit Ludwigs XIV. Mit Spitzenmanschetten und weißen Halstuch ist er luxuriös ausstaffiert. Einen auffallenden Farbtupfer in seiner von Blau und Schwarz bestimmten Kleidung bilden die roten Schleifen seiner flachen Schuhe. Sein Gesprächspartner hat über dem gestreiften Anzug ein rotes Tuch als Schärpe um die Hüfte gebunden. Vor den Beinen hängt eine fast bis zum Boden reichende Schürze herab. Seine Hose ist wadenlang, darunter sieht man weiße enge Strümpfe und auf dem Kopf eine hohe, fez-artige Kopfbedeckung. Es ist die Tracht der Leute von der nahegelegenen *Terra ferma*.[4] Sicher gehört der Hund, der einen Korb im Maul trägt, zu ihm.

Schweren Schrittes bewegen sich rechts zwei ins Gespräch vertiefte Männer auf uns zu. Sie sehen einander an, der eine weist mit ausgestrecktem Arm und Zeigefinger nach vorn, der andere scheint mit der Geste des angewinkelten Armes einen Einwurf machen zu wollen. Beide tragen festes Schuhwerk mit umgekrempeltem Rand. Obwohl ihre Kleidung keineswegs die armer Leute ist, haben sie nicht die in jener Zeit verbreiteten, üppigen Louis-quattorze-Perücken auf dem Kopf. Überhaupt sind sie anders gekleidet, als dies im frühen Achtzehnten Jahrhundert in Venedig und anderswo in Europa Mode war. Der vordere ist mit einer weiten, fast rockartig kniekurzen Hose und einem kurzen silbergrauen, mit leuchtend blauen Knöpfen versehenen Wams bekleidet, das lange, sich stulpenförmig nach unten öffnende Ärmeln hat. Am engen Kragen seiner Jacke sind zwei oder drei Knöpfe offen gelassen, so daß ein darunter getragenes weißes Hemd erkennbar wird. Der zweite trägt einen weiten, wadenlangen, in Höhe der Hüfte ausgestellten - aber nicht taillierten - mantelartigen Rock, an dessen Säumen, sowie auf den Schultern ein üppiger, rotweißer Besatz angebracht ist. Die Köpfe beider zieren kleine, topfförmige Mützen. Auch dies sind typische Livree der bei angesehenen Familien angestellten Ruderer.[5] Gestikulierend, breitbeinig daherkommend, bilden sie mit ihrer derben Fußbekleidung einen Kontrast zu zwei Kavalieren, die schräg hinter ihnen entlang gehen: Beide tragen Perücken, der vordere Dreispitz und *Tabarro*, der hintere folgt der dem Pariser Vorbild entsprechenden, in ganz Europa üblichen Mode mit einem knielangen, blauen

Justaucorps, dessen Taillierung und ausgestellte Schöße, unter denen ein Degen hervorschaut, in der Rückenansicht gut erkennbar sind.

Nahebei, ganz am Rande des Blickfeldes haben sich zwei Männer auf Kisten niedergelassen. Auch sie sind wenig modisch gekleidet, der eine in ein dick gefüttertes, aufgebläht wirkendes Wams, der andere in ein rote, in den Ärmeln gebauschte Jacke. Er hält einen trommelförmigen Gegenstand in der Hand, was darauf hindeuten könnte, daß eine Schauspieler- oder Komödiantentruppe angekommen ist, um eine Straßenbühne aufzubauen. Auf den Stufen der Arkaden der Libreria stehen weitere Leute und unterhalten sich. Zu einer kleinen Gruppe auf dem Uferweg am Kai vor der Libreria und der Zecca gehören auch zwei Personen weiblichen Geschlechtes. Beide haben den *Zendale* über den Kopf gezogen, die rechte, die im Profil zu sehen ist, einen von weißer Farbe, die andere, die dem Betrachter den Rücken zugewandt hat, in Schwarz. Daneben hat ein Händler ein Sonnensegel über seinem Marktstand aufgespannt und sitzt auf der abgewandten Seite darunter, während ein Kunde an seinen Stand herangetreten ist.

Dem befestigten Ufer folgend macht das Auge eine bunt gemischte Menge von Menschen aus, unterschiedlich reich und farbig gekleidet. Sie gehen dort entlang, schlendern herum, finden sich zu Grüppchen zusammen, bleiben stehen. Hinter der Brücke über den Rio della Zecca, noch vor dem Gebäude der Granai, wo einige Läden mit vorgebauten Markisen zu sehen sind, verdichtet sich die Menge. Einzig eine Person, die in einen braunen, sackleinern wirkenden Überwurfmantel gehüllt ist, fällt besonders auf. Sie folgt einem *Nobile* in Schwarz, der soeben eine Gondel bestiegen hat. Am Ufer des Bacino di San Marco unmittelbar vor uns hat ein Lastkahn festgemacht, daran wiederum eine flache Barke angelegt und zwei weitere Gondoliere manövrieren ihr Gefährt heran. Dahinter ragen die *Ferri* einiger Gondeln auf. Ruderer warten auf ihren Booten auf Kundschaft. Links fährt eine gedeckte, von zwei Mann geruderte Gondel ins Blickfeld herein. Den Raum hin zur Punta della Dogana füllt ein vor Anker liegender Zweimaster. Unter der Vielzahl der Fahrzeuge im Hafenbecken befinden sich zwei mit Holzstämmen schwerbeladene *Burchi*. Auf einigen der Barken sieht man Seeleute hantieren.

Würde man nun wenige Schritte auf die Piazzetta zurücktreten und sich in die entgegengesetzte Richtung wenden, böte sich folgendes Bild: vorn die Säule mit der Statue des Heiligen Teodorus, dahinter die mit dem Markuslöwen, der Blick ist frontal gegen den Dogenpalast gerichtet [**Abb. 80**]. Dessen zur Seeseite gewandte Fassade und die der dahinter liegenden Prigioni erscheinen stark perspektivisch verkürzt, um in die sich lang hinziehende Riva degli Schiavoni überzugehen. Die Horizontlinie hebt sich, im Dunst verbläut, als eine Silhouette aus den Türmen der Kirchen und den Masten der Schiffe vom Himmel ab. Ein großes, majestätisch wirkendes Handelsschiff mit gesetzten Segeln bestimmt das Bacino di San Marco [**Abb. 82**]. Eine Gondel bewegt sich, den vergoldeten und mit Schnitzarbeiten geschmückten Heckaufbau umschiffend, in Richtung des Rio di Palazzo. Vorn sind drei Personengruppen zu unterscheiden. In der Mitte, auf den Stufen des Postamentes der Teodorussäule, hat sich in dem spärlichen Schatten, den sie spendet,

eine Schar von Nichtstuern zusammengedrängt, die dem Karten- oder Würfelspiel frönen. Auf der mittleren der Stufen wendet sich einer, der auf seinem angewinkelten linken Bein sitzt, dem Spiel zu, wobei er das in weißen Strümpfen steckende rechte Bein spielerisch, fast gerade nach hinten wegstreckt, wo seine Fußspitze auf der unteren der Stufen aufsitzt. Ein zweiter Zuschauer lehnt sich, leicht in die Hocke gehend, an die Säule. Dem Betrachter zugewandt, nicht zu den Spielenden gehörig, hat ein Mann die Schuhe ausgezogen und seine Unterschenkel bis über die Knie entblößt. Sitzend faßt er sich mit der rechten Hand auf die linke Schulter und beschaut mit eng angezogenem Bein seinen nackten Fuß.

Hinter der Gruppe der Spieler gehen zwei Mönche in städtischer Ausgehtracht auf den Kai zu und auf der untersten Stufe des Sockels der *Colonna* haben sich zwei Männer zu einer Rast niedergesetzt und blicken Richtung Piazzetta. Rechts von der Säule zeigt ein kräftig gebauter Kerl seinen entblößten, muskulösen Rücken. Bekleidet mit einer roten Hose und einem wie ein heruntergelassenes Hemd als Schärpe umgelegten weißen Tuch sitzt er vornübergebeugt, den Kopf so weit nach vorn geneigt, daß gerade noch der Haaransatz erkennbar ist. Auf dem Schoß hält er einen braunen Stoff, offenbar seine Oberbekleidung. Drei weitere sitzende und stehende Männer in Braun mit weißen Ärmeln, runden die Szene ab. Im Schatten der Säule stehen drei Fliegende Händler, neben ihnen verrichtet ein streunender Hund sein Geschäft. Alle drei Händler tragen braune, anzugartige Kleidung, ihre Kopfbedeckungen aber sind unterschiedlich: einer hat jene einfachen, zylinderförmige Mütze ohne Rand auf dem Kopf, welche die Leute hier oft tragen, einer einen Hut mit einer breiten, vorstehenden Krempe, der dritte ist barhäuptig. Zwei haben große flache Körbe bei sich, in denen sie ihre Waren anbieten. Offenbar haben sie sich zufällig auf ihren Wegen getroffen.

Auf der Piazzetta vor dem Dogenpalast findet wie gewöhnlich ein Markt für allerlei Vögel und Lebendgeflügel statt, wo sowohl Speise-, als auch Sing- und Ziervögel gehandelt wurden [**Abb. 81**]. Auf dem Boden sind breite, flache Käfige aus Holzstäben aufgestellt. Aristokratische Kundschaft hat sich eingefunden. Drei junge *Nobili* in schwarzem Mantel mit großen weißen, seidenen Halsschleifen und Dreispitz[6] begutachten die Ware, während der Verkäufer in einen der Käfige greift. Ein zweiter Händler, der von hinten zu sehen ist, hat seinen Fuß auf die Kante eines Käfigs gestellt. Den vorgebeugten Oberkörper stützt er auf den auf das Knie gesetzten linken Arm, mit seiner Rechten zeigt er auf einen Herrn, dem er lauthals etwas anzupreisen scheint. Zwei weitere Anbieter sitzen gelangweilt auf ihren Käfigen, ein anderer trägt, an einem massiven Tragebügel hängend, zwei hohe Vogelbauer auf den Schultern herbei. Hinter der Marktszene gehen zwei durch die Stadt ziehende Verkäufer in Richtung Piazza San Marco: einer hat einen Balken mit zwei Vogelbauern daran auf der Schulter, der andere balanciert einen flachen runden Korb mit hohen Henkel, der das Tragen unter dem Arm bequem möglich machen würde, auf dem Kopf. Gebäck oder Obst könnte darin sein, das er zum Kauf anbietet. Ein anderer Fliegender Händler mit einem flachen Korb unter dem Arm ist von einer

Gestalt, die ihren Körper in einen weiten braunen Umhängemantel gehüllt und den Dreispitz weit in das Gesicht gezogen hat, angesprochen worden. Unter dem Mantel - so scheint die weite, togaartige Falte zu verstehen zu sein - deutet der Verhüllte nach rechts, als fordere er seinen Gesprächspartner auf, sich dorthin zu begeben, und der Blick des Mannes mit dem leeren Korb ist tatsächlich zu der angewiesenen Seite gerichtet.

Der Platz bis zum Dogenpalast ist angefüllt von Männern, die in kleinen Gruppen herumstehen. Einige Herren sind mit dem *Tabarro* bekleidet, einer hat den Umhängemantel über die Schulter nach hinten geworfen. Elegant Gekleidete tragen *Justaucorps* mit den darunter herausschauenden enganliegenden seidenen Strümpfen. Manch einer hat einen Degen umgeschnallt, der nach hinten absteht und so der Gestalt einen zusätzlich herrischen Anstrich gibt. Mit seiner hoch aufpomadierten, fülligen Allongeperücke[7] hebt sich ein Herr in weißem Rock, mit dem der unter den Arm geklemmte Dreispitz und die ebenfalls schwarzen Strümpfe hart kontrastieren, besonders ab. Eher zur Zierde denn als Gehhilfe hält er einen kurzen Spazierstock in der Hand. Mit jovial freundschaftlicher Geste, die linke Hand lässig in der Jackentasche, faßt ihm ein Mann in einer roten Robe mit Gold abgesetzten Borten an den Arm, als wolle er ihn auffordern, ein Stück gemeinsam zu gehen. Zwei *Nobili* mit pomadierten Lockenperücken haben wichtige Angelegenheiten zu besprechen. Zwischen Dogenpalast und der vorderen Säule, ungefähr auf halber Höhe, steht eine Gruppe von Orientalen. Ihre Tracht ist, wie die kräftigen Farben und der Besatz an ihren Hüten beweist, recht kostbar: Lange, sehr weite, gerade fallende Hosen, ärmellose Obergewänder und Mäntel in Rot, Blau und strahlendem Weiß, Turbane und Mützen mit Pelzbesatz bestimmen ihr Äußeres. Auch wenn es für den Fremden nicht leicht ist, die Herkunft der Orientalen aufgrund der Kleidung anzugeben, dürften die ärmellosen Gewänder und die darunter hervorlugenden Untergewänder diese hier als Armenier ausweisen.[8]

In der Mitte des Bereiches zwischen den *Colonne* und dem Palast des Dogen ist eine der wenigen Frauen in diesem von Männern dominierten Raum zu sehen: in Rückenansicht gegeben, trägt sie unter einem weißen Schleier, den sie über Schultern und Kopf gezogen hat, ein gerade fallendes, langes Gewand. Sie ist von einem Mann angesprochen worden, der im Gegensatz zu den anderen hier der Schicht der *Popolani* angehört. Mit seinen dunkelblauen Pumphosen, dem rotem Hemd, das in seiner Farbe heraussticht und dessen oberste Knöpfe offenstehen, ist er als Gondoliere zu erkennen. Zwei der dahinter stehenden Herren scheinen die Szene zu beäugen. Weiter hinten, unter den Arkaden des Dogenpalastes ist eine kleine Puppenbühne aufgebaut. Eine Zuschauermenge hat sich eingefunden. Sie setzt sich aus Mitgliedern der verschiedensten Schichten der Bevölkerung zusammen, auch einige wenige Frauen befinden sich darunter. Auf einem Podest stehend versucht ein Marktschreier mit erhobenem Arm, weitere Zuschauer herbeizulocken, während im Guckkasten des *Teatrino* zwei Figuren ihr Spiel spielen. Unmittelbar vor der Wasserfassade des Dogenpalastes, innerhalb eines durch eine Reihe heller Pflastersteine abgetrennten Weges, befindet sich eine Zone gerichteter Bewegung. Sie ist

bestimmt durch Personen, die im Gegensatz zu den stehenden Gruppen, die ansonsten den Platz und den Bereich am Ufer nutzen, in Richtung Riva degli Schiavoni gehen.

Eine dritte Vordergrundgruppe wird von Verladearbeitern am Ufer gebildet [**Abb. 83**]. Sie haben sich um einige Tonnen, Fässer, Kisten, Stoffballen, Bretter und andere Gegenstände versammelt, die von einem Schiff abgeladen worden sind oder aufgeladen werden sollen, darunter auch: ein Pferdesattel. Obwohl es in der Stadt im Wasser keine Pferde gab, ist das nicht verwunderlich, wurde doch Reisenden, welche die Post reiten wollten, empfohlen einen eigenen Sattel mitzunehmen.[9] Zwei muskulös geformte, männliche Rückenhalbakte fangen den Blick: Einer der beiden ist - ähnlich wie jener an der vorderen *Colonna* - nur mit einer blauen, aus weichem, faltenreichen Material bestehenden Hose und einer weißen Schärpe bekleidet. Der Mann sitzt, verdreht wie eine manieristische *Figura serpentinata*, auf einer Kiste. Sein linker Arm ist nach links hinten abgestützt, die linke seiner breiten Schultern ist deshalb nach hinten gedreht, während der rechte Arm vor seiner Brust entlang ebenfalls nach links greift und hinter dem Oberkörper verschwindet. Sein Kopf wiederum ist nach rechts gerichtet, der gesamte Oberkörper im Verhältnis zu Gesäß und dem nach rechts gerichteten rechten Bein um etwa 90 Grad verdreht, der Unterschenkel wiederum leicht angewinkelt, so daß der nackte Fuß nur mit den Zehen den Boden berührt. Der zweite Mann in Rückenansicht - nur mit einer roten Hose und weißer Schärpe bekleidet - trägt auf der kräftigen Schulter ein bottichartiges Behältnis davon, das er mit der linken Hand hält, während die Rechte, tief unten in den Rücken gestützt ist. Sein Oberkörper ist leicht nach vorn gebeugt, so daß das Gesäß herausgedrückt wird und auch sein Körper eine leicht gewundene Haltung einnimmt. Zwischen den beiden, hinter einer Tonne stehend, hebt ein dritte Figur mit einer hellen Mütze in einem einfachen Arbeitshemd einen Ballen an, um ihn wegzutragen. Am rechten Rand der Gruppe, hinter dem sitzenden Halbakt, beugt sich ein vierter Mann, wieder mit nacktem Oberkörper über einen nicht genau identifizierbaren Gegenstand, vielleicht ein Faß. Dazu hat er den dem Betrachter zugewandten Kopf weit nach unten gebeugt.

Am Ufer haben verschiedene Boote und Lastkähne festgemacht. Der vorderste ist mit Fässern beladen, andere sind auf unterschiedliche Art mit Zeltdächern abgedeckt. Auf manchen sieht man Seeleute: ein Stehender redet laut gestikulierend, einer hat die Hände zum Trichter vor dem Mund zusammengeführt und ruft etwas über das Wasser. Einige Männer - zwei nebeneinander, ein dritter etwas abseits - haben sich am Kai niedergelassen und schauen zu den dort liegenden Barken. Die beiden vorderen tragen auffallend langes pechschwarzes Haar, das unter ihren graubraunen Mützen herabhängt. Rechts davon will ein Bootsmann von einer der Barken mit ausgestrecktem rechten Arm etwas zu den an Land befindlichen herüber rufen, doch keiner der dort Stehenden und Sitzenden scheint ihn zu hören. Auch auf Deck der *Fusta*, die ein wenig weiter draußen liegt, sieht man einige Personen. Zwei von ihnen schauen sitzend auf das Bacino San Marco, einer zeigt mit ausgestrecktem Arm zu dem großen Handelsschiff, das unter voll gesetzten Segeln das Hafenbecken befährt. Am Ufer hat sich eine Gruppe von sieben Gondolieri

in der für sie typischen Kleidung zu einem lockeren Gesprächskreis zusammengefunden. Ihre Boote sind weiter hinten vertäut. Einer hat die Arme vor der Brust verschränkt, der, der von hinten zu sehen ist, hält die Hände gekreuzt auf dem Rücken, ein dritter trägt seinen Mantel locker über der Schulter. Einer ist aus dem Kreis herausgetreten und löst sich aus dem Gesprächskreis, als wollte er weggehen, doch wendet er den Kopf noch einmal innehaltend zurück. Das Warten auf Kundschaft gibt ihnen Zeit zu einem Gespräch in Muße. Links davon schleppt ein Lastträger, tief gebeugt unter dem Gewicht, einen offenen, mit einem Tuch abgedeckte Kasten heran. In Höhe der letzten der festgemachten Barken zeigt sich der Rücken eines auf einer Kiste Sitzenden mit einem weißen Obergewand. Er unterhält sich mit einem *Barcarolo*, der neben ihm steht. Etwas weiter entfernt, noch rechts der Säule des Teodorus haben zwei Vogelhändler ihre Tragekäfige auf dem Boden abgesetzt und arbeiten daran. Andere stehen dabei und sehen zu. Einer hat die Hände in die Hosentaschen gesteckt.

So vielfigurig angefüllt mit Menschen entwirft Carlevarijs in einem exemplarisch ausgewählten Pendantpaar von Alltagsveduten - die beiden Ansichten befinden sich in der Galleria Nazionale in Rom[10] - ein Bild des Lebens in der Stadt Venedig zu Beginn des Achtzehnten Jahrhunderts. Der einmalige Versuch einer vollständigen Beschreibung zeigt charakteristische Merkmale der Arbeit des Vedutisten auf, macht aber auch Schwierigkeiten deutlich. Der Betrachter findet sich in eine Situation versetzt, die dem Blick aus dem Fenster eines Cafèhauses in einem fremden Ort ähnelt: Abgeschnitten von den Geräuschen der Straße beobachtet er das Treiben, wobei er, ins Schauen vertieft, durch Gesten und angedeutete Bewegungen, durch die Art, wie einzelne Figuren zueinander in Beziehung stehen, angeregt wird, die Tätigkeit des einen oder anderen zu erraten und Gefühle, Charaktere in die Personen, die er sieht, hineinzulesen.
Vieles aber, was er bemerkt, wird sich ihm nicht auf den ersten Blick selbstverständlich erschließen, - je nachdem wie vertraut er mit der Stadt und ihrer Lebensweise ist. Vieles wird dem heutigen Betrachter immer fremd, manches auch unverständlich bleiben. Anschaulich aber wird, wie weit bereits die bloße Beschreibung einen Apparat kostüm- und kulturgeschichtlichen Wissens voraussetzt, um Beruf und Herkunft einzelner Figuren erkennen zu können und sie korrekt zu benennen.

Der Mann in dem gestreiften Anzug ist nur als *Contadino* von der Mestriner *Terra ferma* zu erkennen, wenn man um seine Tracht weiß. Derjenige mit der Holzlatte und dem Korb unter dem Arm gar kann nur aufgrund der Kenntnis anderer Bilder des Carlevarijs oder eines der Ölbozzetti im Victoria and Albert Museum, der dieselbe Person darstellt, als ein in der Stadt arbeitender Schreiner identifiziert werden. In diesen Bildern trägt derselbe *Falegname* als eindeutiges Attribut seiner Profession zusätzlich zu Korb und Latte eine Bügelsäge mit sich.[11] Manches, was dem Zeitgenossen selbstverständlich gewesen sein muß, kann dem heutigen Betrachter zu einer Teilinformation werden, durch die seine Vorstellung vom vergangenen Alltagsleben in der Stadt erst lebendig wird. Nur ein Beispiel: Die Mode der "einfachen Leute" war oft das nicht mehr Modische, wie hier sowohl

in der Berufskleidung der Gondoliere, als auch bei den beiden Männer, die rechts auf den Betrachter zuzutreten scheinen. So belegt sich ein Lehrsatz der Kostümgeschichte.

Welche Bedeutung einer Szene wie jener mit den Würfelspielern an den Säulen auf der Uferseite der Piazzetta innerhalb des venezianischen *Vedutismo* zukommt, aber kann nur ermessen werden, indem auf zeitgenössische Informationen zurückgegriffen wird. Sofern er sich auch nur elementar informiert hatte, kannte der Italienreisenden als potentieller Käufer und Bildbetrachter die Anekdote, die mit der Szene verbunden war, aus der ihm zur Verfügung stehenden stadtbeschreibenden Literatur. In vielen Beschreibungen, in fast jedem Italienreisebuch ist sie erzählt, sie war Teil der kollektiven Vorstellungen von Venedig. Die Textstelle Sansovinos, auf die Reiseschriftsteller immer wieder zurückgriffen, wenn sie nicht untereinander abschrieben, sei hier referiert: Nachdem man die ursprünglich drei Granitsäulen als Trophäen aus Konstantinopel nach Venedig gebracht hatte und eine bereits in dem sandigen Grund des Bacino di San Marco versunken war, stellte sich das schier unlösbare Problem, wie man sie auf dem Platz aufrichten könne. Die Lösung wurde erst nach geraumer Zeit gefunden:

"*Queste due adunqu;* [sic!] *stettero per molti anni distese in terra, non trouando persona cui bastasse l'animo di leuarle in piedi. Alla fine vn Lombardo chiamato Nicolò Barattiero le dirizzò, & ne hebbe honesto premio, oltre al quale volle priuilegio, che i giocatori hauessero libertà di giocare à pie delle dette colonne, senza pene alcuna. La qual franchigia de i giocatori conferma anche il Bembo nel primo della sua Historia mentre dice. Fu ordinato, che ne a dadi, ne ad altro giuocho, che à scacchi nelle città, & 25. miglia intorno non si potesse giochare eccetto nondimeno i tempi delle nozze, & le hosterie, & quella parte della Piazza di S. Marco, che alle due colonne è posta,...*"[12]

Die Spielfreiheit, die der lombardische Architekt als Belohnung für seine Ingenieursleistung erbeten hatte, war also längst Teil des Fundus von Wissen, das sich über Venedig ansammelte, als die Vedutisten auf den Plan traten, ihre Stadt in Gemälden darzustellen. So stehen in dem Bild, das Carlevarijs von ihr gibt, Bedeutungsvolles und Unbedeutendes nebeneinander: Aussagen über die Lagunenstadt und ihre Geschichte (die Würfelspieler), Situationsschilderung (der Weg, der vor dem Dogenpalast Riva degli Schiavoni und Piazzetta verbindet) und Momente der bloßen Variation, Ausschmückung (die Art, wie eine bestimmte Figur steht, sitzt, sich bewegt, dem Spiel zuschaut...). Diese Elemente sind so ineinander verknüpft, daß sich dem Kunden ein Bild präsentierte, das sowohl dessen vorgefaßte Erwartungen erfüllte, als auch nie Gesagtes von Venedig berichtete.

An die graubraun verhüllte Figur eines Mannes in *Tabarro*, die im ersten der Bilder einem *Nobile* auf seine Gondel folgt, wird nur eine vorsichtige, schrittweise Annäherung möglich sein. Ihr Gebaren und ihre Kleidung, die Geste des Den-Mantel-Hochziehen und der weit vorgeschobene, schwarze Dreispitz, dazu der gebieterische Zeigegestus, mit dem sie spricht, geben dieser Person, die in den Bildern des Udinesers häufiger zu sehen ist, eine ungut wirkende Ausstrahlung. In der Verhüllung immer suspekt erscheinend, wie in einer Ansicht des Molo vor dem Dogenpalast, wo er beobachtet, wie sich zwei Gondoliere freundlich mit Handschlag begrüßen [Abb. 86],[13] ist der Mann nur selten mit gewöhnlichen Dingen beschäftigt. Nur einmal, auf einer Ansicht in Amsterdam, die den feierlichen Einzug eines Botschafters in den Dogenpalast zeigt, kauft er etwas ein, währ-

end sich nebenan der Höhepunkt der Zeremonie vollzieht.[14] Wie schon in der zweiten der Veduten in Rom zu ahnen, muß er eine respektheischende staatliche Funktion innegehabt haben. Immerhin scheint er hier einem Fliegenden Händler einen Platzverweis, oder eine andere, wie auch immer geartete, Anweisung zu erteilen.

Deutlicher noch hervorgehoben ist sein herrisch weisender Zeigegestus in einer anderen Vedute der Piazza, wo er wiederum bei dem Mestriner *Contadino* mit dem gestreiften Anzug an der *Piera del bando* steht .[15] Hier scheint er den *Contadino*, der als Fliegender Händler seinen Korb am Portal der Basilica abgestellt hat und seine Waage einer jüngeren Frau entgegenhält, ganz eindeutig des Platzes verweisen zu wollen. Der aber läßt sich sein Geschäft nicht verderben und macht keinerlei Anstalten, sich hinweg zu bewegen. Was also bedeutet dieser geheimnisvoll-verschwörerisch Verhüllte, der immer wieder auf Gemälden des Carlevarijs zu sehen ist? Die Staatsinquisition? Die heimliche gestrenge Macht? Hat der Mann etwas zu verbergen? Oder ist es das immer schon unheimliche Venedig - noch bevor es in der Literatur so beschrieben wird? Die allwissenden Spitzel der Staatsinquisitoren werden von dem Italienreisenden de Blainville schon erstaunlich früh mit einem gehörigen Maß an Mißfallen erwähnt.[16] Doch sieht ein Spitzel wirklich so auffällig unauffällig aus? Immer legt seine Erscheinung nahe, daß sein Einschreiten nichts Gutes zu bedeuten hat. Sein Auftreten und Verhalten im Bildgeschehen deuten auf ein Agieren als Ordnungsmacht auf der Piazza. Es könnte sich bei dem Amt, das er inne hat, um etwas handeln wie das eines *Guardiano*, der die Einhaltung von Bestimmungen überwacht, die den Kleinhandel regulieren, Bettler vom öffentlichen Raum fernhalten und allgemein für Ordnung auf dem Platz sorgen sollten. Dann würde ihm auf der Amsterdamer Ansicht während seines Einkaufes gerade eine Auseinandersetzung entgehen, die sich rechts am Bildrand abspielt. Zwei männliche Maskenträger sprechen hier wütend, denunzierend mit dem Finger auf sie zeigend auf eine *Popolana* in schwarzem *Zendale* ein, die sich mit einem anderen Mann unterhält [s. **Abb. 221**].

Insgesamt fällt auf, daß in dieser fast ungebrochenen Männerwelt, die den öffentlichen Raum beherrscht, nur außerordentlich wenig Bewegung und Tätigkeit ist. In einem zweiten, synthetisierenden Schritt der Beschreibung, der über die Benennung der Einzelfiguren hinausgeht und auf die Komposition des Gemäldes abzielt, wäre festzustellen: Das Gemälde mit der Sicht in Richtung auf die Riva degli Schiavoni wird durch den dunklen Streifen der Teodorussäule - fortgesetzt durch die diffuse Schattenzone unten - in zwei Zonen geteilt. Auf der linken Seite sind Themen wie kleiner Handel (der Vogelmarkt), Zerstreuung, Freizeitbeschäftigung, Vergnügung (die Marionettenbühne) und vor dem Dogenpalast (im Bereich zwischen der Marionettenbühne, dem *Mercato degli Uccelli*, und den Säulen) das geschäftliche Gespräch unter Männer aus den nicht körperlicher Arbeit nachgehenden Gesellschaftsschichten angeordnet. Den farbenfroh gekleideten Fremden kommt dabei - wie schon in den weit älteren, ersten Veduten der Stadt - als inhaltliche Dimension der Verweis auf die Weltläufigkeit der Seemetropole und ihre Handelsbeziehungen mit dem Orient zu. Rechts der Säule hingegen ist ein Teil der Arbeitswelt im

Hafen, das Tragen, Verladen, Transportieren thematisiert. Diese leicht übergroßen Figuren verweisen auf die althergebrachte Funktion des Molo als Anlegestelle am Hafenrand.

Doch in welcher Form sind die Tätigkeiten des Hafens thematisiert? Kaum denkbar ist, daß hier, am repräsentativsten Ort der Stadt, in unmittelbarer Nähe des Dogenpalastes, zu Beginn des Achtzehnten Jahrhunderts Männer halb nackt - mit bloßem Oberkörper und barfuß [!] - ihrer Arbeit nachgegangen sein sollen, noch dazu in weiten Hosen aus einem weichen, faltenreichen Material, das einem Arbeitszweck eher entgegensteht [s. **Abb. 83**]. Trotzdem kommen nur wenige Bilder des gleichen Motivs aus dem Pinsel des ersten venezianischen Vedutenspezialisten ganz ohne diese Szenen aus.[17] In nur leicht veränderter Form hat er die Gruppe der Hafenarbeiter aus dem Palazzo-Corsini-Bild auch in einer Vedute der Sankt Petersburger Eremitage[18] verwendet. Dieselbe Figur des auf der Kiste sitzenden Rückenaktes in der Mitte, links davon rollt ein Arbeiter ein Faß heran, rechts der Träger, der den Arm in die Seite stemmt. Er ist hier mit einem ärmellosen Hemd bekleidet und hat nicht einen stehenden Bottich, sondern ein Faß geschultert. Als vierte Figur ist hinter der Gruppe derjenige angeordnet, der sich mit bloßen Oberkörper tief in Richtung des Betrachters beugt, um einen schweren Gegenstand aufzuheben. Auch in einem Bild eines Pendantpaars von Veduten in einer Londoner Privatsammlung, das die Motive der Bildern der römischen Galleria Nazionale wiederholt, zeigt Carlevarijs vor den aufragenden *Ferri* der Gondeln einen Rückenakt und einen zweiten Mann in "Repoussoir"-Stellung, der mit einem Bein auf einer Kiste kniet und sich über ein liegendes Faß beugt.[19]

Die Konnotationen der Tätigkeiten: Heben, Tragen und besonders die der Gegenstände: Kisten und Fässer sind unmißverständlich, doch für die Figuren im Einzelnen könnte man vermuten, daß es sich um Malereizitate handelt. Der kunsthistorisch Gebildete denkt bei solchen Rückenakten im Vordergrund von Bildern an die Malerei des Manierismus, von der Körperauffassung her mag man Michelangelos *Ignudi* erinnern, unmittelbare Vorbilder aber waren diese nicht. Zweifelsfrei gehen die Gruppen auf die Tradition der imaginären als malerisch-symbolische Stücke zu verstehenden Hafenbilder zurück. Luca Carlevarijs hat selbst solche Häfen gemalt, in die er ähnliche Gruppen eingesetzt hat.[20] Doch jenseits der künstlerisch nur theoretisch bedeutsamen Funktion, souveränen Umgang mit der Darstellung des menschlichen Körpers zu demonstrieren, wirken diese Gruppen im Gegensatz zu den Hafenbildern, wo sie in heroischer Nacktheit als gelungene Figurenstaffage akzeptiert werden können [vgl. **Abb. 84**], inmitten einer Wiedergabe der realen städtischen Umgebung deplaziert.

Genausowenig als realistisch anzusehen und aus derselben Tradition kommend ist die Wiedergabe der Segelstellungen der großen Schiffe im Bacino di San Marco. Daß, wie in der römischen Ansicht, in dem vollen, von verschiedensten Fahrzeugen befahrenen Bacino ein Großsegler mit voll gesetzten Segeln ablegt, kann man getrost als unmöglich bezeichnen. Deutlicher noch als die römische Version zeigt das entsprechende Bild in der

Sankt Petersburger Eremitage mit der Silhouette des im Gegenlicht von seiner Heckseite gezeigten Seglers in Licht- und Farbstimmung die Reminiszenz an Claude Lorrain und seine Schule. Bei dessen Hafenbildern allerdings sind es in der Regel vor Anker liegende Schiffe, die mit geborgenen Segeln gezeigt werden. Nicht daß der Vedutist nicht beobachtet hätte, wie mit Segeln umgegangen wird: andere seiner Bilder zeigen verschiedene Zustände gereffter, halb gesetzter, halb eingeholter und geborgener Segel, etwa eine entsprechende Ansicht in Potsdam Sanssouci [**Abb. 89**] oder eine andere, die bis vor einiger Zeit in Kiplin Hall, Scorton war.[21] In der Dresdner Version eines Botschaftereinzuges fängt gar ein ganzer Wald von hängenden, gesetzten und leicht geblähten Segeln die durch die Flucht der Gebäude bedingte Rechtslastigkeit der Komposition auf.[22] Doch immer bleibt da etwas Artifizielles, dem die Variationsbreite und die Selbstverständlichkeit der im Hafen liegenden Schiffe und der sie umfahrenden Barken fehlt, welche die großen Bacino-Ansichten Antonio Canals auszeichnet. Nur nebenbei sei erwähnt, daß Carlevarijs bei der Darstellung der großen Handelssegler mit leichten Variationen der Segelstellungen durchweg auf Schiffstypen zurückgreift, die schon von den Willem van de Velde gemalt worden sind.[23]

Bei beidem handelt es sich um Residuen allegorischer Bildauffassung innerhalb einer realistisch werdenden Wirklichkeitserfassung. In eine - mehr oder weniger – wirklichkeitsgetreue Ortsschilderung werden nicht nur Elemente aus der ewigen Erzählung über die Stadt, Elemente des Stadtmythos (z. B.: der Verweis auf die Geschichte der Stadt in Form der Spieler) eingebaut, sondern auch realitätsferne, zeichenhaften Szenen. Wenn der Aufenthalt des Schiffes im Hafen - wie Picinelli es vorgibt - als ein sicherer Hort, den man nur unter Mühe erreicht hat, gesehen werden konnte, dürfte die Abfahrt des Segelschiffes zu interpretieren sein als Hinweis auf die Reise in die Welt und die Gefahr, der man sich aussetzt. Ganz abgesehen davon, daß sie auch damals schon Ausdruck der immerwährenden Faszination für die Reise in die Ferne gewesen sein muß. Vielleicht kann man die Vordergrundsgruppe des römischen und anderer Bilder als den Versuch einer Allegorie des Transportes oder des Hafens verstehen. Allegorie, so definiert ein berühmter Artikel im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, ist "eine Darstellung, in der ein unanschaulicher, begrifflicher oder gedanklicher Vorstellungsgehalt durch bildliche Mittel vollständig zum Ausdruck gebracht wird."[24] Doch die einschlägigen Nachschlagewerke von Ripa und Picinelli liefern keine zuverlässige Erklärung. Einträge zu Stichworten wie Hafen, Handel, Seefahrt fehlen hier zumeist ganz.[25] Einzig in der 1603 in Rom erschienenen Ausgabe von Ripas *ICONOLOGIA...* findet sich ein Hinweis, der in die richtige Richtung weisen könnte. Unter dem Stichwort "*I N D V S T R I A.*" heißt es in einem ersten Eintrag: "*Si dipinge ignuda, per dimostrar, che ella per lo più nasce de bisogni, & dalle scommodità.*" Ein zweiter Eintrag präzisiert, ihre "*...piedi nudi* [!, obwohl sie mit einer Statuette des Pluto - "*Dio delle ricchezze*" - dargestellt ist] *sono segno, che l'Industria non discerne, se non quanto abbraccia l'vtile; nè si alza à fine di cosapiù nobile, & però così ignudo si pose il piede sopra la Terra...*"[26] Nacktheit und Barfüßigkeit also könnten als Andeutungen auf die Mühen der Arbeit im Hafen zu lesen sein.

Eine wirklichkeitsnähere und damit auch reifer wirkende Verbildlichung des Themas Hafen, als sie mit den Gruppen entkleideter Männer gegeben wird, ist die Darstellung des Abladens eines mit Fässern beladenen Kahns in einer Vedute der Mailänder Sammlung Fano.[27] An erster Stelle einer Menschenkette rücken auf der Barke zwei Arbeiter Fässer heran, ein dritter, der auf den Stufen der Anlegestelle steht, hebt sie ans Ufer, wo rechts und links je zwei mit geschulterten Bajonetten bewehrte Aufpasser stehen [**Abb. 85**]. Zwei weitere Verladearbeiter bücken sich, um die Behälter zu schultern, ein dritter trägt zwei davon auf Schultern hinweg. Alle Schritte des Arbeitsprozesses sind in der Kette dargestellt, doch wüßte man gern, was in den Behältern Richtung Dogenpalast gebracht wird, daß es so schwer bewacht werden muß: Wein für das Festbankett des Dogen oder Pulver für die Rüstkammer der *Serenissima*? Oder sollte es sich bei den Arbeitern um Galeerensklaven handeln, die ihr Schiff bestücken müssen, und sie es sein, die bewacht werden, damit sie nicht die Flucht ergreifen? In jeden Falle bleibt es dabei, daß Venedig sich bildhaft mit dem Nimbus, noch immer der große, weltoffene Hafen zu sein, umgeben will.

Die Verlockung besteht, eine chronologische Entwicklung zu konstruieren, weg von der allegorisch-zeichenhaften Darstellung hin zu realistischerer Schilderung, doch die Meinung der Datierungs- und Zuschreibungsspezialisten spricht dagegen.[28] Das Hafenstadtmotiv, das Thema des Handels, der Schiffahrt, war für Carlevarijs schon in den Bildern, die als seine ersten Veduten gelten, von konstitutiven Interesse. Bereits ein als früheste Ansicht geltendes Bild mit San Nicolò di Castello[29] zeigt im Vordergrund, von dem aus das Architekturmotiv der Kirche zu sehen ist, eine Verladeszene. Auf einem Kai, vor dem zwei *Rascone* mit dem hochgezogenen Bug liegen, stehen neben einigen Teilen Stückguts vier Männer auf einen kleinen Kahn, der ans Ufer gerudert wird [**Abb. 87**]. Ein Herr ganz in Schwarz, mit Dreispitz und weißer Krawatte, inspiziert die Ladung. Die anderen drei Männer, Arbeiter in einfacher Kleidung, warten noch auf ihren Einsatz. Einer hat es sich auf zusammengeschnürten Ballen bequem gemacht, ein zweiter steht, die Jacke über die Schulter gelegt, unentschlossen herum, während der Dritte sich schon an einem der beiden im Vordergrund liegenden Fässer zu schaffen macht. Unabhängig von der Gruppe sitzt auf dem Sockel einer Markuslöwen-Statue, für die es wohl in der gebauten Wirklichkeit keinerlei Vorbild gibt, ein weiterer Mann. Er hat seine Jacke neben sich gelegt und bindet sich sein zwar weißes, aber zerlumptes Hemd zurück. Die trennende Wasserfläche, auf deren andere Seite die Kirche liegt, wird von einer kräftig geruderten Barke mit drei jungen Frauen, die im Gespräch zu den arbeitenden Männern herüber schauen, befahren.[30]

Mit seinen quasi-allegorischen Hafenarbeitergruppen führte Luca Carlevarijs auf seine Art den Ansatz weiter, Hafenbildern von Venedig zu entwerfen. Er scheint dabei auch einen Mangel seiner Arbeit ausgleichen zu wollen: Ganz im Gegensatz zu seinem Vorgänger Gaspar van Wittel, der unter Bildern anderer Städte nur wenige Venedigansichten gemalt hat, sich dabei aber wesentlich auf das Leben auf dem Wasser in der Stadt kon-

zentrierte, sind Ansichten des Bacino di San Marco mit der Weite des Hafenbeckens im Œuvre des ersten venezianischen Vedutenspezialisten seltene Ausnahmen. In seinen Bildkompositionen, die die offene Wasserfläche geradezu vermeiden, ging er gelegentlich so weit, durch geschickte Wahl von Standort und Bildausschnitt das Bacino in Molo-Ansichten nur am Bildrand angeschnitten zu zeigen, so daß der Platz vor dem Dogenpalast fast als ein reiner Landplatz erscheint und von dem Leben auf dem Wasser so gut wie nichts mehr zu spüren ist.[31] Lediglich in einer Ansicht, die sich früher in der Sammlung Emo Capodilista in Rom befand, sowie einer Version in der Robert Lehman Collection des Metropolitan Museums New York nähert er sich der von van Wittel eingeleiteten Tradition und versucht, eine ähnliche Vielfalt des Lebens auf dem Wasser wiederzugeben.[32] Beide Veduten zeigen die Ausfahrt des Canal Grande in der Höhe der Punta della Dogana mit Blick zum Bacino di San Marco auf die Isola di San Giorgio Maggiore.

In der Ansicht der römischen Sammlung haben an der Punta della Dogana verschiedene Lastkähne festgemacht. Auf der *Rascona* rechts ist ein Seemann auf dem First eines Verdecks stehend damit beschäftigt, die Plane hochzuziehen, um an die Ladung zu gelangen. Im Hafenbecken liegen zwei Lastkähne, beladen mit sicher aufgestapelten Holzstämmen [**Abb. 88**]. Ähnliche Kähne mit Schnittholz, das auf kleinere Boote umgeladen wird, hat der Vedutist auf einer Zeichnung im Stockholmer Nationalmuseum festgehalten.[33] Seeleute stehen auf der Ladung ihrer Barken und schauen nach San Giorgio Maggiore herüber. Dort ragt ein Mast mit einem großen Querbaum wie ein gigantischer Meßzirkel vor Portal und Kuppel der Kirche empor und das Segel eines Transporters, der gerade in den Hafen eingelaufen ist, wird heruntergelassen, so daß es die Fassade von Palladios Sakralbau anschneidet. Der Blick anderer ist in Richtung Lido, zur Ausfahrt auf die offene See gerichtet. Jemand bückt sich, um etwas aufzuheben, Gondeln und Barken wollen anlegen, am linken Bildrand wird der Raum von einem großen Segler, der den Hafen unter gesetzten Segeln verläßt, abgeschlossen. Zwischen den Schiffen schlängeln sich weitere Gondeln hindurch, so daß eher der Eindruck gedrängter Fülle, denn der von Weite entsteht.

Ähnlich, wenn auch weniger voll von Schiffen, zeigt das Bild aus der Sammlung Lehmann die topographische Situation. Nur die Aussicht auf die Kirchenfassade ist freigelassen, dem touristischen Blick auf die Architektur Platz gelassen. Damit allerdings hat der Maler den malerischen Kontrast zwischen den Masten mit dem weich herabhängenden Segel und den streng geometrischen Formen der Kirchenfassade aufgegeben und in der Mitte des Bildes entsteht eine leere Fläche, die durch zwei dort fahrenden Gondeln nur mäßig gefüllt ist. Ohne den Mangel an Gestaltung in der vorderen Bildmitte aufheben zu können, zeigt das Bild auf der rechten Seite mehr von den Arbeiten der Schiffsbesatzungen und dem, was sich am Ufer abspielt: Männer, die Kisten aufheben, Ladung davontragen, wartende Gondoliere.

Die zweite von Rückenfiguren gebotene Möglichkeit, an hervorragender Stelle, direkt im Bildvordergrund, Sicherheit in der Darstellung der menschlichen Figur zu zeigen, hingegen läßt Carlevarijs nur selten aus. Selbst in dem Bild mit der bewachten Verladeszene in

der Sammlung Fano glaubt der Vedutist, auf jene Art von Manierismen, mit denen Künstler ihre Virtuosität unter Beweis stellen konnten, nicht verzichten zu können: Eine Aktfigur auf der Barke stützt sich auf ihren rechten Arm und zeigt nach links oben und eine andere Rückenfigur beugt sich mit ausgestrecktem Arm nach oben zeigend vor, während sie sich mit der Rechten an der Bordwand festhält. Zumal bei den großen *Regata*-Bildern und denen von Botschaftereinzügen mag der Maler nicht von dieser Zurschaustellung seiner Fähigkeiten lassen. In dem großen, sozusagen offiziellen Auftragsbild, das die *Regata* zu Ehren des dänischen König Frederick IV im Jahre 1709 darstellt [s. **Abb. 20**],[34] waren es ins Wasser gefallene Insassen der Zuschauerbarken, in dem Gemälde, das den Einzug des britischen Botschafters The Earl of Manchester in den Dogenpalast im Jahre 1707 dokumentiert,[35] muß die Figur eines Gondoliere diese Rolle übernehmen. Er hat seine nasse Oberbekleidung auf dem Ruder aufgehängt und trocknet sich den Rücken ab. Daß er dabei eine übermäßig gedrehte Körperhaltung einnimmt, ist wohl kaum der Natur abgeschaut. Die Demonstration äußerster Virtuosität im Umgang mit der menschlichen Figur ist auch sonst nicht überzeugend gelungen: der rechte Arm wirkt plump aufgeschwollen und keineswegs naturalistisch proportioniert! Anderswo - in einer Ansicht der Galleria Levi - zieht sich ein Gondoliere sein Hemd über den Kopf aus,[36] oder sich bückende und kniende Männer übernehmen eine ähnliche Funktion. Besonders in Bildern, welche die Ansicht der Piazzetta vom Kai des Bacino di San Marco aus darstellen, haben sich häufig Gruppen von *Popolani* im Vordergrund niedergelassen, sitzen auf den Stufen der Anlegestelle, stehen, mal gelangweilt, mal eher angespannt herum, ein Bein auf die nächsthöhere Stufe gesetzt, und unterhalten sich oder begutachten die von einem Straßenhändler angebotene Ware.[37]

Veduten, die wie die der römischen Galleria Nazionale den Molo als Ort des Hafenrandes thematisieren, ist im Werk von Carlevarijs oft eine Piazza San Marco-Ansicht als Pendant zur Seite gestellt. Beispiele dafür sind ein Bilderpaar im Besitz des Earl of Crawford auf Balcarres Castle, Fife,[38] Schottland und zwei Bilder, die einst für die Sammlung Friedrichs des Großen gekauft worden sind. Nachdem sie seit dem Zweiten Weltkrieg ihre provisorische Unterkunft erst im Schloß Charlottenburg und zuletzt in der Gemäldegalerie in Berlin Dahlem gefunden hatten, sind sie zusammen mit, zwei Rom-Veduten Paninis, einer Ansicht von Neapel und Bildern von Michele Marieschi seit Kurzem wieder an ihrem angestammten Aufbewahrungsort zu besichtigen: im Dritten Gästezimmer von Schloß Sanssouci zu Potsdam.[39] Das Areal von Piazza und Piazzetta bildete mit dem Sitz von Verwaltung und Regierung das administrative und repräsentative Stadtzentrum, wie auch den Mittelpunkt städtischen Lebens. Auch in der Malerei des ersten venezianischen Vedutenspezialisten ist es Gegenpol und logische Ergänzung zu dem Hafenbereich mit den Schiffahrts- und Handelstätigkeiten, auf denen die Bedeutung der Seerepublik Venedig gewachsen war. Wie sich Topographie und stadträumliche Funktion ändern, ändert sich das Publikum in den Bildern, doch ist es meist nicht das repräsentative, offizielle Venedig der *Nobili* und der Regierung der Republik, das Carlevarijs thematisiert. Auf fast allen seinen Ansichten der Piazza sind Komödianten-

bühnen oder Stände von Quacksalbern oder Marktschreiern aufgebaut und maskierte Personen dargestellt, auf den Molo-Ansichten dagegen fast nie. Es ist Karneval oder eine der anderen Zeiten, in denen die Maskierung erlaubt war. So rückt eine andere Facette des Venedig-Mythos ins Bild, die im Verlauf des Achtzehnten Jahrhunderts die Vorstellung, die man sich von der Stadt machte, in immer stärkerem Maße prägen wird. Als Kontrast zu der Stadt des Handels, für die die Bilder des Bacino di San Marco, bzw. die des Molo von Carlevarijs stehen, wird Venedig als Stadt des Vergnügens, der Zerstreuung vorgestellt. Wo aber in der Literatur diese Idee der Stadt das alte Bild von der wohlregierten, reichen Weltmetropole immer mehr überdecken wird,[40] sind beide hier noch als sich ergänzende und ausgleichende Gegengewichte zu verstehen.

Für die Ansicht des Molos mit dem Dogenpalast im Besitz des Earl of Crawford ist einen Blickpunkt gewählt, der weiter als in ähnlichen Bildern nach draußen, auf das Bacino di San Marco verlegt ist. So hat Carlevarijs auch damit noch einmal die Wasserfläche in der Hafenstadt zum Bildvordergrund gemacht. Der Bildbetrachter wird in die Rolle eines Insassen einer Gondel inmitten des von Booten, Barken und Schiffen befahren Hafenbeckens versetzt. Am linken Bildrand liegt die Punta della Dogana, davor ankert ein größeres Handelsschiff, am Ufer vor den Prigioni haben Lastkähne und Barken festgemacht. In Höhe der Einmündung des Rio di Palazzo ist eine Bahn freigehalten, um die Einfahrt des Gondelverkehrs in diesen Kanal nicht zu behindern. Vor dem Dogenpalast, etwa in Mitte des Bildes, also ein gutes Stück entfernt vom Ufer, liegt der *Bucintoro* - das Zeremonialschiff des Dogen von Venedig. Ein kleiner Holzsteg führt vom Ufer zu ihm herüber. Das repräsentative Staatsschiff ist zur Publikumsbesichtigung freigegeben.[41] Es handelt sich also bei diesem Bilderpaar wohl nicht um Karnevalsbilder, sondern um Darstellungen der Tage der Maskenfreiheit anläßlich der alljährlichen Zeremonie der Vermählung des Dogen mit dem Meer an Himmelfahrt.[42]

Das Pendant entspricht am ehesten noch der Vorstellung der furiosen Fülle der Piazza, wie sie Heintz in seinen Festdarstellungen und Karnevalsbildern vorgegeben hat. Der Bildausschnitt wird links von der zur Piazzetta dei Leoncini gelegenen Ecke der Basilica, rechts von den Prokuratien begrenzt. Geschickt setzt Carlevarijs das Licht der noch tief stehenden Sonne ein: Die Strahlen der in Nordost stehenden Morgensonne fallen links vorne in einem flachen Winkel durch die Bögen an der Ecke der Basilica auf den Marktstand eines Obst- und Gemüsehändlers [**Abb. 91**]. Er wird durch ein einfaches Sonnen- und Windschutzsegel geschützt, das aus drei Holzstangen und einer einfachen rechteckigen Plane besteht, die um die längere der Latten leicht dem Sonnenstand nach gedreht oder dem Wind entgegengestellt werden kann. Jetzt ist das Segel in Richtung Piazzetta gewendet, von wo noch ein vom Wasser ausgehender kühler Luftzug wehen dürfte. Der Händler sitzt hinter einem Tisch mit den Obstkörben und läßt sich die ersten Sonnenstrahlen ins Gesicht scheinen. Die Aufmerksamkeit wird mittels des Lichtes auf die Szene gelenkt. Gleichzeitig wird in die Welt der bildnerischen Darstellung eingeführt und der Betrachter angeregt, den Blick weiter durch das Gewimmel von Menschen

schweifen zu lassen. Ein zweiter Händler sitzt Rücken an Rücken mit dem ersten auf der anderen Seite des Standes und auch in der verschatteten Ecke des Bildes sitzen Marktleute zwischen ihren Obstkörben. In der Mitte Bildvordergrundes verkauft ein Fliegender Händlers einem jungen Mädchen in schwarzem Kleid und *Zendale* Brezeln.

Offenbar ist es, der frühen Stunde zum Trotz, schon recht warm, denn ein Gondoliere, der sich mit einer schlanken jungen Frau unterhält, hat seine Jacke abgelegt und hält sie über der Schulter. So findet sich schon früh eine große Menge von Menschen auf dem Platz ein, und man beschaut die ausgebreiteten Waren. Auch den bekannte *Falegname* findet man wieder und in Höhe der Fahnenmasten, genau auf der Schattenlinie steht ein Kavalier mit der Hand in der Hosentasche, der unverwandt von einem uns den Rücken zukehrenden Gondoliere angeschaut wird. Dadurch, daß diese Figur nicht wie andere Überschneidungen unterworfen ist, wirkt sie isoliert und herausgehoben aus der Menge.

Vor den Prokuratien, im rechten Drittel des Bildes, drängen sich die Personen zu einer Menge zusammen, denn hier spielen schon die Komödianten. Hauptfigur ist ein *Pantalone* mit dem nach vorn gebeugtem Oberkörper und spitz abstehendem Kinnbart, auch er eine Übernahme einer bekannten Figur von Callot, hier bewußt eingesetzt als Commedia dell'Arte-Figur.[43] Seine Mitspieler auf der Bühne sind: ein Mohr und ein mit ausgestrecktem Arm rezitierender Akteur im Kostüm eines Edelmannes. Musiker spielen, weitere Komödianten halten sich im Hintergrund und warten auf ihren Auftritt. Rückenfiguren bestimmen den Vordergrund dieses Platzbereiches, dem Theater zugewandt stehen sie in kleinen Grüppchen vor der Bühne. Drei Damen umringen einen Herren, mit ihren *Zendale* scheinen sie förmlich verschiedene Arten des Tragens des Tuches vorzuführen. Elegante Herren mit eng tailliertem Wams, darunter einer mit Lockenperücke und unter den Arm geklemmtem Dreispitz bilden eine Gruppe, in deren Zentrum eine maskierte Person steht. Daneben ist ein Bauernmädchen von der *Terra ferma* mit Strohhut und einem nur wadenlangen Rock stehengeblieben und schaut auf die Bühne. Ein Herr, der modisch schon ein Stück weiter die Perücke nicht à la Louis Quattorze in löwenhafter Mähne, sondern mit Zopf trägt, erklärt seinem Sohn die Theaterszene. Dabei hat er ihm die linke Hand über die Schulter gelegt und zeigt mit der Rechten zur Bühne. Ein Moment karnevalistischer Ausgelassenheit, italienischer *Allegrezza*, ist vor dem Eingang des Campanile angeordnet: Ein junger Mann prescht in einem Hundekarren durch die Menge, ein anderer läuft vor ihm davon. Insgesamt aber ist die herrschende Stimmung die einer gelassenen Gemächlichkeit, keine ausgelassene Fröhlichkeit wie im nordischen Karneval, keine heftigen Bewegungen, keine kleinen *Accidenti* mehr, wie sie Giuseppe Heintz geschildert hat. Die Menschen stehen in Gruppen beieinander, unterhalten sich, schauen herum, beobachten, finden sich als Publikum einer Schauspielertruppe zusammen, das höchste Maß an Bewegtheit stellt der Spaziergang, das Sich-Zeigen auf der Piazza dar. Der Karneval erscheint fast wie ein Teil des Alltags.

Hier und da scheint aus der Menge eine schwarze *Moreta*-Maske unverwandt und bedeutungsvoll den Betrachter aus dem Bild heraus anzuschauen [s. **Abb. 94**], mal sieht man

auch eine Dame, die ihr Gesicht hinter dem Fächer verbirgt. Die *Moreta*, die einfache, ovale mit schwarzem Samt überzogene Gesichtsmaske, ist hier, wie in allen Karnevalsveduten des Carlevarijs, die bei den Damen vorherrschende Maske. Dazu kommt die weiße, bis über die Nase reichende Halbgesichtsmaske, wie sie für das Venedig des Achtzehnten Jahrhunderts typisch ist. *Il volto bianco* genannt, wurde sie mit der *Bauta*, einem schwarzen, über den Kopf gezogenen Schultertuch mit einer Art Kapuze kombiniert getragen.[44] Nur gelegentlich sind andere Verkleidungen zu sehen: ein *Corviello* und in rote Anzüge gekleidete Männer, die große Helmbüsche tragen, auf einer Ansicht in Mailänder Privatbesitz zum Beispiel.[45] Solche Figuren kennt man sonst von den Akteuren der Stierhatzen auf Ansichten der Piazza San Marco.[46] Auf dem Bild in Mailand fällt weiter eine Figur auf, die im Vergleich zu den anderen Personen im Bild merkwürdig groß geraten scheint. In einem bodenlangen braunen Rock und einem ebenfalls braunen Mantel mit weißem Pelzbesatz, sowie weißer Maske und hohem schwarzen Hut, durch Isoliertheit herausgehoben und an hervorgehobener Position am vorderen Bildrand links der Bildmitte, könnte diese auffällige Einzelfigur - der ganzen Statur nach sehr unweiblich erscheinend - einen travestierten Mann mit *Zoccoli* oder Stelzen unter dem Rock darstellen.

Der Bildausschnitt der Potsdamer Version der Piazza-Ansicht [**Abb. 90**] ist enger als der des Bildes des Earl of Crawford, der Blickpunkt höher, überblicksartig angelegt, so daß sich ein facettenreiches Bild bietet, wie wenn man von einem Fenster aus den Prokuratien heruntersieht auf die bunte, aber nur wenig in Bewegung befindliche Menschenmenge. Die Personengruppen sind gleichmäßig, aber locker über den Platz verteilt. Insgesamt ist eine - für Carlevarijs typische - zonale Teilung innerhalb des Bildraumes zu beobachten: im Vordergrund sind die Figuren im Gegensatz zu den gelblichbraunen und grauen Farbtönen der Architekturen und den zarten Tönen des Himmels und des Bildhintergrundes in all ihrer Farbigkeit gegeben. Die Palette reicht von der schwarzen Kleidung einiger *Nobili*, über den kräftig gelben *Zendale* einer Frau, die in der Mitte des Bildes im Profil zu sehen ist, und auffällig viele rote Umhangmäntel, die offenbar der letzte Schrei für den Herren gewesen sein müssen, bis zu den weißen Schleier der Damen. Im Mittelgrund dann werden die Farben grauer, die Figuren sind im Einzelnen weniger spezifiziert ausgearbeitet und verschmelzen zu einer Masse.

Wiederum sind im Schatten vor der Basilica Verkaufsstände und am Campanile und vor den Procuratie Nuove kleine Bühnen aufgeschlagen. Dort und unter den Arkaden herrscht Gedränge, Leute stehen in Gesprächsrunden herum, verfolgen das Spiel der Bühnen, verharren beobachtend in der Menge. Um den Fahnenmast in der Mitte des Bildvordergrund haben sich Gondoliere zusammengefunden. In ihren weiten Pumphosen in Farbtönen von Rosé, Rotbraun, Blau bis Graugrün und mit den berufstypischen hohen Mützen steht ihre Körpersprache - breitbeinig dastehend, gestikulierend, den Fuß auf eine der Stufen gestellt, den Oberkörper heruntergebeugt und auf den Schenkel gestützt - im Kontrast zu der zurückhaltend eleganten Haltung der Damen und Kavaliere, die über den Platz gehen und das Geschehen beschauen. Zwei Herren links davon, die der Maler

auch auf anderen Bildern eingesetzt hat, sind ein dem Bildbetrachter zugewandter Blickfang. Mit Muff bewehrt, der eine in ein kräftiges Rot mit offenem, blauen Umhangmantel darüber bekleidet, der andere ganz in Braun mit einer breiten, weißen Spitzenkrawatte durchstreifen sie das Geschehen auf dem Platz. Rechts der Mitte bewegt sich eine Dame in einem weiß-rosafarbenem Trommelreifrock mit reichem Besatz und einer schwarzer Gesichtsmaske, umringt von ebenfalls maskierten Herren - zwei davon in kräftig roten Umhangmänteln -, gemessenen Schrittes auf den Betrachter zu [**Abb. 92**]. Von der Seite wird ihr von einer großen, neben ihr gehenden Person, über deren Geschlecht man sich wegen ihrer Verkleidung nicht recht klar wird, an den luxuriös mit Spitzen besetzten, in herabfallenden Stulpenärmeln steckenden Arm. Sie ist in einen ungewöhnlich engen, bodenlangen, hellblauen Mantel, wie man ihn ausschließlich auf Karnevalsbildern sieht, gehüllt. Der breite, goldgelb abgesetzte Umschlag verrät, wie auch die Kleidung der anderen der Gruppe, einigen Luxus. Zwei nicht maskierte Herren sind stehengeblieben, um die Dame mit ihrem Gefolge vorbeigehen zu lassen, gleichzeitig aber auch mit Neugier zu mustern.

Händespiel, Blicke, Bewegungen des Körpers und die Bezugslinien zwischen den Personen werden in dieser Gruppe um die rosafarben reichgekleidete Dame in seltenem Maße zur Schilderung und Charakterisierung der Personen eingesetzt. Ihre zart-verhalten, aber unmißverständlich in Hüfthöhe nach rechts deutende, weiß behandschuhte, rechte Hand scheint die Richtung anzugeben, in die sie gehen mag, während die Linke, in der sie einen Fächer hält, den Ellenbogen dem Griff ihres Kavaliers darbietet. Ihr Gesicht ist dabei leicht nach hinten gewandt, wie um sich ihrer Wirkung zu versichern. Die beiden anderen Masken in Rot im Gefolge der Dame, eindeutig von geringerem sozialen Rang, sind etwas hinter ihr gehend nur ihr zugewandt, ihre Augen sind aus der Halbgesichtsmaske auf sie gerichtet. Dem entgegen stehen in ganz anderer Manier die heftigen Bewegungen des einen von zwei *Popolani*, die dem Betrachter und der Gruppe den Rücken zugewandt sich zu der Theaterbühne wenden. Noch weit von dem Spiel entfernt zeigt einer von beiden in Kopfhöhe, als würde er das Winken des Maskierten dort begeistert erwidern, zu der Bühne. In den beiden unterschiedlichen Arten des Zeigens oder Weisens, welche die Dame und der hinter ihr stehende *Popolano* ausführen, verdeutlicht sich allein durch gestischen Ausdruck der nach außen getragenen Standesunterschied. Zu der sozialen Unterscheidungsfunktion von Mode tritt die von Körperhaltungen und der Art, sich zu bewegen. Ganz anders wieder sind die Gebärden des *Popolano* vor dem Fahnenmast, der sich auf den Stufen sitzend in die offene Jacke greift, oder der Gondoliere mit ihren kräftigen, breit herabhängenden oder in die Hüfte gestützten Armen und ihren im Disput sich kreuzenden Händen.

Den Kunstgriff, den Bildraum zum Betrachter hin zu öffnen, indem er ihm ein *Vis-à-vis* entgegensetzt, das ihn aus dem Bild heraus frontal anschaut, hat Carlevarijs auch in anderen Veduten angewandt. Besonders häufig in kleineren Formaten, wo eine intimere Ansicht gegeben wird, hat er die Direktheit von solchen Gegenüber-Figuren immer

wieder genutzt. Durch den souveräneren Umgang mit der menschlichen Figur, der eine Öffnung des Bildraumes zum Betrachter ermöglicht, wirken diese Veduten weniger bildhaft in sich geschlossen als andere Bilder. In derjenigen im Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut[47] etwa kann man sich durch den fast in Augenhöhe der Figuren liegenden Blickpunkt - angegeben durch die ins Bild einführende Ausrufersäule (die perspektivische Darstellung der Prokuratien scheint anderen Gesetzmäßigkeiten zu folgen) - mitten in das karnevalistische Treiben vor der Loggetta Sansoviniana auf der Piazza San Marco hineinversetzt fühlen [Abb. 94], wo man von einer mit schwarzer *Moreta* verkleideten Dame fixiert wird. Den *Zendale* eng um den Kopf zusammengezogen ist von ihren Gesichtszügen nicht das Geringste auch nur erahnbar. In einer weiteren Vedute des Molos sind es die Figuren eines Fliegender Händlers mit einer dickrandigen Brille und eines groben Gesellen mit Schnauzbart, unter den Arm geklemmtem Muff und einem verknitterten hohen Spitzhut, die den Betrachter aus dem Bild heraus ins Auge nehmen.[48] Von letzterem kann man vermuten, daß er in seiner groben Kleidung von den Friauler Bergen herunter in die Stadt gekommen ist, um hier auf dem Markt Waren anzubieten oder Erledigungen zu tätigen. In einem der Gemälde aus Kiplin Hall, die Cristopher Crowe gekauft haben soll, ist ein aufwendig gekleideter Orientale eine solche Gegenüberfigur, wobei es traditionell heißt, daß es sich um ein Auftraggeberporträt in Verkleidung handeln soll.[49]

Oftmals aber setzt der Maler dazu den Kavalier mit dem umgehängten Muff ein, der den Orientalen hier begleitet und der auch schon auf anderen seiner Piazza-Ansichten anzutreffen gewesen ist. Carlevarijs hat ihn, in ein auffallendes, dunkel stahlgrau-blaues Wams mit großen goldenen Knöpfen gekleidet auf einem seiner Ölbozzetti im Victoria and Albert Museum porträtiert, wie er den Dreispitz vor einem imaginären Anderen zieht.[50] Auch in dem Bilderpendant einer Londoner Privatsammlung[51] übernimmt er, zusammen mit anderen Personen die Rolle eines direkten Gegenübers. Bei einem der beiden Gemälde ist er, den Muff umgebunden vor sich tragend, mit einem zweiten Kavalier unterwegs. In der zweiten Ansicht schauen drei elegant gekleidete Herren, die frontal dargestellt sind und sich aus dem Bild heraus zu bewegen scheinen, den Bildbetrachter an, während die Bildmitte, wie Carlevarijs es gelegentlich macht, freigehalten ist für eine Gruppe von vier Hunden. Auch in einen Verkaufstand vor der Libreria wird in diesem Bilderpaar Einblick gewährt: Der Verkäufer sitzt unter seinem Sonnensegel, um ihn herum sind eine Menge von Körben aufgestellt, die fast alle leer sind. Er selbst hat sich auf einem Ballen unter dem schattenspendenden Sonnensegel niedergelassen und hält ein Schwätzchen mit einem Gondoliere. Ein Kollege hat sich vor der Mittagssonne schutzsuchend unter das Sonnensegel gestellt.

In einem der wenigen Gemälde des Vedutisten, das den Piazza-Piazzetta-Bereich ohne Maskierte darstellt, fungieren zwei Kavaliere in modischem *Justaucorps* als Gegenüber für den Betrachter, der eine wieder mit dem umgehängten Muff, der andere mit rotem Umhangmantel über der Schulter, Dreispitz, die Hand in die Tasche des Wamses gesteckt.

Die Kleidung beider ist im Vergleich zu derjenigen aller anderer im Bild zu sehender Personen durch den Reichtum goldener Knöpfe und Verzierungen herausgehoben. Das Bild, das sich in einer italienischen Privatsammlung befindet [**Abb. 95**],[52] ist gleichzeitig auch eines der wenigen im Œuvre von Carlevarijs, wo *Nobili* in der venezianische Staatstracht, der weiten, bodenlangen *Veste* in bildwichtiger Funktion eingesetzt sind. Ungewöhnlich ist bereits, wie schon bei der Veröffentlichung des Bildes festgestellt, der Bildausschnitt der Ansicht: Der Augpunkt befindet sich, etwas erhöht am Dogenpalast gegenüber der Loggetta Sansoviniana, dort, wo sich die Porta della Carta, die Ehrenpforte des Dogenpalastes befindet. Rechts ist die Ecke der Basilica San Marco zu sehen, gegenüber liegen die Libreria, der Campanile und der Blick in die Piazza wird frei. Im Vordergrund, d. h. genau vor dem Dogenpalast, sind Stände von Scharlatanen und Komödianten aufgebaut.

Im Bereich vor der Porta della Carta halten sich verschiedene Personen "von Stande" auf, unter ihnen auch *Nobili* in der traditionellen, mantelartigen *Veste*. Von rechts treten vier Herren an die Kavaliere heran, angeführt von einem *Cavaliere della Stola d'oro* in roter *Veste* mit den *maniche lunghe*, einem Pelzbesatz an den Ärmeln und an der Öffnung des Kleidungsstückes, sowie der breiten, über die Schulter gelegten *Stola*. Mit schräg nach vorn gerichteter rechter Hand weist er zu den beiden Herren, wobei sein Gesicht dem Bildbetrachter zugewandt ist. Sein raumgreifenden Zeigegestus gewinnt durch das weite Kleidungsstück mit den großen, herabhängenden Ärmel noch an Volumen. Ihm folgt mit einem guten Schritt Abstand ein zweiter *Nobile* in der einfachen schwarzen *Veste* ohne die geöffneten, "langen" Ärmel. Allein das schon bedeutet gemäß den venezianischen Kleidervorschriften eine deutliche Differenzierung der Funktion und des Ansehens, doch der durch Kleidung ausgedrückte Rangunterschied wird auch durch verschiedene Ausprägungen der Körpersprache deutlich und zudem durch malerische Mittel unterstrichen. Der Weite der ausgebreiteten Arme des Vorangehenden steht die geschlossenen Form eines weit engeren Gewandes des anderen, der die Hand am Gürtel hält und den Höhergestellten anblickt, gegenüber, was wiederum durch die herabschwingende Falte des linken Ärmels des roten Gewandes zusätzlich malerisch betont ist.

Noch ein gutes Stück mehr Distanz wahren die letzten Herren, die beide nicht die klassische *Veste*, sondern das rockartige schwarze Gewand tragen, sind den beiden aber zugewandt. Besonders bei jenem mit dem roten Umhangmantel am rechten Bildrand spricht aus dem gesamten Habitus die Dienstbarkeit des Adjutanten: Leicht gebückt, den Kopf zur Seite geneigt wahrt er deutlich den Abstand. Bei dem *Cavaliere della Stola d'ora* könnte es sich um einen Beauftragten der Regierung handeln, der einen angesehenen Besucher der Stadt zur Besichtigung des Dogenpalastes empfängt. Der folgende Herr in Schwarz könnte gemäß der durch die vorgeschriebene Kleidung ausgedrückten Rang- und Funktionsordnung sowohl ein gewöhnlicher Adliger, als auch einer der bürgerlichen Angestellten des Staatsapparate sein, ein Advokat oder Sekretär, denen aufgrund ihrer beruflichen Funktion zugestanden war, die schwarze Tracht der *Nobili* anzulegen.

Von ungewohnter Drastik - nicht nur innerhalb des Œuvre des Carlevarijs, sondern in der ganzen venezianischen Vedutenmalerei - ist ein herausragendes Gemälde in Mailänder Privatbesitz, das unter dem Namen *La Piazzetta con mercato della frutta* bekannt ist [**Abb. 97**].[53] Oberflächlich gesehen ist es eine Vedute der häufig dargestellten topographischen Situation des vorderen Teils der Piazzetta mit der Ecke der Libreria Marciana. Der Blick ist gerichtet zur Punta della Dogana, doch unterscheidet sich das Bild dadurch von den meisten dieses Motivs, daß der Blickpunkt etwas anders gewählt ist, so daß die angeschnitten dargestellte Markussäule den Bildraum links begrenzt und die Kuppeln von Santa Maria della Salute neben der Punta della Dogana im Mittelgrund teilverdeckt hinter der Libreria liegen. Links, weit im Hintergrund, ist Il Redentore sichtbar. An der Säule hat sich die übliche Gruppe von Männern eingefunden, um dem Glücksspiel zu frönen. Die Vordergrundnähe des Motivs gab dem Maler die Möglichkeit, sie ungewöhnlich differenziert zu geben. Einer der Männer steht auf dem letzten Absatz ihres Postamentes vor der Säule; es handelt sich um einen Buckligen, seine linke Schulter ist hochgezogen und es fehlt ihm die linke Hand, der Ärmel seiner Jacke hängt leer herunter. Auf der nächsten Stufe lagern zwei Männer, die würfeln. Der rechte, im Profil gegebene Mann hält den ausgestreckten Arm hoch, um den Würfelbecher zu schütteln.

Davor, auf der untersten Stufe sitzt barfüßig ein dritter, dickbäuchiger Mann. Sein Körper ist den beiden anderen zugewandt, doch sein Gesicht ist nicht zu ihnen, sondern aus dem Bild heraus gerichtet. Mit seiner linken Hand deutet er auf die Spieler. Sein Zeigegestus ist die Einführung in die Wirklichkeit des Bildes. Begründet ist die Drehung seines Kopfes durch die Anwesenheit eines Obstverkäufers, der sich rechts am Boden niedergelassen hat, um den Spielern seine Ware zu verkaufen. Diese Figur ist es, die Aldo Rizzi Veranlassung gab, das Bild "Der Früchtemarkt" zu nennen. Wirkungsvoll Virtuosität bezeugend liegt er auf den rechten Arm gestützt hinter seinem Warenkorb und beugt sich zu den Kunden hinüber, um in einer Einschalen-Handwaage, die er mit der Linken hochhält, einige Früchte abzuwiegen. Seine muskulösen, bis über die Knie nackten Beine sind leicht gespreizt dem Betrachter zugewandt, der Oberkörper stützt sich auf den ausgestreckten rechten Arm, während er mit der Linken die Waage emporhält, um deren Gewicht auszutarieren. An keiner anderen Stelle ist Carlevarijs eine so souveräne und zugleich überzeugende "gedrehte" Vordergrundfigur gelungen.

Gleich daneben beschnüffelt ein Hund das Bein einer männlichen, nach vorn gebückten Rückenfigur. Auf der abgewandten Seite des Postaments stehen weitere Männer herum. Etwas rechts davon befindet sich eine Dreiergruppe, ein Gondoliere, ein Armenier und ein Herr in *Tabarro* mit Dreispitz, der von hinten zu sehen ist und die linke Seite seines Mantels leicht emporgerafft hat, so daß sich eine selten gesehen Variation des Faltenwurfs dieses Kleidungsstücks ergibt. Die vordere Bildmitte ist frei gehalten und die weiteren Figuren in einem Bogen um eine leere Fläche im Vordergrund gruppiert. Gebildet wird dieser Bogen von einem schlafenden Hund - dahinter eine Gruppe mit Orientalen -, einer Gruppe mit einem Fliegenden Händler und einer von hinten gezeigten Frau in

Zendale, deren jugendlicher Sohn dem Händler etwas abkauft, sowie einer dritten Gruppe mit einem Priester, einem gutgekleideten Herrn und einem Mann, der eine derbe Schürze umgebunden hat und einen jener flachen Körben unter den Arm geklemmt hat, wie sie Fliegenden Händler oft benutzten.

Das ungewöhnlichste des Bildes aber ist die Szene auf der rechten Bildseite: Unmittelbar im Vordergrund steht ein vollbärtiger Mann, der sich auf massive, schwere Holzkrücken stützt [**Abb. 99**]. Ihm fehlt der rechte Fuß, der im Knie nach hinten abgewinkelte Stumpf des Unterschenkels ist in ein Laken gewickelt. Der andere Fuß steckt in einem schweren, faltigen Lederstumpenstiefel, eine dickgepolsterte Weste wärmt seinen Oberkörper. Das Wams darunter ist so durchgewetzt, daß an dem rechten Arm das grobe Untergewebe sichtbar wird. Seine Habseligkeiten trägt er in einer Leinenumhängetasche bei sich. Ihm gegenüber stehen zwei andere Männer: Der eine trägt ein helles Halstuch und eine Lockenperücke, darauf fast spielerisch den Dreispitz; seine Oberbekleidung - ein eleganter *Justaucorps*, der nach hinten versteift in Falten absteht - zeichnet sich durch breite Umschlagärmel und große, aufgesetzte Seitentaschen, sowie den Degen darunter aus. Wie kaum anderswo nutzt der Maler den körpersprachlichen Ausdruck zur Charakterisierung sozialer Rollen. Die elegante Fußstellung des Kavaliers, bei der einer der Füße in schmalen Schuhen mit blitzender Schnalle etwas entfernt in Höhe des Spanns des anderen fast in rechtem Winkel, T-förmig gegeneinandergesetzt zum Stehen kommt, wirkt in der Gegenüberstellung zu der Verkrüppelung des anderen Mannes um so gekünstelter. Eine ähnliche Beinstellung kennt man aus höfischen Porträts der Zeit um 1700.[54]

Die dritte Person, die den Halbkreis zwischen den Beiden schließt, ist einer jener Männer mit dem großkragigen Umhangmantel und dem tief ins Gesicht gezogenen Umhangmantel, unter dem das Gesicht versteckt herauslugt. Er und der Kavalier schauen in ein Dokument, das der in seinen *Tabarro* Gehüllte hält. Hinter der Szene blitzen die Augen eines Priesters auf, der sich zwei *Nobili* zuwendet. Ohne zu viel in Figuren hineininterpretieren zu wollen, die gerade mal eine Handspanne groß sind, scheint das Gesicht des eleganten Herrn ein kritisch-wohlwollendes Lächeln, das des Verletzten hingegen eindeutig einen schmerzlichen - vielleicht auch erwartend bittenden - Ausdruck zu zeigen. Doch: die Begegnung des alltäglichen Elendes eines schwer körperlich Beschädigten mit dem Repräsentanten der Führungselite, so wie sie in diesem Bild dargestellt ist, geht - das ist bemerkenswert - ohne jeden Anflug von Aggressivität vor sich.

Die venezianische Staatsregierung war schon frühzeitig darauf bedacht, die Zahl der Bettler in der Stadt einerseits möglich klein zu halten und deren Präsenz auf den Straßen durch ein System der Armenfürsorge möglichst einzuschränken, das Auskommen anerkannt bedürftiger Untergebener andererseits einigermaßen zu sichern.[55] Anfang des Achtzehnten Jahrhunderts sah man sich gezwungen alte Ordnungsmaßnahmen wiederaufzugreifen und zu verschärfen: Im April 1701 und dann wieder im August 1715 wurde per Verordnung erneut verkündet, daß, wie bereits lange vorher festgelegt, alle nicht im Stadtgebiet gebürtigen oder seßhaften Bettler bei Androhung der Galeerenstrafe aus der

Dominante verwiesen werden sollten. Die anderen, zugelassenen Bettler wurden angewiesen sich gratis eine gedruckte Kennzeichnung abzuholen, die sie von nun an sichtbar auf der Kleidung zu tragen hatten.[56] Als Ort für ihre Betteltätigkeit wurde ihnen ausschließlich die Türen der Kirchen zugewiesen, wo sie sich mit aller Bescheidenheit aufzuhalten hatten. Jedes vagabundieren Herumziehen, um auf den Straßen und Plätzen Almosen zu erbitten, wurde untersagt, wobei die Piazza San Marco ausdrücklich zum verbotenen Terrain erklärt wurde. Noch nach der Mitte des Jahrhunderts hat Giovanni Grevembroch die Kennzeichnung der geduldeten einheimischen Bettler mit dem über die gesamte linke Seite der Jacke gehenden, deutlich sichtbar auf der Brust getragenen Abzeichen mit dem Markuslöwen illustriert.[57] Diese großflächige Kennzeichnung trägt der auf Carlevarijs' "Der Früchtemarkt" abgebildete Mann nicht auf der Brust. Wenn, dann hätte der Maler sie ohne Zweifel deutlich hervorgehoben.

Seine Verletzung kann Anlaß zu der Vermutung geben, daß er einer andern, von der Republik begünstigten Kategorie von Bedürftigen angehörte: Für in Armut verfallene Männer, die in ihrer Lebenszeit dem Staate zu Dienste gestanden hatten oder in dessen Diensten in Not verfallen waren, waren eigene Fürsorgemaßnahmen vorgesehen. Besonders widmete sich deren Versorgung das im Vierzehnten Jahrhundert gegründete und ursprünglich aus einer Pfeffersteuer finanzierte Amt der "*Poveri al pevere*".[58] Es übernahm diese Aufgabe auch noch im Achtzehnten Jahrhundert: 1689 waren, nachdem es Probleme mit der Aufnahme der Bedürftigen gegeben hatte, die alten Verordnungen der Institution von 1386 und 1393, die seine Statuten und Aufgaben ordneten, in lateinischer Sprache neu gedruckt und herausgegeben worden.[59] Am 6. März 1723 verwies eine Proklamation alle "*Poveri, che habbiano servito in Mare*" im Alter von über sechzig Jahren und "*li dodeci Guardiani delle Prigioni Forti di questa Città doppo, che ivi haveranno personalmente servito per Anni dieci,*" nochmals unter Vorlage eines Taufzeugnisses, einer beeideten Bescheinigung der Armut und einer Bestätigung der zuständigen Stelle über die Dienstzeit an diese Institution. Die Vorlage dieser Dokumente sollte ihre gerechte, dem Willen der Republik entsprechende Behandlung sicherstellen.[60]

In diesem Zusammenhang könnte die Szene mit dem am Fuße verstümmelten Mann in Carlevarijs' Vedute zu deuten sein. Der Hinweis auf die letzten Kriege der *Serenissima*, die noch nicht lange vorbei waren, könnte nicht fehl am Platze sein. In dem Mann mit der Krücke könnte man dann einen Kriegsinvaliden vermuten, der Beamte würde ihn zwar des Platzes verweisen, wollte er um Almosen betteln, er würde ihm aber in einem Akt offizieller Barmherzigkeit, die Adresse vermitteln, an die er sich zur Unterstützung seines Lebensunterhaltes zu wenden hat. Eine Ausweisung eines der armen "*vagabondi*", wie man sie zu nennen pflegte, dürfte kaum so ruhig und ohne Tumult abgelaufen sein. Schließlich besagte die starre Regelung, nach der, wer nicht in der Stadt geboren war, keinen Anspruch auf ihre Wohltätigkeit habe, nicht im Geringsten etwas über die Gründe und die Umstände seiner Armut aus, und schon gar nicht darüber, ob es sich um einen jener schmarotzenden professionellen Bettler handelte, die man immer als das

zu verhindernde Übel anführte und die es ja vielleicht tatsächlich gegeben haben mag. Daß jemand seine Geburt in der Stadt nicht nachweisen konnte, mußte schließlich nicht bedeuten, daß er irgendwo anders noch über ein Beziehungsnetz zu seiner Unterstützung oder irgendwelchen anderen Rückhalt verfügen konnte; handelte es sich doch womöglich um Personen, die ihr ganzes Leben hier verbracht, gearbeitet, gelebt hatten, bevor sie in Armut verfallen waren.

Der Kunstgeschichte zeigt das Gemälde, das vielleicht die eindrucksvollste Schöpfung des niederländischstämmigen venezianischen Vedutisten ist, daß in Einzelfällen im venezianischen *Vedutismo* nicht allein mit allgemein verständlichen Anspielungen gearbeitet wurde, sondern daß ganz offenbar auch auf bestimmte Kunden zugeschnittene Aussagen in die Darstellungen Eingang gefunden haben. Denn es ist kaum vorstellbar, daß dieses Bild für einen beliebigen englischen Durchreisenden, die meist nur einige Tagen, allenfalls Wochen in der Stadt blieben und bei denen ein intensives Interesse an der sozialen Struktur der Stadt nicht angenommen werden kann, gemalt worden ist oder daß es zum freien Verkauf in der Werkstatt gehangen haben könnte. Man wird davon ausgehen können, daß es ein Auftragsbild für ein bestimmten Kunden gewesen ist, bei dem Vorgaben über die Figurenbesetzung gemacht worden sind, oder der Künstler genau wußte, welche Erwartungen er voraussetzen konnte. Genaueres ließe sich nur sagen, wenn man wüßte, ob es sich bei den genannten Figuren um identifizierbare Personen handelt, wenn man mehr über die Provenienz des Bildes wüßte. Der Käufer dürfte in der Schicht der venezianischen, bürgerlichen Staatsangestellten oder bei den nicht ganz wohlhabenden *Nobili* zu suchen sein, die in ein Amt gewählt worden sind, das mit der Armenfürsorge zu tun gehabt hat. Da aber die Auftraggeberforschung im Falle von Carlevarijs längst nicht so weit fortgeschritten ist wie für Canaletto, noch dazu ist die Vedutensammeltätigkeit der Venezianer weniger gut erforscht als die der Auswärtigen,[61] bliebe nur zu spekulieren, wie es zum Auftrag dieses außergewöhnlichen Bildes gekommen sein könnte.

Ähnliche Qualitäten, allerdings auf einem anderen Gebiet und auf weit weniger drastische Art beweist Carlevarijs in einem Bild des Oxforder Ashmolean Museum [**Abb. 98**].[62] Wiederum ist die Piazzetta Ort der Szene. Das Größenverhältnis zwischen Personen und Architektur scheint hier gar nicht mehr zu interessieren, die Architektur dient nur noch grob dazu, den Ort anzugeben. Vorne rechts - vor der Loggetta Sansoviniana hat ein Buchhändler seinen Stand aufgebaut: ein kleiner Tisch, schön sauber abgedeckt mit einem schwarzen Tuch, auf dem die Bücher ausgebreitet liegen.[63] Er selbst hat es sich auf seiner massiven hölzernen Transportkiste bequem gemacht, auf der er - die Beine ausgestreckt - so vertieft in einem der Werke, die er verkaufen will, liest, daß er den interessierten, kaufwilligen Kunden gar nicht bemerkt. Zwei Orientalen bewegen sich links davon gemessenen Schrittes über den Platz. Der eine, ein Vollbärtiger ist in einen weiten roten Anzug mit einer Art von Pumphosen gekleidet und hat einen hohen Fez von derselben roten Farbe auf dem Kopf. Der andere, mit einem dunklen, kräftig gewachsenen Schnurrbart, trägt einen weiten weißen Kaftan, mit breitem Gürtel geschürt, über die Schultern

einen blauen, offenen Umhangmantel und eine Pelzmütze.[64] Sie sind Perser, reich gekleidete Türken oder Araber, Fremde in der Stadt.

In zweiter Ebene, etwas rechts dahinter, sind ihnen zwei Männer in europäischer Kleidung gegenübergestellt, ein *Nobile* in der kurzen schwarzen venezianischen Tracht und ein Herr in grauem Wams und Perücke. Auch hier ist wieder, wie häufig auf den Bilder des Carlevarijs um 1700, die rechtwinklige, T-förmige Fußstellung der eleganten Herren zu beobachten. Die Gebärdensprache der Europäer mag dem heutigen Betrachter affektiert erscheinen, doch wird man sich davor hüten müssen, in die einzelne dargestellte Geste vorschnell moderne, psychologisierende Interpretationen hineinzulesen oder gar das bloße, jeweils eigene Empfinden als Leitfaden anzulegen, ohne sich über den gestischen Kanon der Epoche Klarheit zu verschaffen. Carlevarijs hat des öfteren männliche Figuren in dieser nicht gerade bequeme Haltung gemalt, dadurch aber wird sie nicht einfacher in einer eindeutig lesbaren "Bedeutung" erschließbar. Wie diese nicht gerade bequemen Haltung auf Zeitgenossen gewirkt hat, ob man es ebenso wie ein nachgeborenen Bildbetrachter als übertrieben empfunden hätte, sich zu geben, wie Ludwig XIV sich porträtieren ließ, oder ob es als äußerstes Maß von Eleganz galt, die höfischen Formen Frankreichs nachzuahmen, ist nicht einfach zu ermessen.

Auch wenn grundsätzlich der Aussage nicht widersprochen werden kann, daß es sich bei der Geschichte der Gesten um eine "*histoire de la longue durée*" handelt,[65] dürfen sie doch nicht als außergeschichtlich unveränderlich gedacht werden. Die vergleichende Erforschung der Sprache der Gesten unter dem Thema der "Beredsamkeit des Leibes" hat längst gezeigt, daß die alte, im Achtzehnten Jahrhundert vieldiskutierte Annahme von der Universalität der Gestik als einer Natursprache der Körper vorschnell und zu einfach gewesen ist. Die Sprache der Gesten ist eben keine einfache anthropologische Konstante. Wenn auch die Forderung nach *Modestia* im Ausdruck seit der Antike dieselbe geblieben ist, so besagt das nicht, daß das, was jeweils als schicklich, gemäßigt und angemessen empfunden wurde, unwandelbar sei. Über die Dauer von Veränderungen einer Gestik, die für die gesellschaftsbestimmenden Klassen über Jahrhunderte hinweg konventionalisiert gewesen sein muß, ist damit nichts gesagt. So kann man schwerlich annehmen, daß in einer Epoche, für deren Hauptmerkmal Verfeinerung gehalten wird, Verfeinerung des Geschmacks, Verfeinerung der Sitten, die andererseits den Ruf "Zurück zur Natur!" hervorgebracht hat, Verfeinerung des körperlichen Ausdrucks kein Thema gewesen sei. Die Forschungsliteratur hat bis heute nur wenig Aussagen darüber hervorbringen können, welche Handbewegung, welche Körperhaltung und welches Auftreten im Alltag zu einem gegebenen Zeitpunkt und Anlaß, in einer bestimmten kulturellen Sphäre, für die jeweils "tonangebenden" gesellschaftlichen Schichten im Sinne des *decorum*-Begriffs der Anstandsliteratur jeweils als angemessen und geziemend angesehen werden konnte.[66] Selbst das Studium der im Achtzehnten Jahrhundert in wachsender Zahl erscheinenden Bücher über Regeln des Benehmens gibt da wenig Aufschluß. Offenbar überließ man diese Schule der Angemessenheit der unmittelbaren Nachahmung der Vorbilder der

sozialen Umgebung, den Tanzmeistern, die bei der körperlichen Schulung eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben, sowie der mündlichen Ermahnung der Erzieher.

Einen Hinweis immerhin bietet, daß der Schauspieler und Theatertheoretiker Franciscus Lang 1727 in seiner *Dissertatio de actione scenica* die T-förmige Beinstellung als das "Bühnenkreuz" bezeichnet.[67] Mehr noch als in dem Mailänder Bild scheint sie dementsprechend in der Oxforder Ansicht die Eleganz eines "Auftrittes" auf der Piazza zu versprühen. Damit hätte sich das Wort von der "Theatralität" der auf das Zeremoniell bedachten, barocken Gesellschaft auf nicht vermutete Weise doch wieder eingeschlichen. Freilich ist damit nicht im geringsten eine Aussage über das zeitliche und kausale Primat des einen über das andere gemacht: Übernahm das Theater Formen des Zeremoniells, ahmt es sie nach, oder ist das Zeremoniell theatralisch, indem es dem körpersprachlichen Ausdruck der auf der politischen Bühne agierenden Menschen Formen aufzwingt, die dem Theater eigen waren? Wie verhält sich die - hier wiedergegebene - Gebärdensprache des Alltags dazu? Orientiert sie sich am politischen Zeremoniell, oder an der Körpersprache des Theaters? Es sind Fragen, auf die eine Antwort derzeit nicht gegeben werden kann, zu wenig sind - über einige theoretische Äußerungen von Zeitgenossen hinaus - die konkreten Erscheinungen des körpersprachlichen Ausdrucks in einer Gesellschaft wie der venezianischen um 1700 nachvollziehbar. Denn damit ist noch nichts darüber gesagt, welchen Eindruck es gemacht haben mag, wenn wie in dem Mailänder Gemälde ein Funktionär des Staatsapparates, der dem wohlgestellten Bürgertum - wie seine Kleidung und seine Stellung nahelegen - oder der mittleren *Nobiltà* entstammt, sich in Ausübung seines Amtes in einer an höfische Formen angelehnten Körperstellung porträtieren ließ, die ihrerseits vom Sonnenkönig mit Bedacht gewählt wurde. Vielleicht war diese Nachahmung höfischer Eleganz so etwas wie der neueste Schrei der allemal von Paris geprägten Mode auch in der Körpersprache. Oder der Maler hat schlicht ein Modell der hohen Gattung der Porträtmalerei übernommen, um es auf ein - zu vermutendes – hervorgehobenes Auftraggeberporträt in der niederen Kunstform der Vedute zu übertragen. Die Möglichkeiten sind weiterhin breit gestreut.

Wer aber in der Art, wie das würdevoll langsame Auftreten der Fremden dem gezierten Verhalten der Venezianer entgegengesetzt ist - auffälligerweise sind den beiden Gruppen von je zwei Männern zwei Paare streunender Hunde entgegengesetzt, eines davon im unmittelbaren Bildvordergrund -, eine über bloße Orientalismus-Mode und -Faszination hinausgehende Zivilisationskritik erkennen will, wird sich dadurch bestätigt fühlen, daß in unmittelbarer zeitlicher Nähe Montesquieus *Lettres persanes* erschienen sind. Sie wurden 1721 erstmals anonym gedruckt, das Bild in Oxford gilt als Spätwerk des Malers, der im Februar 1729 nach einer Zeit der Krankheit, über deren Dauer nichts genaues bekannt ist, gestorben ist. Andererseits beginnt in den Jahren nach dem Friedensschluß von Passarowitz 1718 gerade auch in der venezianischen Literatur eine Entwicklung, die abrückt von dem traditionellen Bild des "*Turco barbaro*" und auf eine neue, literarische "*Turcofilia*" hinzielt.[68]

Unbestreitbar sind dies die Bilder, auf die, wenn irgendwo, der oben zitierte Satz zutrifft, mit dem Vincenzo Da Canal zwei Jahre nach dem Tod von Luca Carlevarijs "*la novità de' gruppi*" und die "*galanti azioni delle figure*" in dessen Arbeiten hervorgehoben hat. Denkt man von hier aus zurück, wird man auch Veduten mit weniger hervorgehobenen Figuren, in denen das Genrehaft-Erzählerische nicht so sehr im Vordergrund steht, in einem anderen Licht sehen. Man denke nur an das Bild mit der Loggetta im Wadsworth Atheneum in Hartford, wo der Betrachter von der Dame in *Moreta* ins Auge gefaßt wird [s. **Abb. 94**].[69] Der Beobachter, der sich je mit einer maskierten Person unterhalten hat, weiß wie durchdringend dieser Blick sein kann... In einer Ansicht, die sich früher in der Sammlung Palkse in Neapel befand,[70] wird der Betrachter im Vordergrund mit einer Gruppe von fünf Gondolieren konfrontiert, die diskutierend am Molo herumsitzen und -stehen. Gerne wüßte man, was einer dieser Männer aus den unteren Volksschichten, der auf etwas wie einer Kiste sitzt, den anderen gestikulierend zu erklären hat. Zwei, die am Boden hocken, zumindest hören aufmerksam zu, schauen auf die seine Rede unterstreichende Hand, während ein Dritter sich abgewandt und den Blick zur Piazzetta gerichtet hat. Man ist geradezu versucht, sich auszumalen, was dort die Rede ist, die durch die Geste unterstrichen wird, und sich den Inhalt des Gespräches zu erlauschen aus der Sprachlosigkeit des Bildes. In einem anderen, zurecht der "*Mercato degli uccellini*" genannten Bild mit der gleichen Perspektive lungern bei den Stufen der Anlegestelle des Molos *Popolani* und Vogelhändler nach getaner Arbeit auf den Vogelkäfigen herum,[71] - Beschwerden über die nach Beendigung der Verkaufstätigkeit auf dem Platz herumstehenden Käfige, die auch von den Nachtschwärmern als Sitzgelegenheiten genutzt wurden, gelangten noch weit später im Jahrhundert bis zu den *Inquisitori di Stato*![72]

Überall wird man Szenen alltäglichen Lebens im Kleinen finden und Figuren, in denen man porträthafte Genauigkeit zu erkennen glaubt, so sehr sind die Personen durch Kleidung, Körpersprache und Gestik bis hin zu den Gesichtern charakterisiert. Ein Beispiel dafür ist ein beleibter Prediger in seiner Soutane, der in der Piazza-Vedute einer Mailänder Privatsammlung vor der Basilica ein Gespräch mit drei Herren führt.[73] Die Vermutung von porträthafter Darstellung liegt hier, wie so oft, nahe. Sie wird durch eine Vielzahl von Figurenzeichnungen und Ölbozzetti des Meisters unterstützt, läßt sich aber in diesem Falle nicht nachweisen. Manches Mal trifft man Figuren an, die aus anderen Bildern bestens vertraut ist, den *Falegname*, den *Contadino* von der Terra ferma, die Fliegenden Händler, den Herrn mit dem Muff. Es ist ein Leben in diesen Bildern, in dem vieles passiert, manches sich aber auch zu wiederholen scheint.

LUCA CARLEVARIJS:
LE FABRICHE, E VEDUTE DI VENETIA...

"AL SERENISSIMO PRENCIPE LUIGI MOCENIGO DOGE DI VENEZIA, ETC.

Serenissimo Prencipe.

Dalla diuozione del mio profondissimo ossequio s' offerisce à Piedi della Ser.ta,V[ost]ra questo Volume, in cui raccolgonsi le Fabbriche Maestose, e vedute più singolari di quest' Augustissima Dominante. Il maggior motiuo, per cui io ò intrapresa la non lieue fatica di quest' operazione, cosi per il delinearla con la penna, come per l'inciderla con lo stilo, essercizio da me non praticato, che per dar qualche tregua al trauaglio del Pennello, è stato il somo desiderio di rendere più facili alla notizia de Paesi stranieri le Venete Magnificenze;...

Venezia li 27 Maggio. 1703."

Luca Carlevarijs, Frontispiztext für:
LE FABRICHE, E VEDUTE DI VENETIA..., 1703

Im Jahre 1703 erschien mit *LE FABRICHE, E VEDUTE DI VENETIA DISEGNATE, POSTE IN PROSPETTIVA, ET INTAGLIATE DA LUCA CARLEVARIIS...*[1] erstmals eine Reihe in Kupfer gestochener venezianischer Veduten. Als Auftakt des Jahrhunderts venezianischer Druckgraphik, das in den Vierziger Jahren seinen künstlerischen Gipfel erreichen sollte, hatte Carlevarijs' Reihe gegenüber Giambattista Faldas erster Serie römischer Ansichten, dem *IL NVOVO TEATRO DELLE FABRICHE, ET EDIFICII, IN PROSPETTIVA DI ROMA MODERNA...* von 1665 eine beträchtliche zeitliche Verspätung aufzuweisen. Anders als seine gemalten Venedigansichten, die ihre Motive bis auf wenige Ausnahmen aus dem Bereich um die Piazza und Piazzetta San Marco und das Bacino beziehen,[2] präsentieren die insgesamt einhundertundvier Veduten der Serie,[3] die gemäß des vorangestellten Mottos im Sinne eines graphischen Stadtführers zu lesen ist, ein die ganze Stadt umgreifendes topographisches Programm.

Die ersten einundvierzig Blätter - der Numerierung des zweiten Zustandes folgend - sind Darstellungen der wichtigsten venezianischen Kirchen und der Gebäude der religiösen Bruderschaften, der *Scuole*. Die erste Ansicht zeigt die Basilica di San Marco, die zweite die Amtskirche des Patriarchen von Venedig San Pietro di Castello, dann folgen die Palladio-Kirchen und Santa Maria della Salute, der monumentale Neubau des Siebzehnten Jahrhunderts am Canal Grande. Darauf folgen die anderen religiösen Gebäude. Zwölf Illustrationen der Piazza und Piazzetta San Marco, inklusive der umgebenden

Gebäude, des Hofes des Dogenpalastes und der Ansichten des Molos vor dem Amtssitz des Staatsoberhauptes und der Prigioni mit der Ponte della Paglia, teilen sakrale von profanen Gebäuden. Der Ponte di Rialto mit den wichtigsten Gebäuden der Umgebung, die Punta della Dogana, das Tor des Arsenals und die prächtigsten Paläste am Canal Grande und anderswo schließen sich an. Einige der letzten Blätter ermöglichen Einblicke in die sonst nicht sichtbaren venezianischen Stadtgärten. Die Kirchen sind meist mit dem zugehörigen Platz, ihrem *Campo* abgebildet und ordnen so das Einzelgebäude in den umgebenden, städtischen Raumzusammenhang ein, manche der Blätter aber zeigen kaum mehr als eine reine Fassadenansicht des frontal gesehenen Gebäudes.

Zwei allgemeine Beobachtungen zu der Zeichnung dieses Stadtporträts sind vorausschickend festzuhalten: Zum einen nutzt Carlevarijs die Stichserie zur Erweiterung seines Figurenbestandes gegenüber der Malerei und die Gruppen in den Stichen sind insgesamt vielfältiger. Auch wenn es Wiederholungen von Figuren gibt, die in Gemälden Verwendung gefunden haben, führt die Arbeit an der Stichserie schon notgedrungen zu einer breiteren Differenzierung. Schließlich wollten die Käufer beim Durchblättern der Mappe kaum von den immer gleichen Figuren gelangweilt werden, während bei den Ölbildern, die in verschiedene Sammlungen gingen, Variation und Wiederholung der Motive nicht störten, vielleicht gar gewünscht waren. Die Ausweitung der topographischen Motive auf andere Plätze der Stadt gibt Raum für figurale Motive, deren Darstellung offenbar nach der Auffassung des Malers Carlevarijs auf der Piazza und in der gemalten Stadtansicht nicht angebracht gewesen wäre. Damit konnten in den Stichen Dinge darstellbar werden, die auf dem Molo-Piazza-Bereich nicht stattfanden oder aber im Gemälde nicht oder noch nicht möglich erschienen, weil sie den unzweifelhaft bestehenden dekorativen und werbenden Charakter dieser Art von Malerei gestört hätten.

Auf der Piazza der Stichserie des gebürtigen Udinesers wiederholt sich einiges an Motiven, das aus seinen Gemälden bekannt ist, auch wenn der Platz nicht wie in jenen durchweg mit dem Ort des Karnevals gleichgesetzt ist. Kleine Komödiantenbühnen, Fliegende Händler, Straßenmusikanten sind auch in den Graphiken zu entdecken. Das Blatt, das den Dogenpalast abbildet,[4] zeigt vorn im Schatten an Stelle des *Brolio* der *Nobili*, dem ein zweiter Stich der Piazzetta gewidmet ist,[5] zwei Marktschreier und einen Mann mit abgewinkeltem Unterschenkel, der auf Krücken geht und einen eleganten Herrn in Begleitung einer Dame anbettelt. Bettler und Menschen mit körperlichen Gebrechen sind hier weit öfter als in den Gemälden abgebildet. So ist im Vordergrund eines Blattes an der *Piera del bando* ein Mann im *Tabarro*, den er schwungvoll über die Schulter geworfen hält, zusammen mit einem Zwergenwüchsigen zu sehen.[6] Vor den Neuen Prokuratien streckt ein in einer kleinen Karre, einer Vorform des Rollstuhls, sitzender Mann seinen Hut aus und ein herantretender Herr scheint seine Börse zücken zu wollen, um ihm ein Almosen zu geben [**Abb. 101**].[7] Ganz rechts, wenige Schritte entfernt, steht ein Kavalier, der in seiner Gehfähigkeit behindert ist. Dieser gutgekleidete Herr - die Figur trifft man auf der Ansicht von San Geminiano [s. **Abb. 108**] wieder -

weiß sich mit einer Gehstütze zu behelfen; verschiedene Behinderungen, aber auch verschiedener Stand bedeuten sehr unterschiedliche Schicksale in der Stadt am Anfang des Achtzehnten Jahrhunderts.

Nicht weit entfernt davon führt die selbst gegenüber drei hochgestellten *Nobili* zu devot erscheinende Verbeugung eines *Nobile* in *Veste*, der den anderen bittend ein Schälchen hinhält, nur dazu, daß derjenige, der dem Herantretenden am nächsten ist, - ein in ein Gewand mit Schleppe gekleideter Würdenträger - das Gesicht ostentativ abwendet und die Nase sehr weit hochhält. Offenbar will er dem verarmten Angehörigen seiner Adelsschicht die Unwürdigkeit seiner Lage sehr deutlich machen [**Abb. 101**].[8] Aber nicht nur auf der Piazza sind um Almosen bittende anzutreffen: Am Campo SS. Giovanni e Paolo spricht ein Bettler auf einer Krücke zwei Herren an,[9] bei Santa Maria Zobenigo ist wieder ein körperlich verstümmelter Mann mit einem hölzernen Beinstumpf dargestellt, hier nun nicht im einem Akt des formellen Aufeinandertreffens mit den Angehörigen der herrschenden Klasse - wie in der gemalten Vedute in Mailand -, sondern als ein Hoffnungsloser, der den Vorbeigehenden seinen Hut entgegenstreckt.[10]

Zum anderen deutet sich in den Ansichten der venezianischen Piazza und Campi ein neues, zukunftsweisendes Verfahren der Besetzung der Plätze mit Figuren an. Die Disposition der Figuren im Bild und damit auf dem Platz wird nach Carlevarijs eine andere sein. Selbst bei Karnevalsveduten sind die Menschen in seinen Gemälden gegenüber den Vorgaben des Giuseppe Heintz weniger bewegt und weniger gedrängt wiedergegeben. In den Drucken ist die Anordnung der Figuren noch ausgewogener und ausgeglichener. Die Personen sind locker, aber gleichmäßig als Gruppen oder Einzelfiguren über den Platz verteilt. Damit ist eine neue, für die Gattung der Stadtansicht allgemein werdende Antwort auf die schon von Leon Battista Alberti aufgeworfene Frage nach dem richtigen Verhältnis von *varietas* und *dignitas* im Bild gefunden worden, bzw. sie hat sich nun auch in der venezianischen Vedutenmalerei endgültig durchgesetzt.

Es ist eine Lösung, die aussieht, als hätten die Künstler schon einen Text Francesco Algarottis lesen können, der, als er in seinem *Saggio sopra la pittura* ein Programm für die zu gründende englischen Künstlerakademie vorschlug, in dem Absatz "*Della disposizione*" das Vorbild Raffaels anempfiehlt. Ihm sei es auch in der Frage der Verteilung von Menschengruppen im Bildraum immer gelungen, den richtigen Mittelweg zu finden ("*a cogliere il giusto mezzo*"). Algarotti beschreibt das Problem genau, freilich ohne sich auf Veduten zu beziehen:

"*Tanti basti della invenzione. Quanto alla disposizione, che ne è quasi un ramo, ella consiste nel collocare per entro al quadro le cose che, a vivamente esprimere il soggetto, immaginate furono dalla facoltà inventrice; e il maggior pregio della disposizione in quel disordine che mostri esser nato dal caso, ma è in sostanza il più studiato effetto dell'arte. Essa insegna che sono egualmente da fuggirsi e la secchezza di quegli antichi che piantavano sempre le loro figure come i frati che vanno in processione, e l'affettazione di quei moderni che le azzuffano insieme come se venute fossero tra loro a contesa ed a mischia.*

... occorre assai volte al pittore trattare di quei soggetti che richiedono di lor natura una quantità grandissima e quasi un popolo di figure. E in simili soggetti è della maestria dell'artefice il disporle in guisa, che vi campeggino le

principali, che la composizione non ne rimanga soffocata, ch'ella abbia, come si suol dire, i debiti respiri, che il quadro sia pieno, non zeppo...
In varî gruppi si distribuisce la composizione, onde l'occhio passando agevolmente da cosa a cosa, meglio ne comprendera il tutto insieme; maniera di fare che ha per altro il suo fondamento in natura, osservandosi che gli uomini che si trovano presenti a un'azione, sogliono ristringersi qua e là come in varie compagnie, secondo che porta il temperamento, l'età, le varie loro condizioni. E con tale artifizio hanno da essere distribuiti i gruppi, che le masse riescano nel quadro ben distinte l'una dall'altra, larghe, o vogliam dire piazzate;..."[11]

Der *Saggio* ist 1762 geschrieben, viel später also als ein großer Anteil der wichtigen venezianischen Veduten gemalt worden ist. Doch, gleichgültig ob der Traktat auf andere, ältere Überlegungen zurückgeht oder eine schon lange von den Künstlern geübte Praxis referiert, die er durch seine theoretische Überlegung zum Maß der Dinge erklärt, Algarotti formuliert mit diesen Sätzen genau das, was ab jetzt durchgehend angestrebtes Bemühen der Vedutenmaler sein wird.

Verschiedene Faktoren können das Aufkommen dieses neuen Verfahrens der Besetzung der Plätze mit Figuren begünstigt haben: es kann rein kompositorisch und somit kunstintern begründet sein, es kann aber auch etwas damit zu tun gehabt haben, daß die Fülle der Stadt zunehmend als unangenehm empfunden worden ist, mit einer gewollten Weite des Platzes, die sich an einem anderen, im Achtzehnten Jahrhundert favorisierten Modell von Stadtstruktur orientiert, wie es neuere barocke Anlagen als Ideal formuliert hatten, dem aber das reale, alte Venedig nicht mehr entsprach. Welche der beiden Darstellungsformen die realistischere ist, die turbulente Fülle des Heintz und anderer Maler der zweiten Hälfte des Siebzehnten Jahrhundert, abgemildert auch noch der Gemälde des Carlevarijs oder die aufgeräumt lockere, weitaus poetischere Besetzung der Piazza mit Figuren, wie sie die späteren Vedutisten, aber auch bereits Bellini und Vecellio in ihren Bildmittelgründen und Gaspar van Wittel in seinen römischen Ansichten angewendet haben, ist nicht ganz leicht zu entscheiden. Tatsächlich ist Venedig von Besuchern als eng und voll empfunden worden und die Piazza San Marco war kleiner als mancher es sich aus der Ferne vorgestellt hatte. So zumindest hat Charles de Brosses sie gesehen, als er 1739 nach Venedig kam: "*Vous croyez peut-être que la place Sain-Marc, dont on parle tant, est d'une grandeur qui ne finit point. Rien moins que cela; quoyque bien bâtie, elle est fort au-dessus de la place de Vendôme, tant pour la grandeur que pou le coup d'œil des bâtimens.*" Und: "*La place est pavée de pierre de taille. On ne peut s'y tourner, à ce qu'on dit, pendant le carnaval, à cause de la quantité des masques et des théâtres. Pour moy, qui ne m'y trouve pas en ce temps, je l'en trouve actuellement toujours pleine.*"[12] Zu bedenken ist dabei, daß Venedig - das heißt die alte Stadt auf den Inseln ohne seine heutigen Auswüchse auf der *Terra ferma* - von mehr als doppelt soviel Menschen bewohnt war wie heute und der Großbereich der Piazza noch nicht ein von den Bewohnern der Stadt weitgehend gemiedener, den Touristen vorbehaltener Ort war, sondern ein Ort alltäglichen Lebens und Aufenthalts aller in der Stadt sich aufhaltender Menschen.[13]

Die Neufassung des Platz-Personen-Verhältnisses, die Erfindung und Einführung neuer figuraler Motive, welche die Stadt, bzw. das Leben in ihr auf neuartige Weise zu charak-

terisieren vermögen, das alles ging nicht ohne Probleme vor sich, wie manche Stiche offenbaren. Die Anpassungsschwierigkeiten, die Carlevarijs an einigen Stellen hatte - seien sie durch die Anpassung an eine veränderte Bildausstaffierung oder schlicht auf anfängliche technische Schwierigkeiten in dem, wie er Frontispiztext ausdrücklich betont, "*essercizio da me non praticato*" begründet - sollen hier zunächst anhand einiger Blätter, in denen sie besonders deutlich werden, aufgewiesen werden.

In einigen Ansichten sind die Figuren derart wenig ausdifferenziert, daß geäußert worden ist, sie dienten wie in den frühesten italienischen Stadtansichten nur der Maßstabsgebung für die Architekturen. Diesen Eindruck vermitteln ganz besonders die Gesamtansichten von Piazza und Piazzetta San Marco,[14] wobei in letzterer rechts der *Brolio* durch die Menge der dunklen Figuren eben angedeutet wird, auf der linken Seite die Figuren noch kleiner, strichmännchenartig angegeben sind. Wenn diese Unsicherheit durch die Boote im Vordergrund des Bacino di San Marco gerade noch überspielt wird, sind die Maßstabsunterschiede der Figuren im Stich mit dem Molo vor der Zecca[15] unübersehbar. Einzig ein paar kleine improvisierte Marktstände, bestehend aus einfachen auf hölzerne Böcke aufgestellte Tischplatten deuten auf den hier stattfindenden Fischmarkt hin. In derselben Bildtiefe finden sich andere Figuren, die doppelt so groß sind wie die Händler. Die zwei zum Markt gehenden Figuren im Vordergrund - einer mit einem Einkaufskorb - machen zudem deutlich, wie wenig es dem Zeichner gelungen ist, sowohl maßstabsgerechte als auch motivisch eindeutig lesbare Figurendarstellungen in das Bild einzufügen.

Optisch überspielt, wenn auch nicht gemäß den Regeln der Zentralperspektive "richtig" gelöst, ist das Problem da, wo Wasserflächen den Vordergrund bestimmen oder Gebäude parallel zur Bildebene abgebildet werden und der Platzraum nach vorne offen bleibt als freie, seitlich nicht durch Architekturen begrenzte Fläche. Da hier dem Auge der Vergleichsmaßstab der Architekturen fehlt, wird dem Künstler die Möglichkeit an die Hand gegeben, eine stärkere Verkürzung einzuführen als sie einem nach perspektivischen Gesetzen konstruierten Bildraum entsprechen würde. So bekommt der Vordergrund in Ansichten wie jenen der beiden Prokuratien etwas von einer freien Spielfläche, wo eine extreme perspektivische Verkürzung den Einsatz übergroßer Figuren vor dem Gebäude ermöglicht, ohne daß der Bruch allzu stark spürbar würde.[16] Daß Carlevarijs sich des Dilemmas, einerseits möglichst weite Perspektiven darstellen, andererseits nicht auf größere Figuren verzichten zu wollen, bewußt war, zeigt die Ansicht der Piazza San Marco mit dem Dogen im *Pozzetto*. In ihr hat den Kunstgriff praktiziert, in der Mitte des Platzes Figuren einzusetzen, die größer sind als es ihnen innerhalb der perspektivischen Staffelung zukäme. Der Vergleich der Figuren in gleicher Bildtiefe unter den Arkaden der Prokuratien mit jenen in der Mitte des Platzes führt diese Verfälschung dem Betrachter deutlich vor Augen.[17] Solche Brüche sind häufig und später auch bei anderen Vedutisten festzustellen, für die Reihe von Luca Carlevarijs aber sind sie glücklicherweise nicht der Normalfall.

Blättert der Besitzer dann seine Stichserie durch, können ihm, dem Frontispiztext entsprechend, zwei elegante Herren auf einem imaginären Spaziergang durch die Stadt als Führer dienen. Einer der beiden trägt *Tabarro* und Dreispitz, den anderen sieht man nur in französischem *Justaucorps*. Oft als Paar von Rückenfiguren gegeben, sind sie an verschiedenen Orten zu finden: bei San Moisè und bei Santa Maria Zobenigo, wo sie die geschichtsträchtig ausgestaltete Fassadenausschmückung studieren, am Ufer des Rio dei Mendicanti, bei San Rocco, wo sie - einer auf einen Stock gestützt - die Fassade der Scuola betrachten, und bei San Sebastian, wo sie die Stufen der Brücke zur Kirche erklimmen.[18] In ihnen konnte sich der Reisende oder der gebildete Kunde, der das Reisen durch das weniger mühsame Sammeln von Veduten ersetzte, wiedererkennen, sei es, daß er einen Aufenthalt in Venedig erinnerte oder imaginierte. Daß einer der beiden Herren venezianisch gekleidet ist, muß dabei nicht als Hindernis angesehen werden. Es kann ein *Cicerone* gemeint sein, Reisende berichten aber häufig davon, daß sie selbst nach ihrer Ankunft in Venedig diese typisch hiesige Kleidungskombination angelegt haben.

Bei San Sebastiano **[Abb. 102]** überqueren die beiden auf der Brücke, welche, wie die meisten damals, noch ohne Geländer ist, den Rio di San Basilio mit Richtung auf die Kirche. Der Herr in *Justaucorps* - das Haar trägt er in einem für einen Zopf fast zu dicken Schweif zusammengefaßt und darüber einen ungewöhnlichen großen Schlapphut - zeigt demjenigen in *Tabarro* und Dreispitz die bei dem *Campo* gelegene Gondelwerkstatt. Zwei Handwerker sind dort mit Arbeiten an einem *Sandolo* beschäftigt, der auf Holzstämmen an Land gezogen worden ist und nun schräg vor dem für die *Squeri* typischen, offenen Schuppen mit einer aus Brettern zusammengenagelten Giebelfront liegt. Währenddessen macht am höchsten Punkt, dem Zenit der einbogigen Brücke ein Fliegender Händler seine Geschäfte. Seine Warenkörbe auf dem Boden abgestellt, hält er mit der linken Hand eine Waage an einem Schwebebalken empor, um darin die von einem Kunden gewünschte Menge abzuwiegen, während er in der erhobenen Rechten noch einige Früchte bereithält, um sie bei Bedarf in die Waagschale nachzulegen. Zwei Frauen in Schwarz gehen an ihm vorbei. Darunter zwängt sich ein hoch beladener Lastkahn bei hohem Wasserstand mit mühevoller Maßarbeit unter der Brücke hindurch. Der Gondoliere auf der anderen Seite der Brückendurchfahrt muß deshalb die Fahrt seiner Gondel abbremsen, indem er das Ruder mit der breiten Seite senkrecht entgegen der Fahrtströmung ins Wasser hält. Vielleicht macht er sich dabei auch die Hoffnung, die beiden eleganten Herren würden ihn heranrufen, was einen vielleicht lukrativen Fahrauftrag bedeuten würde...

Das ungewöhnlichste und innovativste der Serie aber ist das Blatt mit der "*CHIESA DI S. GIORGIO MAGGIORE/ DE MONACI BENEDETTINI/ Architettura di Andrea Palladio*" auf der Insel im Bacino di San Marco[19] Die Fassade der Kirche ist von einer Vordergrundplattform aus gesehen, die an den Kai bei der Punta della Dogana erinnert. Blickrichtung und vor allem die Entfernung der Isola di San Giorgio sind dem bildmäßigen Aufbau so angepaßt, daß ein frontaler Blick auf den gegenüberliegenden Bau Palla-

dios möglich wird. Im Vordergrund stehen die beiden Herren und schauen auf die Insel herüber. So bestimmen ihre verschatteten, ungewöhnlich großen Rückensilhouetten scherenschnittartig den Vordergrund, wobei derjenige mit dem Dreispitz den *Tabarro* locker über die Schulter gelegt hat [**Abb. 100**]. Rechts von ihnen hat Carlevarijs wie in seinem frühen Gemälde von San Nicolò di Castello, das diese außergewöhnliche Bilderfindung vorbereitet hat [s. **Abb. 87**],[20] eine Szene mit Bootsleuten eingesetzt. Sie laden Fässer und geschnürte Ballen von einer Barke ab. Links ragt als malerischer Gegenpol der Zinken eines am Boden liegenden Ankers auf. Der Blick beider Männer aber ist fest zur Sehenswürdigkeit der Isola di San Giorgio gerichtet. Zwei Gondeln fahren dort auf die Insel zu, wo sich auf dem Vorplatz der Kirche bereits einige (für die in der Bildlogik liegende Entfernung viel zu klein gegebene) Personen aufhalten oder durch das offene Portal eintreten.

Auch wenn das, was Luca Carlevarijs mit diesen verschatteten Rückenfiguren in die venezianische Vedutenmalerei einbringt, nicht die Erfindung des Repoussoirs ist, es handelt sich um eine der außergewöhnlichsten und zukunftsweisendsten Bildfindungen des venezianischen *Vedutismo*. Die Idee ist in barocken Gartenansichten, etwa den Stichen Israel Silvestres und anderer vorgegeben, wo schwarz verschattete Vordergrund-Rückenfiguren im Gegenlicht geradezu üblich waren. Dort lagerten sie oft an den Seiten des Bildvordergrundes und schauen auf das architektonische Hauptmotiv herab. Aus solchen Darstellungen hat der Maler Carlevarijs auch oft eine real nicht zu erklärende Schattenzone in der vordersten Bildzone übernommen.[21] Die Neuerung besteht darin, die Rückenfigur genau in die Mitte des Bildes zu setzen, wodurch der Blick an ihr vorbei auf das architektonische Motiv gelenkt wird. Nur dadurch aber, daß er Figuren einsetzt, die dem potentiellen Käufer durch Stand und Kleidung eine Identifizierung mit dem Repoussoir ermöglichen, gibt er ihm Gelegenheit, sich gedanklich an dessen Position zu setzen. So kann der Blick des Betrachters gleichgesetzt werden mit dem der Repoussoirfiguren, die er selbst im Vordergrund sieht. Und so erst wird das Repoussoir zu dem, was es später bei Caspar David Friedrich in der romantischen Landschaftsmalerei sein wird: Ein Identifikationsmoment, in dem sich der Betrachter des Bildes mit dem kontemplativen Beobachter der Landschaft dort, des venezianischen Stadtbildes hier gleichsetzen kann.

Neben dem Versuch, mit bisher in den venezianischen Veduten nicht gekannten erzählerischen Mitteln neue Möglichkeiten der Variation und der Belebung des Straßen-, bzw. Platzbildes einzuführen, weisen die Figurendarstellungen der Serie auch ein rein funktionales, oft wenig künstlerisch ausgearbeitetes Element auf. Es bezeichnet, oft eher zeichenhaft, denn abbildend, hervorragende Funktionen einzelner Plätze innerhalb des venezianischen Festkalenders.[22] Auf der Ansicht der Piazza San Marco etwa ist der auf die Dogenwahl folgende Umzug des Dogen eine kaum beachtete Nebenepisode, die unverständlich wirkt, wenn man nicht wüßte, worum es sich handelte.[23] Auch in anderen Stichen gehen die Darstellungen oft kaum über ein Andeuten heraus. Bei San Zaccaria,[24] wo der österliche Besuch des Dogen in dieser Kirche thematisiert ist, ist das Staatsober-

haupt selbst nur an dem Baldachin erkennbar, der hinter ihm hergetragen wurde. Die herumstehenden, mehr oder weniger desinteressierten Zuschauer des Vordergrundes sind signifikant größer gegeben, eine Gruppe von Neugierigen aber scheint eher die Säule mit Kegel anzuschauen als das Gefolge des Oberhauptes der Republik. Drei Frauen gehen unbeirrt, wie anderntags, zum Gebet in die Kirche. Einzig eine dreiköpfige, sehr einfach gekleidete Familie nimmt Notiz von dem Geleitzug des Dogen.

Der berühmte Brückenkampf der *Castellani* und *Nicolotti* ist, wie die Bildunterschrift des entsprechenden Blattes aufweist,[25] nicht als ein gegenwärtiges, sondern als historisches Ereignis aufgefaßt. Dargestellt ist nicht einer der letzten Faustkämpfe kurz vor ihrem Verbot im Jahre 1705, sondern jener, der anläßlich des Venedigbesuchs des zukünftigen französischen Königs Henri III im Jahre 1574 auf dem "*PONTE DEL' CARMINE*" ausgeführt wurde. Die Wahl dieser *Guerra dei pugni* dürfte sich aus der Nähe des Palazzo Zenobio erklären, denn die Familie Zenobio war der wichtigste frühe Mäzen des ersten Vedutisten Venedigs. Eine überzeugende bildliche Darstellung des Festes im Beisein des hohen Staatsgastes wird aber auch hier nicht geliefert. Der Stich enthält eine innerhalb der Serie weit gefaßte perspektivische Gesamtansicht des belebten *Campo*, das Ereignis ist im rechten Drittel des Blattes angeordnet. Ohne die Untertitelung wäre die Bedeutung dieser Szene wohl kaum zu lesen. Der hochgestellte Zuschauer kann allenfalls als einer der vielen auf dem Balkon der *Sala* des Palazzo Foscarini stehenden Zuschauer vermutet werden und selbst der Kampf auf der Brücke scheint kaum Hauptsache des Bildes. Die Darstellung hat nichts von der aktionsgeladenen Körperlichkeit kämpfender Männer, um deren Darstellung sich andere Maler bemühten, wenn sie diese Schaukämpfe ins Bild setzten, die auch ihr Echo in der Reiseliteratur gefunden haben.[26] Kaum mehr als ein Getümmel vieler Leute, von denen einige ins Wasser fallen, und eine lose Ansammlung von Zuschauergruppen auf dem *Campo*, dem Uferweg rechts des *Rio* und an den Balkonen des Palastes ist erkennbar.

Auch die Darstellung einer *Regata* beim Palazzo Balbi [**Abb. 103**][27] wird von Carlevarijs im Stich nicht wie in seinen Gemälden zu einem figurenreichen, aufsehenerregenden, sportlich-repräsentativen Großereignis ausgeschmückt. Im Vordergrund sind einige in den Bildraum hinein fahrende Barken angeordnet, die zwei flachen Renngondeln folgen, andere Boote rahmen die Strecke. Nur die Zuschauer auf dem Balkon des barocken Palazzo Balbi, vor dem ein mit gestapelten Holzstämmen beladener Kahn liegt, lassen erahnen, daß das Wettrennen etwas Spektakuläres sein könnte. Einzig unter der Voraussetzung, daß es sich nicht um einen der großen Paraderegatten, die Carlevarijs als Erster glanzvoll auf die Leinwand gebannt hat,[28] sondern um einen der vielen kleineren Wettkämpfe, bei denen es einzig um Sport ging, gehandelt haben könnte, wäre die Darstellung als ein geglücktes Abbild des sportlichen Wettkampfes der Bewohner Venedigs zu würdigen.[29]

Erst mit einem Blatt wie dem des Campo Santa Maria Formosa geht Carlevarijs über zu einer Schilderung von Aktion, die die rein zeichenhafte Andeutung einer spezifischen Platzfunktion hinter sich läßt. Hier handelt es sich um eine Stierhatz [**Abb. 104**].[30] Zwar

ist der Stier ein wenig klein geraten und mag eher wie ein zartes Kälbchen als ein ausgewachsenes Tier wirken, doch in diese Platzansicht, die nicht wie andere Blättern nur eine Kirchenfassade wiedergibt, sind die Hundeführern, die ihre Tiere auf die Stiere hetzen, die Gefallenen im Vordergrund glaubhaft eingepaßt und überzeugend dargestellt, während sich einige Zuschauer an den Brunnen geflüchtet haben, wo sie Schutz vor unkontrollierten Ausbrüchen zu finden hoffen.

Auf vergleichbaren Niveau ist die Darstellung des Blattes mit der Bilderausstellung bei San Rocco [**Abb. 105**].[31] Ein mindestens vier mal vier Meter großes Gemälde mit Akten ist hier schräg an der Fassade der Scuola angebracht. Da es sich um eine einzelne Leinwand handelt, könnte es sich sowohl um eine einmalige Zurschaustellung eines Bildes als auch um die öffentliche Ausstellung am San Rochus-Tag handeln, die damit nur sehr schwach bestückt erschiene. Kunstinteressierte Zuschauer haben sich eingefunden, betrachten das Gemälde, andere sind auf dem Weg dahin. Alle Aufmerksamkeit, selbst die des im Vordergrund stehenden Mönches, ist auf das Kunstwerk gerichtet, wie die vielen dorthin zeigenden Gesten und Gesichter beweisen. Schwer haben es da die zwei Bettler. Einer von ihnen, der auf einer Krücke geht und zwei etwas abseits stehenden Herren direkt anspricht, mag noch einige Chancen haben, aber jener, der ordnungsgemäß auf der Treppenstufe sitzt und seinen Hut bittend hervorstreckt, wird dies an diesem Tage wohl vergebens tun, denn kein Mensch schenkt ihm Beachtung.

Neben Blättern mit solch informativen Aussagen über die Stadt und ihre Feste stehen andere, die von nichts mehr und nichts weniger erzählen, als von der einfachen, ungestörten Normalität des alltäglichen Lebens: von Freizeitgestaltung, Arbeit und Frauenleben, Kindern, die spielen, Männern, die auf dem Platz zu zweit oder in Gruppen herumstehen und sich zwanglos oder geschäftig unterhalten, von zurückhaltend gekleideten Frauen mit Kopftuch oder Schleier vor dem Gesicht, einfachen Leuten, die am *Pozzo* auf dem *Campo* Wasser holen. In seinem Stich des Campo San Francesco della Vigna hat Carlevarijs eine Reihe von sechs Jungs, die sich mit Bockspringen vergnügen, als schöne Sequenz ausgestaltet [**Abb. 106**].[32] Drei der Kinder haben sich in einigem Abstand voneinander, die Hände auf die Knie gestützt, als Sprungböcke aufgebaut. Gebückt streckt einer dem Betrachter das Gesäß entgegen. Die andere Hälfte der Gruppe springt. Einer der Jungen hat das erste Hindernis gerade überwunden. Im Sprung begriffen hat er seine Hände noch auf dem Bock aufgestützt und die Beine zur sicheren Landung nach dem Sprung gespreizt. Von rechts nimmt ein anderer Anlauf. Er ist im vollen Lauf, die Arme holen Schwung, die Rockschöße fliehen im Wind, die Locken wehen. Ganz links, beim letzten Bock ist der sechste der Jungen gerade abgesprungen; so ungelenk wie er aussieht, wird man bei diesem Sprung befürchten müssen, daß er mißlingt.

Eine Gruppe von Bocciaspielern mit den unvermeidlich sich einfindenden Zuschauern belebt bei San Trovaso[33] - hinter verschiedenen Barken, auf denen Männer ihren Arbeiten nachgehen - den Platz. Es ist eine Akt alltäglicher Freizeitbeschäftigung, privaten Spiels, das nichts gemein hat mit den öffentlichen Zerstreuungen und Festen der adligen

Gesellschaft des Barockzeitalters, die häufig Thema der repräsentativen Malerei der Zeit sind. Eine ähnliche Szene aus der Freizeit der "kleinen Leute" ist auch am Palazzo Ruzzini am Campo Santa Maria Formosa angeordnet.[34] Noch erzählerischer gestaltet [**Abb. 107**] als auf dem anderen Blatt, erklärt hier einer der Spieler einem Anfänger, wie er werfen muß. Rechts werden die obligatorischen Kommentare zum Erfolg des letzten Wurfes gegeben. Vom Balkon des Palastes aus schauen Leute auf den Platz hinab, den Spielern zu. Ebenfalls in den Bereich des nichtoffiziellen, privaten Lebens gehört eine kleine festliche Szene auf einem zweiten Bild von Santa Maria Formosa, in dem die Seitenfassade, die zu dem nach der Kirche benannten Rio gerichtet ist, wiedergegeben ist. Im Schatten des Gebäude am rechten Bildrand wird einer kleinen Gruppe Damen, die von der Calle delle bande über die Brücke kommen, ein Empfang mit Musik gegeben.[35]

Die Arbeit der Handwerker im Freien auf dem Platz vor der Werkstatt rückt mit anderen Blättern in den Vordergrund der Darstellung. Bei der Scuola di San Teodoro hat ein Möbelschreiner das ganze Angebot an Stühlen und seine Werkstatt in den Schatten vor dem Laden verlagert und auf dem Campo von San Salvatore geht ein Böttcher gleich draußen vor seiner Werkstatt seiner Arbeit nach.[36] Bei der heute nicht mehr existierenden Kirche Sant'Antonio di Castello werden [37] - wiederum in einem verschatteten Vordergrund - übermannshohe Bretter aufgehoben und an die Hauswand am Bildrand angelehnt. Ein Arbeiter, als gebückte Rückenansicht gegeben, ist niedergekniet um ein gesägtes Brett aufzuheben. Ein schweres Faß wird hinweggetragen. Ein weiterer der Männer hat sich für einen Moment des Ausruhen niedergekniet und lehnt den Oberkörper in die auf die Ellenbogen gestützten Arme. Auch anderswo ist Arbeit thematisiert, so mit einer kleinen Szene links des Palazzo Cornaro, wo Fässer auf einem Kahn aufgestapelt werden oder einem *Squero* am Canal Grande neben dem Palazzo Cavalli, vor dem sich auf dem Canal eine Barke mit Fässern und eine andere mit Umzugsgut - obenauf liegen zwei Teppichrollen - begegnen.[38]

Darstellungen seemännischer Tätigkeiten auf den Schiffen ergänzen das. Bei dem Blick nach San Giorgio sind das Segel setzen, das Herausziehen eines Netzes aus dem Wasser und das Abladen der Ladung eines Lastkahnes zu beobachten. Einer von zwei Arbeitenden versucht hier eines der Fässer auf einem Kahn anzuheben, der andere zieht mit einem Seil den dahinter liegenden geschnürten Ballen zur Seite[39] Bei den Zattere hat man krumme Baumstämme, die dann an die Hauswand gestellt werden, zusammen mit anderen Gegenständen abgeladen. Ein volles Faß wird von einem Kahn zum Kai emporgehievt, es ist so schwer, daß vier Männer zupacken müssen, um es anzuheben, ein weiterer steht am Ufer bereit, um die schwere Last anzunehmen und wegzurollen.[40] Anderswo wird ein Stab oder Stock ins Wasser gehalten, um die Tiefe der Stelle zu eruieren,[41] ein Segel eingeholt, der Mastbaum herangezogen; ein Mann bückt sich, um in den geschlossenen Laderaum des Lastschiffes zu kriechen, ein Boot geht bei,[42] ein Matrose hantiert mit dicken Tauen, um einen Anker einzuholen oder herabzulassen oder um den Kahn festzuzurren.[43] Ansonsten führt Carlevarijs als Verweis auf die venezianische Handelstätigkeit in der

Stichserie gerade einmal im Hintergrund, vor der Riva degli Schiavoni, und nur schemenhaft, kaum mehr als in Umrissen angegeben, die beiden wichtigsten Typen großer Überseeschiffe vor: Das im Achtzehnten Jahrhundert im Handelsverkehr international gebräuchliche Segelgroßschiff, das andere die mit unterstützender Ruderkraft zu bewegende venezianische Galeere.[44] Meist aber sind kaum mehr als die mit Holz beladenen Lastschiffe zu sehen, die vor der Punta della Dogana und der Insel von San Giorgio Maggiore im Bacino liegen, wo der Künstler sie auch als Motiv der gemalten Vedute eingesetzt hat.

Zwei Themen, die das städtische Leben Venedigs besonders zu charakterisieren vermögen und schon in den frühesten graphischen Darstellungen des Innenbildes der Stadt zu ihrer Charakterisierung benutzt worden sind, durchziehen die Reihe der Drucke: Motive des Tragens und Szenen mit Fliegenden Händlern, die morgens von der *Terra ferma* in die Stadt kamen, um Obst, Gebäck oder kleine Handwerksprodukte feilzubieten. Sie stehen für Versorgung und für Transport in der so anderen Stadt. Unter den Dingen, die durch die Vedutenbilder getragen werden, findet man: Zwei kastenförmige Körbe in den Händen, gelegentlich ein Korb auf dem Kopf,[45] ein Bündel auf dem Buckel. Ein Korb wird mit beiden Händen am Griff vor den Körper gehalten,[46] ein Blech zum Transport von backfertig vorbereitetem Teig oder bereits ausgebackenen Waren - im Dialekt *concolo* genannt - wird auf dem Kopf balanciert, ebenso wie wiederum ein Korb mit hohem Henkel.[47] Woanders sieht man einen Mönch oder Pater, eine alte Frau mit Tragebalken, an dem Töpfe hängen oder ein Faß, das von einem Mann geschultert wurde.[48] Ein anderes Faß auf den Kopf dessen, der eine Brücke hinuntergeht, scheint leer, auf jeden Fall aber leichter zu sein.[49] Ein Sack hingegen trägt sich am besten über die Schulter gelegt.[50] Ein massiver Balken kann zwei Männern dazu dienen, ein Paket, eine Kiste oder einen verschnürten Ballen daran hängend wegzuschleppen.[51] Wasser vom Brunnen wird an einem leichteren Bügel in offenen Kübeln transportiert.[52] Ein Mann trägt eine Holzkohlenkiepe, er muß dabei als Stütze eine Stock zur Hilfe nehmen,[53] ein anderer sein Bündel auf dem Rücken, ein dritter einen offenen Korb, aus dem er Gebäck oder etwas anderes verkauft,[54] ein weiterer einen Sack, der so schwer ist, daß sein Träger unter seiner Last fast auf den Boden gegangen ist.[55] Bei der Ponte di Rialto läßt ein Herr, der die Stufen hinaufgeht, einen weniger schweren Sack von einem kleineren Mann, offensichtlich sein Bediensteter, vor sich her tragen.[56] Am Palazzo Widman wird, indem eine Transportgondel entladen und auf ihr ein Sack geschultert wird, nochmals der Umschlag vom See- zum Fußtransport thematisiert.[57] Für jemanden, der einen sperrigen Gegenstand zu transportieren hat und sich dabei auch nur ein wenig ungeschickt verhält, können die vielen Leute, die auf den *Fondamenta* herumstehen, ein echtes Hindernis werden.[58] Bei der Ponte della Paglia, auf der Seite der Prigioni Nuove sind zwei, drei Männer dabei einen ebenso schweren, wie offenbar kostbaren Gegenstand, der mit einer darübergelegten Decke geschützt wird, zu tragen, wobei sie bemüht sind, ihn nicht zu kippen. Das Ganze zieht die Neugier anderer auf sich: Leute folgen ihnen oder sind stehengeblieben, um ihnen nachzuschauen, und zwei Kinder verstellen fast den Weg, um einen Blick unter die Decke riskieren zu können.[59]

Fliegende Händler, die die Stadt ameisengleich bepackt durchstreifen, um ihre Waren loszuschlagen und dann wieder zurückzukehren auf den festen Boden des Landes, von dem sie kommen, trifft man fast überall an, nicht nur (wie auf den Gemälden) auf der Piazza. An dem kleinen, zum Canale hin gelegenen Campo bei Santa Maria Formosa wartet einer von ihnen mit seinem von Gemüse vollen Korb auf ein Boot.[60] Auf dem Campo della Carità trifft man auf einen, der ringförmiges Gebäck verkauft,[61] bei San Fantin bekommen Kindern einen dieser Kringel geschenkt.[62] Auf der Brücke bei San Sebastian wiegt einer die Ware für einen Kunden mit der Handwaage ab.[63] Am Ospedaletto hat ein Händler gar einen kleinen Marktstand aufgebaut, einer der die Stadt durchquerenden Kollegen tritt hinzu, während zwei Herren ihren beiden Söhne etwas bei einem dritten kaufen.[64] Beim Palazzo Giustinian kreuzt ein anreisender Händler in seiner Barke, die mit Gemüsekörben beladen und auf deren Mitte eine Waage montiert ist, den Canal Grande.[65] Vor San Geminiano geht einer, seinen Warenkorb auf dem Kopf balancierend, elegant wirkend und gemessen langsamen Schrittes, wie es diese Art des Tragens erfordert, über den Platz Richtung Bocca di Piazza,[66] ein anderer, der seine Warenkörbe in die Hüfte gestemmt hat, über den *Campo* bei San Francesco della Vigna.[67] So sind gelegentlich beide Themen - Transport und Versorgung - in Figuren der marginalisierenden Kleinhändler zusammengezogen, wie in der Rückenfigur eines Gehenden, der einen Korb mit hohem Henkel auf dem Kopf balanciert, auf dem Campo Santa Maria Formosa.[68] In der linken Hand trägt er einen Schemel, um sich irgendwo einen Platz zu suchen, um seine Waren feilzubieten. Begleitet wird er, wie manch einer seines Berufes, von einem Hund. So kommen sie mit ihrem Warenangebot in alle Viertel der Stadt.

Das Angebot der Fliegenden Händler wird ergänzt durch ein Spektrum von durch die Straßen ziehenden Arbeitern und Dienstleistern, denen Gaetano Zompini und viele andere Zeichner und Stecher vor und nach ihm ganze Reihe von Stichen zugeeignet haben. Auf dem Campo SS. Giovanni e Paolo findet sich das Abbild eines Kaminkehrers, das einer Darstellung in solchen sogenannten Kaufruf-Reihen würdig wäre. Geschultert bringt einer der Angehörigen dieser Zunft, die meist aus der Schweiz kamen sein Werkzeug zum nächsten Einsatzort.[69] Allein aus Gründen der Darstellungstradition darf das Bild eines anderen Handwerkers im Stadtbild nicht fehlen: das des Scherenschleifers, von denen es hieß: "*Vengono qui da varie Parti suddite, ed estere, trasportare le Mole a quei Mercadanti, che fanno negozio di tali Pietre, occorrenti ad aguzzare ogni sorte di Armi da Taglio, e messime qualunque sortimento di cortelli.*"[70] Seit jeher waren sie ein Motiv in entsprechenden graphischen Serien und schon in jener frühen Vedute der Piazza del Popolo in Rom von Sinibaldo Scorza, die als Pionierarbeit der Gattung angesehen wird,[71] waren sie auch zum Thema der Vedutenmalerei geworden.

Es ist wohl nicht falsch, die Assoziationen, die in den Texten der Kaufruf-Reihen vorgegeben wurden, aufzurufen. Poetisch überhöht war die Darstellung eines Scherenschleifers in den berühmten *Di Bologna l'Arti per Via d'Ani.bal' Ca.raci Disegnate, Intagliate, et Offerte... da Gioseppe Ma. Mitelli. Anno 1660* untertitelt:

"[*L'arrotino*]
Con ordigno volubile preparo,
fermar mia sorte; o che mestier giocondo.
con questo ferro, e questa rota imparo
le mie fortune à fabricarmi al mondo."[72]

In *Le Arti che vanno per Via nella Città di Venezia,...*, von Gaetano Zompini werden ihm 1753 - im venezianischen Dialekt philosophierend - die folgenden Worte untergeschoben:

"*Tuto el dì ziro, e vago via menando*
La Mola in sta cariola, e a forte crio
Gua cortelini, el Gua de quando in quando"[73]

Seine Kollegen kann der aufmerksame Betrachter in der Serie von Carlevarijs auf verschiedenen Plätzen der Stadt beobachten, auf beiden Stichen des Campo San Salvatore, zwischen der gleichnamigen Kirche und der "*FACIATA DELLA SCUOLA DI S. TEODORO*" [s. **Abb. 102**],[74] ebenso wie vor dem Campanile von Santa Maria Formosa.[75] Am häufigsten im venezianischen *Vedutismo* aber ist derjenige an der Ponte della Paglia dargestellt, bei den Stufen auf der dem Dogenpalast zugewandten Seite der Brücke. Hier haben ihn Carlevarijs und auch Canaletto immer wieder gezeigt und gemalt.[76]

Neben dem touristischen Sehen, den Hinweisen auf die Versorgung mit den Gütern des Lebens und der Arbeit der Handwerker bleibt die Frage nach den Frauen in dieser Stadt. Auf den Gemälden vom Molo und der Piazza fehlen sie bei Carlevarijs, außer in Bildern der Karnevalssaison, fast vollständig. In anderen Bereichen der Stadt sind sie präsenter. Immer in Schleier gehüllt, immer in Schwarz, immer zu zweit oder zu dritt - manchmal folgt noch ein Mädchen hinterdrein - sind sie hintereinander gehend auf dem Weg zur Kirche. Selbst wenn sie sich außerhalb der Karnevals auf die Piazza begeben, dann nur zum Kirchgang, wie in der Ansicht von San Geminiano [**Abb. 108**],[77] wo die ältere der beiden mit *Zendale* verschleierten Damen, die aus Richtung der Kirche kommen, ein wenig nach vorn gebeugt hinter der ersten geht. Deren Kleid ist bedeutend eleganter als das der Alten, mit im Schnitt abgestuft übereinander liegenden Volants und großen Applikationen. Auch den *Zendale* trägt sie modebewußter, ihr unbekleideter Unterarm hält ihn in Brusthöhe kokett zusammen. Die Alte hingegen hat ihn über den Kopf gezogen und läßt die losen Enden herabhängen.

Damit entsprechen die Bilder genau dem, was der vielgelesene Reiseschriftsteller Maximilian Misson zur gleichen Zeit über die venezianischen Frauen berichtet:

"*Je lisois il y a quelque jours dans une préface de H. Estienne, que de son tempson avoit mauvaise opinion en France, d'une femme qui faisoit paroistre sa gorge; au lieu qu'en Italie, & particuliérement à Venise, il n'y avoit pas, dit il, jusqu'aux vieilles tetaffes qu'on ne mist en parade. Mais les choses ont bien * changé depis ce temps la. Présentement les femmes de qualité sont tellement refferrées, qu'à peine en peut-on voir quelcune visage, dans les Eglise mesme, qui sont les seules où elles paroissent ordinairement en public. Quand elles sortent, elles sont renfermées dans leur gondoles, & accompagnées de deux ou trois Vieilles, qui ne les abandonnnent jamais. Les Femmes de médiocre condition à Venise, se couvrent d'une grande écharpe, qui s'entr'ouvre seulement un peu devant les yeux: & elles ne sortent que rarement, parce que ce sont des hommes qui vont à la provision, & qui ont tous les soins du dehors.*"[78]

Abbildungen der verschleierten Venezianerinnen, deren Wege sie in der Regel nur bis zur nächstgelegenen Parochialkirche führen, sind auf vielen den Kirchen zugehörigen Campi zu finden.[79] Nur ein einziges Mal in der Serie, zu Füßen des Reiterstandbildes des Bartolomeo Colleoni, sind zwei der verschleierten Frauen einander zugewandt und es ist durch Gesten ausgewiesen, daß sie miteinander sprechen.[80] Daß die venezianischen Frauen zurückgezogen, fromm und zuchtsam sind, ist mit diesen Darstellungen zu genüge bedeutet worden.

Die Frömmigkeit der venezianischen Bevölkerung, auf die hiermit angespielt worden ist, und damit die religiöse Komponente des alltäglichen, öffentlichen Lebens wird auch durch andere Motive der *Fabriche, e Vedute...* herausgestellt. Schon auf dem zweiten Stich bewegt sich eine Prozession auf die Kirche San Pietro di Castello zu, in der ein Kruzifix und zwei hohe Kandelaber mit großen, kostbaren, brennenden Kerzen mitgeführt werden.[81] Vorweg trägt man eine Standarte mit einem Banner, dann folgt eine Gruppe von Kapuzinermönchen, ein junger Knabe bläst das Horn. Am Schluß der Reihe, d. h. am äußeren linken Bildrand, aber nicht am Ende der Prozession, gehen zwei hohe kirchliche Würdenträger. Im Vordergrund sind drei Personen in Devotion vor dem Bild des Gekreuzigten auf die Knie gefallen. Bei ihren Rückenansichten handelt sich um einen Mann von recht kräftiger Figur und, bedeutend zierlicher, eine Frau mit dem halbwüchsigen Sohn. Das Knien des Mannes ist ein aufrechtes von massiger Präsenz und Selbstbewußtsein, während das ihre ein demütiges, gebeugtes ist und der Junge tief nach vorne gebeugt zu Boden gesunken ist. Andere, wie der Mann rechts des *Pozzo*, der von dem Zug abgewendet zur Tür des Hauses der *Canonici* von San Pietro schaut, wo einige andere Personen durch das geöffnete Portal in das Haus eintreten, scheinen das Erscheinen des frommen Zuges kaum wahrzunehmen.

Auf zwei aufeinanderfolgenden Blättern der Stichserie sind zudem Prozessionen von Kindern zu sehen, in beiden Fällen ohne Zweifel begründet durch die Nachbarschaft einer frommen Einrichtung, dem Ospedaletto und dem Ospedale degli Incurabili, die jedem musikliebhabenden Venedigbesucher als Ausbildungsstätte junger Waisenmädchen zu Musikerinnen ein Begriff gewesen sein müssen.[82] Die Serie bietet also ein Szenario alltäglicher, mehr oder weniger zufällig nebeneinanderstehender Dinge, wie es sich jedem Besucher der Stadt geboten haben kann. Mit der Darstellung der Arbeit der Handwerker in der Stadt zeigt Carlevarijs in der Graphik einen Teil des Lebens, der in den Gemälden allzu sehr unterrepräsentiert ist. Das gemäß der Mentalität der Zeit um 1700 als achtbar geltende Auftreten der Frauen im städtischen Außenraum ausschließlich zum Kirchgang dokumentiert eine spezifische Lebensweise im Venedig seiner Umgebung. Neben den zeichenhaften Verweisen auf Platzfunktionen innerhalb des venezianischen Festtagskalenders, der die zeremonielle staatliche Repräsentation und die kirchlichen Feste bestimmte, zeigen einige der Stiche Szenen, die über das Beobachten des immer Ähnlichen des Alltages und des akzidentellen Zusammenkommens verschiedener Alltags-

szenen hinausgehen. Zu ihnen gehört mit Sicherheit derjenige mit der Chiesa Santa Maria dei Miracoli.[83]

Im Vordergrund des Platzes stehen zwei Männer und unterhalten sich, Hunde kopulieren, ein Herr mit einem Lakaien ist in der Gondel angekommen und zeigt begeistert auf die kleine venezianische Frührenaissance-Kirche von Pietro Lombardi, die wie ein Schatzkästlein errichtet wurde, um ein wundertätiges Marienbild zu beinhalten. Doch das, womit Carlevarijs das Übliche an Figurendarstellungen in dieser und ähnlichen Stichfolgen hinter sich läßt, ist die Szene rechts vor der hohen Mauer des angrenzenden Franziskanerinnenklosters, wo ein hohes, fast doppelte Manneshöhe erreichendes, kegelförmiges Gestell aus schweren Balken errichtet worden ist [**Abb. 109**]. Eine dicke Wolke von Rauch steigt daraus auf. Ein Mann mit Hut und über die Schulter geschlagenem Umhangmantel ist herbeigetreten, um zu kontrollieren. Andere stehen auf der dem Wind abgewendeten Seite diskutierend dabei. Von hinten werden Bündel von brennenden Stäben herbei getragen. Einer der beiden Männer, die sie bringen, ist stehengeblieben, um dem anderen weisend zu sagen, wo genau er hinzugehen hat. Obwohl an den Seiten offen, ist im Stich nicht erkennbar, was es ist, das sich in der massiven Konstruktion in Rauch auflöst, nicht zuletzt wegen gewisser Unsicherheiten, die der Künstlergraveur hatte, im Schwarzweiß der Graphik ein Feuer darzustellen.

Terisio Pignatti hat einmal geschrieben,[84] der Stich zeige rituelle Feuer, die man bei Santa Maria dei Miracoli veranstaltete. Dafür lassen sich keine Belege finden, es mangelt auch an dem Zulauf des Publikums für eine wie auch immer geartete rituelle Veranstaltung. Eine andere Erklärung für diese im Gesamtzusammenhang des venezianischen *Vedutismo* außergewöhnliche Szene scheint deshalb notwendig und auch wahrscheinlicher zu sein. Dargestellt ist die Ausübung eines Handwerks: der Fertigung von Holzkohle, die für viele Zwecke dringend gebraucht wurde, u. a. zum Backen von Brot - hier vielleicht im Kloster. Francesco Griselini beschreibt in seinem *Dizionario delle Arti e de' Mestieri*, das in den Jahren ab 1768 in Venedig erschienen ist, eingehend Konstruktion und Bestückung der auf dem Lande immer paarweise aufgestellten Brennöfen, die nach alter Handwerkstradition errichtet wurden, um dem Feuer die Luft zu entziehen, damit das zu verarbeitende Holz nicht ganz verbrennt.[85] Er erwähnt aber auch ein Verfahren, in dem durch Zusetzen einer nicht brennbaren Flüssigkeit das Auflodern der Flammen erstickt wurde. Hier also könnte es sich um ein einfacheres Mischverfahren handeln, bei dem das Feuer in einem improvisierten Brennofen zusätzlich mit Wasser reguliert wurden. Das würde auch die starke Rauch-, bzw. Dampfentwicklung erklären. Auch wenn der Zeichner das Verfahren vielleicht nicht ganz richtig verstanden hat, wird man hier wohl eine Darstellung einer vereinfachten Form der Holzkohlebereitung erkennen können, die man in Zeiten der Knappheit offenbar auch in der Stadt praktizieren mußte. Ein Selbstbehelf, der sicher nicht die Regel war, denn normalerweise war die *Arte* - die Zunft - der *Carboneri* für alles, was die Distribution und Produktion von Kohle betraf, zuständig. Ansonsten aber

scheinen solche Feuer für den privaten Gebrauch außer den allgemeinem Brandschutzregeln keinen Bestimmungen unterworfen gewesen zu sein.[86]

Die sequenzartige Abbildung des Bockspringens ist ein Moment, das einen zeitlichen Ablauf in Erinnerung ruft, hier wird handwerkliche Produktion an hervorragender Stelle dokumentiert, in einigen Blättern aber versucht sich Carlevarijs auch an episodenhaft Erzählerischem. Die erzählten Geschichten können selbstverständlich nicht an die großen *Istorie* der Historienmalerei heranreichen, trotzdem geben sie einigen der Blätter den Charakter einer Momentaufnahme eines Bildgeschehens. Genau in der Mitte der Ansicht der Procuratie Vecchie[87] ist etwas zu beobachten, was für den Fremden, an den sich die Stichserie laut Widmung wendete, nicht die beste Werbung gewesen sein dürfte. Ein Fliegender Händler im langen gegürteten Mantel und einer großen Mütze hat sich, noch etwas abseits, einer Komödiantenbühne genähert. Den runden Korb, in dem er die Waren transportiert, die er feilbietet, hält er hinter sich, als hätte er sich in genau diesem Moment umgedreht und in dieser Bewegung plötzlich innegehalten. Dicht bei ihm stehen zwei noch nicht halbwüchsige Jungen. Der eine scheint sich auf leisen Sohlen davonstehlen zu wollen, wobei er seine Arme auf merkwürdige Art vom Körper wegspreizt, während der andere mit der rechten Hand in den offenen Korb des Händlers greift, um sich eines der zu verlockend erscheinenden Gebäcke herauszunehmen. Dabei faßt er sich dreisterweise auch noch unmißverständlich mit dem ausgestreckten Zeigefinger der linken Hand an die Stirn. Carlevarijs macht den Betrachter zum Zeugen eines frechen Diebstahls [**Abb. 110**].

Auch an anderer Stelle wird gestohlen.[88] Ganz in der Nähe, rechts vor dem Eingang zu dem umzäunten Bereich vor Sansovinos Loggetta stehen drei Männer, von denen zwei die weiten Pumphosen der Gondoliere tragen, der andere einen weiten, umhangartigen Mantel, der sich wie ein Tuch über der Schulter im Wind bewegt, und einen Hut in der Art einer Melone. Einer der Gondoliere greift äußerst raffiniert, ohne auch nur hinzusehen, hinter sich in den Korb eines Fliegenden Händlers [**Abb. 111**], der seine beiden breiten, runden Körbe unter die ausgebreiteten Arme gestemmt hat und zwischen der Dreiergruppe und der Loggetta hindurch zur Piazza gehen wollte. Er aber - interpretiert man den grimmigen Blick unter seinem breitkrempigen Hut richtig - hat den Versuch bemerkt, kann sich jedoch nicht recht erwehren, da die Körbe seine Handlungsfähigkeit einschränken. Sicher aber wird er gleich laut losschreien. War der erste Fall noch als ein scherzhafter Mundraub von Jungen, die der Versuchung nicht widerstehen konnten, zu verzeihen, so hat man es hier offensichtlich mit einer gemalten, vom Vedutisten an den Reisenden gerichteten Warnung vor Dieben zu tun, die augenscheinlich schon immer mit Vorliebe dort tätig wurden, wo große Massen von Menschen zusammenkommen.

Bei San Tomaso[89] ist es dann vollends soweit: Die beschauliche Ruhe der dicht bevölkert Stadt, mit den Herumstehenden, den Fußgängern, den langsam sie Durchstreifenden und den lautlos gleitenden Gondeln wird durchbrochen von einem Ausbruch der Gewalt. Es kommt zu einer Messerstecherei [**Abb. 112**]. Eine Bewegung bestimmt das Geschehen,

die man selten findet auf Veduten Venedigs: Zwei einfach gekleidete Männer gehen mit Dolchen aufeinander los, der eine hat den seinigen zum Stoß bereit in der angewinkelten Hand, der andere holt über dem Kopf aus um auf seinen Kontrahenten einzuschlagen, ein weiterer flieht in gebeugter Haltung, den linken Arm emporgereckt die Szene wie ein Verletzter mit blutender Hand. Ein Mann in der eleganten Kleidung der *Nobili* scheint dazwischentreten zu wollen, Einhalt gebietend streckt er den rechten Arm mit dem darüber gelegten Mantel aus. Auch er hat seinen Dolch gezückt, doch von rechts kommt man bereits mit Hellebarden herbeigelaufen, die *Sbirri* sorgen für die Wiederherstellung der Ordnung. Aus derselben Richtung kommt zudem ein bellender Hund angelaufen.[90]

Bemerkenswert ist das Verhalten der nicht beteiligten Personen. Die Normalität des gewöhnlichen Lebens geht weiter ihren Gang, der Fliegende Händler im Schatten der Häuser geht seines Weges, vor einem Laden sitzen zwei (viel zu klein geratene) Männer auf einem Bänkchen und stehen noch nicht einmal auf, um zu schauen. Ein Faßmacher schlägt mit einem schweren Hammer auf die fast fertige Tonne, er übt vollkommen unbeeindruckt sein Handwerk aus. Auch die Männer an dem Brunnen mit dem Markuslöwen, keine drei Schritte entfernt von dem Gerangel, gehen ihrer Tätigkeit ungestört nach, ohne im Geringsten auf den Vorfall zu reagieren. Niemand dreht auch nur den Kopf um, als sei eine Messerstecherei das normalste der Welt. Man wird dem Künstler, dessen Bestreben bei vielen anderen Blättern der Serie auf Ausdifferenzierung des Figurenrepertoires, und auch auf die Beobachtung von Zuschauerverhalten gerichtet war, kaum Desinteresse an der Reaktion der Umstehenden oder Unvermögen unterstellen dürfen. Bei den Zuschauergruppen der Komödiantenbühnen und den Stände der Marktschreier in der Serie zeigt er sich fähig, ein breites Spektrum der Reaktionen der Zuschauenden zu verbildlichen. Wahrscheinlich, wenn man es im Zusammenhang mit den traditionellen Venedig-Klischees denkt, scheint, daß der Zeichner damit auf die geordneten Verhältnisse in der Stadtrepublik anspielt, wo man trotz solcher Beeinträchtigungen beschützt seiner Beschäftigung nachgehen kann. Auch die Störung des alltäglichen Friedens, so mag er sagen wollen, ist in der wohlregierten Stadt kein Grund zur Beunruhigung, denn die Kräfte der Ordnung greifen sofort ein.

Anders, aber nicht zufällig sehr aufwendig und belebt mit Figuren besetzt ist die Darstellung eines etwas abgelegenen Palastes, des Palazzo Zenobio [**Abb. 113**].[91] Carlevarijs stand unter dem Patronat dieser Familie, war eine Art Hauskünstler, immerhin wurde er Luca da Ca' Zenobio genannt und so lag es nahe bei der Darstellung ihres Palastes über das Gewöhnliche herauszugehen. Im Rio vor dem Palast schwimmen zwei Männern in Richtung des Hauses der Adelsfamilie, wobei sie auf ihrer Strecke mit der Gondel eines perückentragenden Herren ins Gehege kommen, welche ihren Weg kreuzt. Der eine der Schwimmer scheint zu versuchen, noch vor ihr lang zu vorbeizukommen, obwohl das Gefährt schon in die Richtung, in die er sich bewegt, ausgewichen ist. Der andere hat offenbar vor, hinter ihr entlang schwimmen. Auf der Brücke, die rechts die Einmündung des Rio Briati in den Rio dei Carmini überbrückt, steht ein Mann und beugt sich weit

vor. Er ist auffällig gekleidet, trägt, was bemerkenswert genug wäre, einen körpereng anliegenden Anzug, oder ist gar vollends unbekleidet. Sein Geschlechtsteil ist nicht gezeigt, aber auch ein körperanliegendes Kleidungsstück wäre in der Zeit um 1700 äußerst ungewöhnlich. In seiner rechten Hand hält er ein Brett, mit der Linken gestikuliert er heftig, er scheint zu rezitieren, oder auszuzählen, wie beim Boxen. Zwei weitere Männer stehen hinter ihm und weiter vorn, am Rande der Brücke sitzt ein jüngerer Mann auf den unteren Stufen. Auf dem letzten Treppenabsatz sind vier stehende Männer als verschattete Vordergrundfiguren gegeben - ein Gondoliere in Pumphosen und hoher Mütze mit einem Mantel über der Schulter, die drei anderen von höherem Stande in *Tabarro* und Dreispitz.

Am Portal des Palazzo Zenobio hat sich eine noble Gesellschaft eingefunden. Ein Herr in *Veste*, einige Damen, ein Kind, durchweg vornehm gekleidet, dürften gerade aus dem Palast herausgetreten sein, auch eine Gondel ist vorgefahren. Niemand von den Herrschaften schaut nicht gebannt herüber zu denen auf der Brücke und zu den beiden, die im Kanal kraulen. Jemand zeigt auch dorthin. Sogar der Ruderer auf der flachen Gondel, die ganz vorn am Ufer liegt, blickt in Richtung des Geschehens und an den Fenstern der benachbarten Paläste sieht man Zuschauer, in der linken Fensterachse des Palazzo Zenobio unter dem großen Sonnensegel, ebenso wie im Nachbarhaus, auf dem Balkon des *Piano Nobile*, Damen mit aufwendigen feder- oder blumengeschmückten Frisuren. Ob der Herr auf dem Balkon darüber ebenso an der Aktion oder mehr an der Dame unter ihm interessiert ist, allerdings ist sehr fraglich, denn er gerade schaut zu ihr herunter. Sonst aber kann sich kaum jemand der Neugier enthalten, sogar die beiden links unbeteiligt am Ufer stehenden Männer beginnen ihre Aufmerksamkeit dem, was dort passiert, zuzuwenden: einer weist den anderen auf die Schwimmenden hin, sein Gefährte aber schaut noch unentwegt in die andere Richtung, aus dem Bild heraus. Nur am Rande des Bildes gehen ein *Nobile* und einer jener Vermummten in *Tabarro* weg und ein *Popolano* trägt ein Brett heran.

Was aber das Geschehen ist, das hier Aufmerksamkeit hervorruft, erschließt sich dem Betrachter nur schwer. Vielleicht ein Wettschwimmen von *Popolani*, vielleicht aber auch ein kleiner Faustkampf auf der Brücke, wie sie als Zweikämpfe jenseits der großen Veranstaltungen von jugendlichen Mitgliedern der Fraktionen der *Castellani* und *Nicolotti* ausgeführt worden sind. Schließlich weiß man, daß diese ritualisierten Zwistigkeiten auch von Angehörigen angesehener Familien mit Interesse verfolgt und durch materielle und ideelle Unterstützung der einen oder anderen Seite gefördert wurden.[92] Der Sitzende und der Schreiende auf der Brücke könnten Schiedsrichter sein, die ins Wasser Gefallenen die Kämpfer. In jedem Falle aber ist das Blatt ein Zeugnis dafür, wie die Brücke gegenüber des Palastes zu einer Aufführung zum Zwecke der Unterhaltung seiner Bewohner genutzt worden ist. Ganz offensichtlich wurde hier an eine Episode erinnert, die den Förderern des Künstlers und ihm selbst besser bekannt gewesen sein muß als anderen Käufern seiner Stiche.

PIAZZAKULTUR.
BROLIO, GEFLÜGELVERKAUF UND FISCHMARKT, FLIEGENDE HÄNDLER, KOMÖDIANTEN, SCHARLATANE UND ANDERES FAHRENDES VOLK

"Der allgemeine Sammelplatz der Thorheiten ist während Carnavals auf dem St. Markusplatz, allwo auch die Marktschreyer und andere aufs Geld der Einfältigen lauernde Müßiggänger ihre Schaubühnen aufgeschlagen haben."

Johann Georg Keyßlers ... Neueste Reisen..., 1751², S. 1093

Marktschreier, Straßenmusikanten, umherziehende Theatertruppen, Commedia dell'-Arte-Bühnen, Puppen- und Marionettentheater, Komödianten, Scharlatane, Quacksalber und anderes Fahrendes Volk prägten wie in früheren Zeiten auch im Achtzehnten Jahrhundert das Bild der Plätze in den großen Städten. Peter Burke hat einmal beklagt, daß ein "so formlos auftretendes Unterhaltungsunternehmen" wie ein Puppentheater "wenig dokumentarische Spuren" hinterlassen habe.[1] Warum also nicht den bildlichen Spuren der Schausteller folgen, denn in der venezianischen Malerei ist ihre Tätigkeit über das gesamte Achtzehnte Jahrhundert hinweg dokumentiert. In den Karnevals- und Piazza-Veduten von Carlevarijs, Canaletto und den anderen Vedutisten, aber auch in anderen gemalten Ansichten und der Druckgraphik sind vielfältige Varianten der Auftritte dieser volkstümlichen Amüsementbetriebe festgehalten. Dieses Kapitel sei also jenen gewidmet, die mit ihrer täglichen Arbeit im Dienste der Unterhaltung das Leben auf den Plätzen der Stadt bereichert haben. Doch bevor eine Annäherung an die Angebote dieser Unternehmen im Dienste des öffentlichen Vergnügens gewagt werden kann, ist es nötig, über andere, mehr oder weniger institutionalisierte Funktionen des Öffentlichen Stadtraums nachzudenken.

In der stadtbeschreibenden Literatur ist wiederholt der Versuch gemacht worden, den Markusplatz - über die geläufige Unterteilung in Piazza und die ihr anhängende Piazzetta hinaus - in Segmente unterschiedlicher Funktionen zu unterteilen. Cesare Vecellio hat, den drei kleinen Veduten gemäß, die er seinem Kostümwerk *HABITI ANTICHI, ET MODERNI di tutto il Mondo...*[2] beigegeben hat, die Dreiteiligkeit der Piazza reklamiert, aufgelöst in den Bereich der Piazzetta, inklusive des Molo, den Platz vor der Basilica und den Raum zwischen den beiden Prokuratien. Sansovino hatte zuvor schon überzeugender von vier Teilen der Piazza gesprochen, die sich in vier Bilder aufteilen lassen und sich wiederum zu einer Gesamtanlage zusammenfügen: "*La sua situatione compartita in quattro*

quadri, & congiunta insieme, si riduce in vn corpo solo, formando in vn tempo medesimo quattro Piazze." Dabei zählte er den Molo vor dem Dogenpalast als einen dieser Platzbereiche und konnte so sagen, "*il Palazzo ha due Piazze al seruitio suo, L'vna per fronte sul Canal grande* [richtiger, um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen: zum Bacino di San Marco], *& l'altra per fianco di rincontro alla libraria.*"[3] Das dritte Platzsegment umfaßt nach Sansovino den gesamte Bereich der Piazza zwischen der Basilica, den beiden Prokuratien und der Kirche San Geminiano, der vierte Teil ist der kleine Platz vor der Kirche San Basso, der heute auch Piazzetta dei Leoncini genannt wird.

Canaletto bietet mit fünf kleinen Veduten, die er in seine eigenhändig gestochene, venezianische Stadtmotive in einem Kontext von *Capricci* und *Terra ferma*-Ansichten zeigende Graphikserie der *VEDUTE Altre prese da i Luoghi, altre ideate...* eingereiht hat, eine ähnliche Kompartimentierung an, ohne einem der beiden formulierten Modelle zu folgen. Seine Ansichten sind neben dem Blick von der Piazzetta di San Basso in die große Piazza hinein, betitelt "*le Procuratie niove e S. Zimian V.*", zweimal die Piazzetta - einmal gegen den Dogenpalast und "*la Piera del Bando. V.*" beschriftet, einmal, mit der Bezeichnung "*la libreria. V.*", gegen Loggetta und Libreria Sansoviniana gerichtet -, dann der Molo vor dem Dogenpalast mit der Ponte della Paglia, untertitelt "*le Preson. V.*" und letztlich der Anlegeplatz vor den beiden *Colonne* auf der Piazzetta, ohne Betitelung, im Allgemeinen als *The Market on the Molo* bekannt.[4] Canaletto, der sich mit diesen Blättern als Künstlergraveur betätigt hat, bevorzugt allein durch die Zahl der Motive den zum Wasser gelegenen Raum vor und auf der Piazzetta gegenüber dem großen Platz, indem er ersteren in vier von fünf Stichen, die eigentliche Piazza nur einmal darstellt.

Nach den Stichen Canals hat Francesco Guardi einige Ölgemälde gefertigt, von denen drei 1822, also knapp dreißig Jahre nach seinem Tod, mit der Schenkung Lemberg als "Canalettos" in den Besitz der Akademie der Bildenden Künste in Wien gelangten. Ergänzt durch eine Vedute von Santa Maria della Salute nach einem Stich Marieschis bilden sie mit zwei ebenfalls nach den Stichen Canalettos entstanden Veduten gleichen Formats in Schweizer Privatbesitz eine stilistisch und motivisch einheitliche Gruppe.[5] Zur Schenkung Lemberg gehören außerdem zwei weitere Ansichten des Piazza-Bereiches in etwas kleinerem Format: eine zweite Piazzetta-Ansicht mit der Libreria und ihr Pendant mit dem Platzteil vor der Basilica und dem Torre dell'Orologio.[6] Auch in der Suite von Gemälden Francesco Guardis wird also die stärkere Gewichtung des vorderen, zum Hafenbecken gerichteten Platzbereiches aufrecht erhalten.[7] Gleichzeitig belegen die Bilder unterschiedliche Platznutzungen im Alltag und eine Hierarchisierung der Platzteile, die sich aus den Funktionen der Architekturen, die den Platzraum umschließen, ergab.

Den Raum vor dem Dogenpalast haben Canaletto und Francesco Guardi nach ihm als Ort des *Brolio*, der Zusammenkunft der republikanischen Führungsschicht der Stadt, wiedergegeben. Die Information über diesen Platz, die kein Autor, der im Achtzehnten Jahrhundert über Venedig schrieb, versäumte, seinen Lesern an die Hand zu geben, war, daß sich hier, je nach Jahreszeit und Sonnenstand die Platzseiten wechselnd, die Mit-

glieder der *Nobili* Venedigs trafen. Im Bereich des *Brolio* war der Platz ganz *agora*: Ort der politischen Öffentlichkeit im Sinne der griechischen Stadtstaaten - um der Begrifflichkeit von Habermas zu folgen -, wenn auch unter anderen Voraussetzungen. Das Venedig des Achtzehnten Jahrhundert schließlich war keine Sklavengesellschaft, doch der allergrößte Teil der Bevölkerung, Frauen allemal, *Cittadini* und *Popolani* waren von jeder politischen Diskussion, und somit von der Anwesenheit am Ort ausgeschlossen.[8]

Für die Besucher der Stadt war die Information über den *Brolio* von grundlegender Bedeutung, denn Ausländer wurden auf diesem Vorhof der Macht nicht gern gesehen.[9] Denn - um es mit den Worten eines deutschen Zeitgenossen Francesco Guardis zu formulieren - "... während der Zeit, daß der Adel sich daselbst aufhält, entfernen sich die Bürger und auch die Fremden. Man weiset die letzteren zwar nicht zurück; ein jeder wird aber so vernünftig seyn und da weg bleiben, wo er nichts zu tun hat."[10] Zu der Beschreibung des *Brolio* fügt sich in der Reiseliteratur häufig, wie hier bei Blainville, die Reflexion über die Staatsform Venedigs:

"Vormals war es scharf verboten, sich auf so heimliche Art nach Ehrenämtern zu bestreben, gegenwärtig aber ist es zur Gewohnheit geworden und der Broglio ist ein Markt, auf dem die guten Gebräuche der Bestechung feil gebothen und alle Staatssachen verkauft und verhandelt werden. Man braucht daher im Italiänischen die Redensarten: *far broglio*, nach Ehrenämtern heimlich streben, *brogliare* und *imbrogliare*, verwirrte Händel anfangen, u. d. g. Diese feilsche Geldschneiderei ist ein großes Übel für den Staat, denn die Reichen erkaufen die Stimmen der Armen, wodurch diese nicht nur Knechte sondern so gar Sklaven ihres gleichen werden, ..."[11]

Der Ort also fordert den Betrachter zu Anmerkungen über den Zustand des politischen Systems der Republik heraus. Je nach eigener politischen Überzeugung konnte dieses der offiziellen Selbstdarstellung der Republik folgend als ideale Staatsform angesehen werden oder, wie im Achtzehnten Jahrhundert weit häufiger, der Kritik unterzogen werden, indem ihr - ob zu recht oder zu unrecht, sei dahingestellt - exzessiver Ämterhandel und Wahlbestechung vorgeworfen wurde. Im *Brolio* erkannte man dann, das Propagandabild entlarvend, den Spielplatz für das Geklüngel einer kleinen Machtelite.

Schon in früherer Zeit war der *Brolio* auf Veduten dargestellt worden, etwa bei Giacomo Franco [s. Abb. 31], in der Graphik von Luca Carlevarijs oder von Gaspar van Wittel, wo er auf dem aus der Entfernung gesehenen Platz links vor der Libreria deutlich als Menschenmenge, in der die schwarze Farbe der *Veste de' nobili* dominiert, erkennbar ist.[12] Doch erst die Stiche Canalettos und die Gemälde Guardis nach ihnen geben ein beredtes Bild von dem ab, was auf dem Platz stattfand. Canaletto zeigt die *Nobili* als Menge von Männern in den langen, die Geschlossenheit der Patriziergesellschaft demonstrierenden Gewändern, ganz dem Selbstbild der Republik von einer einheitlichen, in sich homogenen Führungsschicht entsprechend [**Abb. 114** und **Abb. 115**].[13] Einige stehen in der Sonne, einige werden von dem wie ein Zeiger einer Sonnenuhr wandernden Schatten des Campanile von San Marco getroffen, andere halten sich bei der ursprünglich den Mitgliedern des Patriziats vorbehaltenen Loggetta Sansovinos auf. Francesco Guardi dagegen findet in der malerischen Umsetzung der Stiche zu einer weiterentwickelten Repräsenta-

tion der venezianischen Herrschaftsschicht. Er ordnet seine Figuren in Abänderung des von seinem großen Vorgänger vorgegebenen Modells in kleineren, deutlich von einander geschiedenen Gruppen an. Jeweils nur sich einander zugewandt stehen die dem Adel zugehörigen zu zweit, zu dritt, zu viert beieinander, gehen miteinander sprechend abseits hin und her. Manchmal folgt mit einem Schritt Abstand ein offensichtlich in der Hierarchie der Staatsämter untergeordneter Dritter, ein Adjutant oder Schreiber. Auf die eine oder andere Weise dürfte der *Brolio* sich dem Besucher der Stadt präsentiert haben, wahrscheinlich eher so, wie Guardi ihn, Canaletto korrigierend, wiedergegeben hat. Neigen doch größere Mengen von Menschen, die sich auf Plätzen zusammenfinden, dazu, sich in kleinere Einzelgruppen aufzuspalten, wenn nicht eine wie auch immer geartete Veranstaltung ihre Aufmerksamkeit bündelt.

Eine weitere im Zusammenhang mit dem Sitz der Staatsregierung stehende, der Sphäre des Öffentlichen im doppelten Sinne zuzuordnende Platzfunktion gibt der Titel des Blattes "*la Piera del bando*" an. Er bezeichnet jenen Säulenstumpf an der zur Piazzetta gerichteten Eckarkade der Basilica, auf der ein Ausrufer Gesetzesproklamationen und die neuesten Verordnungen verlas. Eine zweite dieser Ausrufersäulen stand auf dem Campo San Giacomo di Rialto und ist als "*gobbo*" di Rialto bekannt. Die *Piera* oder *Pietra del bando* ist Ort der Veröffentlichung, hier wurde der weiteren Öffentlichkeit (was in Venedig nie heißen konnte: einer kritischen, die politischen Verhältnisse diskutierenden und kommentierenden Öffentlichkeit) über die streng definierte und nach außen abgeschlossenen politische Klasse der Republik hinaus verkündet, was diese für die Stadt verfügt hatte.[14] Auch in einer Piazza San Marco-Vedute aus der frühen Serie von großen Gemälden, die mit der Sammlung des Consul Smith in die Royal Collection gekommen sind,[15] hat Canaletto das Thema des Ausrufer aufgegriffen [**Abb. 116** und **Abb. 117**]. Der *Commandador*, wie er genannt wurde, steht vor der Ecke der Basilica, gekleidet in Schwarz mit einem hellen, blauem Umhang, der auf der Schulter zusammengeschoben herabhängt, und mit roter Kopfbedeckung über der blonden Lockenfrisur. Er hat den Fuß auf eine der Stufen der *Piera* gesetzt und macht, mit der Schreibfeder noch eine Notiz auf seiner Schriftrolle, bevor er seines Amtes walten wird. Ein zweiter, genauso gekleideter Mann steht einige Schritte davon entfernt, sein Umhang bedeckt den ganzen Rücken und reicht bis auf den Boden herab, wo er in einer kleinen Falte aufstößt. Unter seinem leuchtend roten Hut trägt er, wie der Ausrufer langes blondes Haar oder Perücke, allerdings zu einem losen Zopf, fast einem Pferdeschwanz zusammengebunden. In dem Stich hat der *Commandador* den Stein erklommen und liest den Text einer auf einer langen Papierrolle gedruckten Proklamation dem (im übrigen nicht allzu zahlreich) versammelten Publikum vor.

Das Zielpublikum des Veröffentlichung, die noch im eigentlichen Sinne eine Proklamation ist, steht dem Akt allerdings indifferent gegenüber: Kaum jemand schaut direkt zu dem hoheitlichen Ausrufer, viele sind ihm abgewandt als Rückenfiguren gegeben, die *Nobili* sind mit den Unterredungen untereinander beschäftigt, andere Personen stehen

weit ab und interessieren sich nicht für das, was da bekannt gemacht wird. Selbst wenn letzteres der gleichmäßigen Verteilung der Figuren auf dem Platz geschuldet sein sollte, ist bemerkenswert, daß ein kompositorisches Prinzip höher gestellt wird als eine Reproduktion von staatsbürgerlicher Aufmerksamkeit seitens des Volkes, das angeblich so leicht zu regieren war. Im Gemälde der Royal Collection geht Canaletto gar so weit, die Ausruferszene dadurch zu konterkarieren, daß er zeigt, wie ein respektabler *Cavaliere della stola d'oro* - auch er dürfte die Würde des Prokuratoren inne haben - von einer alten, durch heruntergekommene Kleidungsstücke deklassierten, männlichen Person, die an einem Stock geht, auf den *Commandador* hingewiesen wird! Ähnlich wie bei Carlevarijs' "Der Früchtemarkt" genannter Vedute in Mailand trägt auch dieser Mann einige seiner Habseligkeiten in einer Umhängetasche mit sich.

Die gewollte oder erzwungene Indifferenz der Venezianer gegenüber der Politik ihrer Regierung gehörte im Achtzehnten Jahrhundert zu den Allgemeinplätzen des Wissens über die Stadt. Der allseits zum Spötteln aufgelegte Charles de Brosses vermerkt in seinen *Lettres familières* selten lapidar:

"*Je ne vous parleray pas trop non plus du gouvernement ni des mœurs; c'est un article qu'Amelot* [de la Houssaie: Histoire du gouvernement de Venise, ... et l'examen de la liberté originaire de Venise ...] *a traité à fond et assez bien. Il ne faut pas cependant croire tout le mal qu'il en dit, mais seulement la plus grande partie... Cependant, si vous voulez quelque chose là-dessus, je vous diray qu'il n'y a point lieu au monde où la liberté et la licence règnent plus souverainement qu'icy. Ne vous meslez pas du gouvernement et faites d'ailleurs tout ce que vous voudrez.*"[16]

In demselben Sinne ist die von Giacomo Casanova berichtete Episode, die sich bei seinem Besuch Voltaires in Genf zugetragen haben soll, zu verstehen:

"... beim Nachtisch brachte Monsieur Voltaire das Gespräch auf die Regierungsform Venedigs, da er wußte, daß ich keinen Anlaß hatte, mit ihr zufrieden zu sein; aber ich täuschte seine Erwartung, denn ich suchte nachzuweisen, daß es auf der ganzen Erde kein Land gebe, wo man eine vollständigere Freiheit genieße. 'Ja', sagte er, 'wenn man sich damit bescheidet, die Rolle des Stummen zu spielen.'"[17]

Soweit zur Politik im Venedig des Achtzehnten Jahrhunderts, mehr an politischer Aussage wird den Bildern der Vedutisten objektiv nicht abzulesen sein.

Sollte durch die Konfrontation der Beschreibung des Gemäldes von Guardi mit der zeitgenössischen Textstelle über die Machenschaften des *Brolio* der Eindruck entstanden sein, man könne aus den Bildern auf eine kritische Haltung des Künstlers gegenüber der Republik und ihrer Art, Politik zu machen, schließen, sei zur Vorsicht gemahnt: Die Meinung des Außenstehenden, der kritisch betrachtet, was der Maler unabhängig davon darstellt, ist nicht notwendigerweise deckungsgleich mit der Auffassung der darstellenden Künstlers. Auch wenn es noch so schön wäre, in der Kunst des genialen, von den Zeitgenossen unterschätzten Vedutenmalers Francesco Guardi die politisch fortschrittliche Gesinnung entdecken zu können, das Material gibt es nicht wirklich her. Die Bewertung, die man ihm unterschöbe, wird dem Bild erst durch die Gegenüberstellung zweier historischer Dokumente angetragen. Der Kommentar der Zeitgenossen und deren politische Einschätzung, die hier durch Blainvilles Wort vom "*far broglio*, nach Ehrenämtern heimlich streben, *brogliare* und *imbrogliare*, verwirrte Händel anfangen, u. d. g..." - stellvertre-

tend belegt ist, kann der bildlichen Wiedergabe des Ortes und der sich hier bewegenden Menschen allein nicht abgelesen werden. Die Darstellung bleibt in der Ebene des neutral Abbildenden; der Versuch, in ihr eine wie auch immer geartete Wertung erkennen zu wollen, ist innerbildlich durch nichts zu stützen.

Ohne Zweifel dürften Guardi die Vorbehalte gegen die spezifische und oft als überaltert empfundene Staatsform durch seinen Kontakt mit den als politisch und religiös aufgeschlossener geltenden Mitgliedern der reichen und gebildeten englischen Oberschicht seiner Zeit bekannt gewesen sein. Ob er sie aber teilte, ist sehr fraglich. Schließlich gibt er denselben Platz auch in ganz anderer Form wieder. In der zweiten Version des Motivs mit der Libreria in der Sammlung der Wiener Akademie sind die Akzente anders gesetzt:[18] Neben den Geflügelhändlern und dem Stand des Bücherverkäufers, den schon Luca Carlevarijs gemalt hatte, pointiert Guardi hier die übertrieben wirkende Eleganz eines über den Platz - man muß sagen: - stolzierenden Herren, der durch seine Kleidung nicht als Mitglied der venezianischen *Nobili* ausgewiesen ist. Wenn von Kritik die Rede sein kann, ist sie in dieser an die Karikatur grenzende Charakterisierung auf anderes gerichtet. Sie wäre zu verstehen als eine Luxus- und Sittenkritik, wie sie in der zweiten Hälfte des Achtzehnten Jahrhunderts häufig formuliert wurde, die aber keineswegs einer politischen Kritik gleichkommt. Auf jeden Fall: auch wenn Guardi manchmal in seinen Gemälde den *Brolio* nur als hinter der Säule des Ausrufers auszumachende Masse wiedergibt, von Selbstzensur oder Zensur in Bezug auf die Darstellung der herrschenden Klasse kann keine Rede sein, weder bei Francesco Guardi noch bei Canaletto, sind es doch nicht wenige Bilder, in denen der "*Brolio*" der herrschenden Klasse thematisiert ist.[19]

Die Funktion des größeren Piazza-Bereiches als Ort des *Brolio*, der Zusammenkunft der Herrschenden, - der politischen Öffentlichkeit, von der das Volk als Teilnehmender ausgeschlossen ist - und als Forum der Bekanntmachung politischer Entscheidungen ist durch die Nähe zum Dogenpalast begründet. Diese institutionelle Platznutzung ist die im Alltag bedeutendste - über die außergewöhnlichen Tage wird später zu sprechen sein, denn der Platz hatte weiterhin als Schauplatz religiöser und staatlicher Zeremonien auch eine repräsentative Funktion, er bleibt Repräsentationsraum, Ort der "repräsentativen Öffentlichkeit". Das zeigen die vielen Festbilder der Vedutisten des Achtzehnten Jahrhunderts. Doch hatte die Piazza San Marco darüber hinaus immer auch andere Funktionen. Sie war ebenso Markt- und Handelsplatz, wie sie den Rahmen für die Zusammenkunft von Menschen aller Bevölkerungsschichten bildete. Die Fliegenden Händler - das dürfte bereits deutlich geworden sein - bildeten ein wichtiges Glied der Versorgungsstruktur des alten Venedigs. Doch ihre allgegenwärtige Präsenz auf den Veduten der Stadt ist nur ein Bestandteil der Versorgungsstruktur und des Handels mit Gegenständen des alltäglichen Gebrauches auf den Stadtplätzen. Direkt neben der offiziellen, instutionalisierte Funktion des Piazza-Raumes stand in Venedig immer eine weitere regelmäßig den Wochenablauf bestimmende Nutzung des Platzes: als Marktplatz. Der Geflügelmarkt auf der Piazzetta ist ein seit Carlevarijs von allen Vedutisten thematisiertes Charakteristikum

der Stadt. Außer der *Pescheria* am Rialto befand sich auch gleich an die Piazzetta anschließend, in dem Abschnitt des Molos vor der Zecca ein Fischmarkt. Die Konzentration der staatlichen Funktionen im Bereich der Piazzetta aber zog Nebenfunktionen an, die indirekt in Verbindung zum Macht- und Regierungszentrum der Republik standen.

Auf einem Gemälde Canalettos[20] ist zum Beispiel ein Mann dargestellt, der seinen Lebensunterhalt aus der Nähe zum Sitz der Staatsinstitutionen zu ziehen vermag: An der zwischen Molo und Piazzetta gelegenen Ecksäule des Palastes hat unter den Skulpturen von Adam und Eva ein öffentlicher Schreiber sein Pult angekettet [**Abb. 118**], damit es nicht des nachts - wie die Käfige der Vogelhändler -[21] davongetragen und zweckentfremdet benutzt werden kann. Ein *Popolano* in einfacher Kleidung - knielange, robuste Hosen, einfaches Schuhwerk, ein Tuch zur Schärpe um die Hüfte gebunden - ist zu ihm herangetreten und läßt sich ein Schriftstück aufsetzen. Auch wenn die Tätigkeit des Mannes am Pult nicht im Sinne eines amtlichen Schreibers oder Notars zu verstehen sein wird, dürfte seine Arbeit wohl vornehmlich im Verfassen von Eingaben - *suppliche* - bestanden haben, deren standardisierte Formulierungen, sowie der oft wenig persönliche Stil und die Handschrift die Autorschaft, zumindest aber die Hilfe professioneller Verfasser verraten. Nebenher mag er auch manche geheime *Denuncia* an die Staatsinquisitoren oder den einen oder anderen Liebesbrief für einen des Schreibens nicht Kundigen verfaßt haben. Offenbar boten Kollegen von ihm ihre Dienste auch an anderer Stelle des Bereiches der Piazza an, unter den Bögen der Basilica auf der zum Campo di San Basso gerichteten Seite, wie ein Gemälde mit der Ecke der Basilica di San Marco zum Campo di San Basso hin zeigt.[22]

Der Standort eines Scherenschleifers an der dem Dogenpalast zugewandten Seite der Ponte della Paglia ist ebenso wie die Anwesenheit des Schreibers in der Nähe zu den Staatsinstitutionen begründet. Canaletto hat wahrscheinlich nie vergessen, ihn in Veduten dieses Ortes darzustellen, in seinem kleinen, eigenhändigen, "*le Preson. V.*" betitelten Stich [**Abb. 119**] aber ist besonders deutlich, wie er seine Arbeit unter einem improvisierten Zeltdach an dem rotierenden Stein tut. Allerlei Gerätschaften sind an die Bretterwand der hölzernen Bude an der Ponte della Paglia neben sich gelehnt. Seine Klientel hatte wohl in der Mehrzahl eher Bajonette als Haushaltsscheren und Küchenmesser zu schleifen, denn es kann kein Zweifel daran bestehen, daß sich sein Handwerk zu nicht geringem Teil aus der Pflege von Waffen nährte - und das meint nicht nur jene Messer, die der Henker zu schleifen hatten, wie Giovanni Grevembroch mit einem gewissen, der Zeit eigenen Zynismus bemerkt.[23] Die beiden hölzernen Häuschen dagegen, die in dieser und vielen anderen Bildern rechts und links an den Treppenaufgängen der Brücke aufrecht stehen [**Abb. 120** und **Abb. 121**] und an die der Scherenschleifer seine Gerätschaften angelehnt hat, erscheinen zu ordentlich gezimmert, als daß sie nur die Verkaufsstände von beliebigen Kleinhändlern oder Handwerkern beinhaltet haben könnten. Leider ermöglicht keine einzige Vedute den Blick in diese Buden hinein. Giovanni Scarabello wies mich darauf hin, daß sie in Bildern, welche die topographische Situation

nach 1797, nach dem sogenannten Fall der Republik also, darstellen, verschwunden sind. Eine wie auch immer geartete offizielle Bestimmung im Dienste des Staates lag also nahe. Es handelt sich um den Unterstand der Wache der Ponte della Paglia.[24]

Wenn man um die Lebensumstände der Insassen der Prigioni nuove weiß, ist den bildlichen Darstellungen des Ortes auch ein Hinweis darauf abzulesen. Unter den Personen, die in Canalettos Stich den Uferbereich vor dem Gebäude anfüllen, mögen einige sein, die dem Betrachter des Bildes den Rücken zugewandt haben und den Kopf nach oben gerichtet mit jenen sprechen, die in den Räumen im ersten Stock gefangengehalten wurden.[25] In einigen Gemälden des Ortes,[26] besonders aber auf dem entsprechenden Stich von Luca Carlevarijs[27] wird das noch deutlicher: Die beiden Männer rechts am Ufer - hinter dem einen Liegeplatz anlaufenden Lastkahn, der den Bildraum nach rechts abschließt - schauen vielleicht nicht nur die schönen Schlußsteine der Arkaden des Gefängnisgebäudes an. Auch beim dritten Bogen von rechts, vor dem in einigem Abstand zwei Männer dicht beieinanderstehen, hat einer das Gesicht zu dem vergitterten Fenster im Erdgeschoß des Hauses gerichtet, in dem sich - schwach, aber deutlich - die Silhouette eine Figur abzeichnet. Hier befand sich die *Infermeria* der Prigioni, die Krankenräume beinhaltete, deren Komunikabilität nach außen dokumentarisch belegbar ist. Unübersehbar ist, daß das Portal der Prigioni offensteht, Zeichen dafür, daß einige der Insassen sich bedingt auch außerhalb bewegen konnten, bzw. über den Innenhof relativ frei Besuch empfangen werden konnte.[28]

Ansonsten ist der Vorplatz des Dogenpalastes Richtung Bacino di San Marco in dem Stich "*le Preson. V.*" geradezu leer. Kleinere Grüppchen von Personen stehen herum: *Nobili*, *Popolani*, Männer und Frauen. Eine von ihnen, die ein Kleinkind auf dem Arm trägt, hat ihr schweres Bündel auf dem Boden abgelegt, ein Fliegender Händler ist stehen geblieben, ein Paar mit Kind schaut zu den Schiffen im Hafen und zur Isola di San Giorgio herüber, zwei Gondoliere sitzen am Ufer, der Scherenschleifer geht seinem Handwerk nach. Nur einige Schritte daneben, hinter der Holzbude am Aufgang der Ponte della Paglia, wo das Tabernakel der *Fraglia del traghetto* mit dem Relief der *Madonna dei Gondolieri* angebracht ist, steht ein Mann in *Tabarro*; das Gesicht an die Holzwand der Bretterbude gerichtet, den Kopf gesenkt, erleichtert er ganz offensichtlich seine Blase. Es ist einer der Stellen, die durch ihr Abgeschnittensein von dem Hauptweg (trotz ihrer Sichtbarkeit im Bild) geradezu dazu prädestiniert sind, - das Scheitern der Idee der Aufstellung eines Gebetaltares zur Abschreckung solcher männlicher Bedürfnisse[29] ist offensichtlich...

Francesco Guardi vergrößerte bei seiner gemalten Umsetzung des Stiches[30] die Figuren gegenüber der Stichvorlage im ihrem Verhältnis zur Architektur. Die größere Dichte der Figuren mit der Gruppe von *Nobili* und der *Popolana* mit dem Kind auf dem Arm wird man als eine echte Bereicherung der Vorlage ansehen können. Doch schon von Canaletto wird der Platz über die offiziellen Platzfunktionen hinaus als Lebensraum gesehen. Die Darstellung der Lebensart der *Popolani* war ihm mindestens genauso wichtig wie alle

Verweise auf das offizielle Venedig der tausendjährigen Republik. Besonders in dem Blatt "*la Libreria*" wird die der Bedeutung des Ortes als städtisch-staatliches Machtzentrum angemessene, repräsentative Darstellung gebrochen und vervollständigt. Die Versammlung würdevoller *Nobili* vor dem Dogenpalast findet ihre komplementäre, aber notwendige Ergänzung durch die anderen sich hier aufhaltenden Personen und deren Tätigkeiten. Weit vorn, fast in der Mitte des Bildes stehen vier Herren in ihren gravitätisch langen Patriziergewändern beieinander, gleich daneben aber spielen zwei Kinder mit einem Stuhl, und noch weiter vorn im Bild verkauft einer aus dem Heer der allgegenwärtigen, korbbewerten Marketender der Stadt einem Mädchen Gebäck. In der bildinternen Gewichtung ist diese Episode mindestens genauso bedeutend wie die Gruppe der *Nobili.* Links, an der *Piera del bando* haben weitere Händler ihre Körbe auf dem Boden abgestellt und sitzen daneben. Die Verlockungen der Warenkörbe müssen groß sein, denn ein Vater versucht, sein Kind weiterzuführen, das auch gerne etwas gekauft haben möchte. Den Bildraum abschließend hat im Hintergrund, neben der Säule des Heiligen Theodorus - dort, wo auch Hinrichtungen vollstreckt wurden - ein Puppentheater mit der Vorführung in seinem *Teatrino* eine große Menge von Zuschauern angezogen.

Mit dem als *The Market on the Molo* bekannten Stiche aus den *VEDUTE altre...* [**Abb. 122**], der die Schnittstelle zwischen Platz und Ufer, den Molo direkt vor der Piazzetta abbildet, schließlich begibt sich Canaletto in eine räumliche Nähe zu den Dargestellten, die für Veduten des Achtzehnten Jahrhunderts ungewöhnlich ist. Auch ist nach Carlevarijs der Stadtraum nur noch selten so in seiner ganzen Fülle von Menschen gezeigt. Die Architektur der Stadt ist in dieser Radierung alleinvertreten durch die Kirche auf der Insel von San Giorgio, deren Fassade teilverdeckt ist von der *Fusta*, hinter der die Zwiebelkuppel des Campanile aufragt. Das Motiv eines in den Mastkorb gekletterten Matrosen scheint Canaletto hier bemerkenswerter als die spektakuläre Sicht auf die Architektur der Palladio-Kirche. Der Vordergrund ist von dem Geflügelmarkt, der sich bis an die rechts den Bildraum begrenzende *Colonna* ausstreckt, eingenommen: Die Händler, aber auch ein Herr mit Dreispitz und *Tabarro*, sitzen auf den Vogelkäfigen, *Nobili*, Frauen, Männer aus dem "einfachen Volk" stehen dabei. Viele von ihnen sind als Rückenfiguren gegeben, da sie mit der Begutachtung der Ware, der Auswahl oder dem Handel über Preise beschäftigt sind. Ein Mann hat ein Kind auf die Schultern genommen, damit es in der Menge auch etwas von der Stadt sieht.

Als Guardi die Vorlage des Motivs in ein Gemälde der Lemberg-Serie umsetzte, korrigierte er nicht nur dessen Seitenverkehrtheit, er nimmt auch mehr Abstand von der Szene, gibt weniger Figuren wieder, isoliert sie aus der Menge und hebt einzelne Figuren stärker hervor.[31] Nach demselben Verfahren, mit dem er beim Bild des *Brolio* die Menge zu Kleingruppen aufgesplittet hat, setzt er ein einander zugewandtes Paar in die Mitte des Bildes, einen *Popolano* und eine *Popolana*, die den *Zendale* kokett vom Kopf auf die Schultern hat fallen lassen. Zusammen sind sie ein sprechendes Beispiel für die einfühlsame Darstellung der "einfachen Leute" im venezianischen *Vedutismo*. Andere Kunden, ein

Herr und eine dunkel gekleidete Frau beugen sich nach vorn über die Stände; die Händler dagegen scheinen mit Würfelspiel beschäftigt zu sein, wobei ihnen ein Herr zuschaut. In beiden Fällen aber hat das eine souveräne Beiläufigkeit, die die Menge von Menschen zeigt, wie auch die Käfige, ohne auch nur im geringsten ins Bild stellen zu müssen, was hier eigentlich verkauft wurde [**Abb. 123**].

Nur in einigen der Blätter, die mit der Doppelserie von je zwei motivgleichen Zeichnungen aus dem Besitz von Joseph Smith in die Royal Library auf Windsor Castle gekommen sind, nimmt Canaletto dieselbe Nähe zum Gesehenen ein. Eines der Paare zeigt den entfernteren Abschnitt des Fischmarktes, der vor der Zecca und auf dem sich anschließenden Uferbereich abgehalten wurde.[32] Leute stehen eng um die Stände herum, beugen sich herüber, sitzen am Boden, reichen Geld, um zu bezahlen. Wie kaum irgend anders zeigt Canaletto in diesen Stücken die Sicht des Venezianers auf seine Stadt [**Abb. 124**]. Auf Augenhöhe mit dem Volk, *quasi* mitten in der Menge aufgenommen verlieren sich die architektonischen Denkmale aus dem Blick. Im Stich des Molo mit dem Vogelhandel war die Kirche von San Giorgio von der *Fusta* verdeckt worden und auch der Fonteghetto della Farina, der in dem Zeichnungspaar mit dem Fischmarkt das architektonische Motiv bildet, kann wahrlich nicht als repräsentatives Monument angesehen werden, selbst wenn hier die venezianische Künstlerakademie zum Aktzeichnen tagte.

Eine ähnliche Auffassung ist in den zwei Zeichnungen der Piazza San Marco in der Royal Library zu konstatieren, die einen schrägen Blick von der an der Piazzetta gelegenen Ecke der Basilika in den Platzraum hinein eröffnen.[33] Der Blick auf die Kirche San Geminiano wird auf dieser sehr vollen Piazza von der Menschenmenge gleichwie verstellt. Es ist dieselbe Beiläufigkeit eines Zeigens ohne zu Erklären oder zu Belehren, wie sie Canaletto mit der Abbildung des Vogelmarktes in seinem Stich an den Tag gelegt hat. Doch so nah heran, daß man sehen würde, daß auf den "*Pescharie*" - wie sie Canaletto in einer Architekturzeichnung bezeichnet -[34] Fische gehandelt werden, geht auch Canaletto nicht, sowenig es Luca Carlevarijs getan hat, schon gar nicht Francesco Guardi.[35] In kaum einem Bild wird man einen Fisch zu Gesicht bekommen. Vielleicht ein einziges Mal nur, in einem "A. C. F." sigliertem Gemälde der National Gallery of Art in Washington, das aus der einst über vierzig Venedig-Veduten zählenden Sammlung auf Sammlung aus Castle Howard stammt [**Abb. 125**],[36] läßt Canaletto am Rand des Bildausschnittes die silbrig glänzenden Fische, die in dem Stand verkauft werden, in den flachen Schüsseln aufblitzen. Ein Kunde in Rot scheint gerade zu bezahlen, ein Händler hat seinen Stand noch gar nicht aufgebaut, seine Warenkörbe stehen noch am Boden und schon wird ihm die Ware von einem *Nobile* aus der Hand heraus abgenommen. Ein Dritter kippt seine kleinen Fische am Ufer sitzend von einem Korb in den anderen. Doch immer bleibt der Großmeister des venezianischen *Vedutismo* von Bassanos genrehaften Zurschaustellung der Fischhändler und ihrer Warentröge weit entfernt.

Etwas zu zeigen, ohne es so deutlich zu machen, daß der unbedarfte Bildbetrachter es lesen kann, kann zwei Gründe haben: Entweder geht der Künstler davon aus, daß der

Betrachter sowieso schon weiß, worum es sich handelt, bzw. daß er sich durch andere Quellen informiert, und er es nicht explizit erklärlich machen braucht. Dies kann man wohl für die gleichwie "intimen" Ansichten des Öffentlichen Raums in den Stichen und Zeichnungen annehmen. Oder er möchte etwas verheimlichen, verändert darstellen oder idealisieren, oder sogar sein Wesen verschweigen. Da, wo die Kunden der Vedutisten Venedigbesucher waren, hatten sie, davon kann man ausgehen, eine - sei es gute oder ungute - Erinnerung an den Fischmarkt in nächster Nähe zu einer der spektakulärsten Ausblickstellen der vielgelobten Stadt. Der Grund, der dazu geführt haben könnte, daß die *Pescaria* durchweg als eine Reihe bewegter Zeltplanen gezeigt wurde, ohne Hinweis auf das, was sich unter ihnen verbarg, dürfte genau darin gelegen haben, daß eine allzu große Nähe mit dieser Art von Volkstümlichkeit den Kunden der Gemälde nicht immer angenehm gewesen sein dürfte.

Canaletto hatte in seinem Stich der Piazzetta zwischen, oder etwas vor den *Colonne*, an einem Ort, der durch die Realität und die stadtgeschichtliche Erzählung in starkem Maße mit Bedeutung aufgeladenen war, - seit Jahrhunderten Freistätte des Glücksspiels, immer noch Richtplatz und (wie man fälschlich glaubte[37]) Stätte der Enthauptung des Dogen Marin Faliero am 17. April 1355, - ein Puppentheater angeordnet, als wäre damit eine Trennung des Platzes und des Uferbereiches markiert. Hinter dem von den Repräsentanten des Staates belegten Raum scheint eine Zone des Vergnügens zu beginnen und noch weiter hinten eine des Marktes und die Anlandestelle. Doch dies als eine faktische Trennung von Platzbereichen zu beschreiben, wäre irreführend, denn aus den Gemälde des Luca Carlevarijs geht eindeutig hervor, daß sich der Bereich des Geflügelmarktes bis weit hinter die *Colonne* auf die Piazzetta erstreckte und sich im Alltag eine kontinuierliche Durchmischung der Platznutzungen ergab. In der Potsdamer Version der Molo-Ansicht [s. **Abb. 89**] etwa ist das Motiv des Vogel- und Geflügelmarktes sehr genau ausgemalt. Damit wird der letzte Zweifel, der aufgekommen sein könnte, ob hier an zentralster Stelle der Stadt tatsächlich Speisegeflügel angeboten wurde, ausgeräumt: Ganz links hat ein Herr im roten *Tabarro* einen Truthahn erstanden und auch andere Herren haben einen Vogel gekauft, den sie an den zusammengebundenen Beinen nach Hause tragen.

Der Bereich vor der Piazzetta und der Molo vor dem Dogenpalast waren darüber hinaus nicht nur, wie in unzähligen Veduten dargestellt, beliebtes Ziel des gemütlichen Spaziergangs, Ort des geselligen Aufenthaltes, an den man sich begibt, um den freien Blick und die Aussicht zu genießen. Es ist auch ein Ort der Ankunft, des Anladens und des Umschlages von Waren für den Markt auf der Piazza und für andere Bereiche der Stadt gewesen. Dies hat Canaletto in einem Gemälde, das den Blick von hier über das Bacino di San Marco wiedergibt, thematisiert [**Abb. 126**].[38] Gerade ist eine sogenannte *Barca di Padova* von der *Terra ferma* angekommen, die mit ihren Passagieren eine Menge verschiedenster Güter und Utensilien in die Stadt gebracht hat.[39] Zwischen den vielen Gondeln hat die Barke den Bug an die Anlegestelle des Molo geschoben, der vor einer vielfältig differenziert wiedergegebenen Schiffslandschaft und dem Blick auf San Giorgio den

Vordergrund bildet. Der großer Vogelbauer eines Händlers, der mit ihm durch die Stadt ziehen wird, bis er seine Ware losgeschlagen hat, steht auf dem Dach, ein Faß am Bug der Barke, die der hintere Ruderer stehend in Position hält, damit die Leute mit ihrem Gepäck an Land gehen können. Einer der Fahrgäste steigt über eine davor liegende Gondel an Land, verschiedene Stücke der Ladung sind bereits am Boden abgestellt, eine Gruppe von Männer steht um sie herum, man bückt sich, um das eine oder andere aufzuheben oder abzustellen, und spricht noch einige Worte miteinander, bevor man sich in der Stadt verliert.

Außer dem Geflügelmarkt auf der Piazzetta und dem Fischmarkt auf dem Abschnitt des Molos vor der Zecca gab es auch auf der Piazza Stände und Buden für die Handels- und Verkaufstätigkeit. Sie befanden sich um den Campanile herum und zwischen den drei Fahnenmasten vor der Basilica di San Marco. An den *Stendardi* vor der Basilica, die nach Sansovino sowohl die Unabhängigkeit der Republik als auch die "*tre Regni, di Venetia, di Cipro, & di Candia*"[40] symbolisierten, hatten vor allem Tuchhändler ihre Stände. Sie sind das Thema des Blattes "*le Procuratie niove e S. Zimian V.*" aus der von Canaletto gestochenen Serie. Auf dem Stich, der die Piazza vom Campo San Basso aus darstellt, stehen in der Mitte des Bildraumes Stände mit runden Sonnenschirmen, umgeben von einer vielköpfigen Menge von Leuten. Ein Porträt der Händler, denen diese Stände gehörten, hat Canaletto in einer Zeichnung geliefert [**Abb. 127**]:[41] Schnauz- und vollbärtige Männer mit verschiedensten Kopfbedeckungen und über die Schultern gelegten Umhangmänteln mit Scheinärmeln, unter denen ein längeres Untergewand hervorschaut, sitzen gesenkten Hauptes unter dem Wetterschutz gewährenden Schirm, an dem Stoffproben angebunden sind. Es scheint kalt zu sein, und die Geschäfte gehen offenbar schlecht. Nur einer der Geschäftsleute wird von einem Venezianer in ein Verkaufsgespräch verwickelt. Ein anderer, der die Hände in die Manteltaschen gesteckt hat, steht wartend dabei. Ihre Gewänder weisen die Männer als genau jene Armenier aus, die Carlevarijs oft auf der Piazzetta herumstehend gemalt hat. Sie genossen ein uraltes Privileg, auf der Piazza ihre Waren anzubieten.[42]

Mit den Stapeln verschiedenfarbiger Tuche konnten diese Marktstände mühelos als Elemente farbenfroher Variation eingesetzt werden. Wenn auch meist in leichter Aufsicht und aus einer größeren Distanz sind sie folglich auf vielen anderen Piazza-Ansichten wiederzufinden. In einer Vedute des Duke of Bedford in Woburn Abbey [**Abb. 130**][43] bilden sie, aus einem tief gelegenen Blickpunkt gesehen, eine bildparallele Schranke, die einen vornliegenden Teil der Piazza-Fläche optisch als einen nach den Seiten nicht durch Architekturen begrenzten Platzraum abtrennt, auf dem unterschiedliche Personen - Kavaliere, ein aufwendig gekleideter Orientale mit einer hohen Feder am Hut, ein Junge, der sich anschickt mit einem Hund zu spielen, eine verschleierte Dame und verschiedene andere - agieren. Dahinter öffnet sich der eigentliche Platzraum zwischen den beiden Prokuratien, an denen Aushängeschilder auf die Ergänzung des kommerziellen Angebots durch die unter den Arkaden liegenden *Botteghe* und Kaffeehäuser hinweisen.[44] Farben-

froh und sehr detailliert dargestellt sind die Stände auf einer der vier Veduten der Galleria Nazionale in Rom, die Canaletto, aber auch Bernardo Bellotto zugeschrieben worden sind.[45] Außer den auf den Ständen aufgestapelten Stoffballen sind auch andere Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs, u. a. Holztürchen im Angebot. Einer der Stände ist noch im Auf- oder Abbau begriffen. Weitere kleine Marktstände, Fliegende Händler und eine Straßenauslage unter einem Holzdach des Geschäftes neben dem Durchgang des Torre dell'Orologio, ergänzen das Angebot. Bücher, Federn zur Ausschmückung der Damengarderobe, auch ein kleiner Imbiß aus einem am Boden abgestellten Gefäß können erstanden werden. Doch die auf der Piazza herumstehenden Leute sind wohl nicht wegen Besorgungen hierher gekommen, sie nehmen das Angebot kaum wahr.

Auf einem zweiten "A. C. F." siglierten Bild der National Gallery in Washington, das mit seinem Pendant aus Castle Howard stammt,[46] ist an derselben Stelle wie im römischen Bild, am äußersten der Fahnenmasten, ein Händler noch dabei, seinen Stand zu errichten, die Waren sind fest verschlossen in einer massiven Holztruhe, während an einem anderen Stand ein Herr und eine Dame schon gemeinsam ihre Einkäufe tätigen. In einem späteren Bild aus dem Ensemble aus Farnborough Hall dagegen hat der Mann immerhin schon das Dach über seinem Tisch aufgebaut.[47] Waren aber sind bei ihm immer noch nicht zu sehen. Zeltplanen liegen auf einer Kiste herum, Leute haben sich auf einer anderen hingesetzt, um sich miteinander zu unterhalten. Ganz nebenher wird als Zugabe der Blick in die Läden und Beischläge am Torre dell'Orologio, wo verschiedenstes Gerät zum Verkauf bereitgehalten wird, eröffnet. Michele Marieschi läßt in einer seiner Piazza-Ansichten, die ebenso aus Castle Howard stammt,[48] ebendort ein größeres, bühnenartiges Podest entstehen: Pfähle sind aufgestellt, eine Plane wird emporgezogen und einer der runden Wetterschirme liegt im Vordergrund achtlos umgekippt herum [**Abb. 134**]. Es ist leicht auszumalen, wie Canaletto zuerst beobachtet hat, daß dieser Händler immer später als die anderen seinen Platz einnimmt, und man dann einige Bilder lang mit dem Motiv gespielt hat.

Wenn Francesco Guardi in seinem dem Stich Canaletto folgenden Gemälde an der Darstellung dieser Stände festhält,[49] ist sein Bezug zu den Figuren wiederum direkter, mit größerer Aufmerksamkeit für die Kunden der Tuchhändler. Sein der zweiten Wiener Sequenz zugehörige Bild, das den Blick auf Torre dell'Orologio und Basilica darstellt [**Abb. 131**],[50] aber zeugt auf charakteristische Weise davon, daß ihn weniger der Inhalt der kleinen runden Stände faszinierte, als die vom Wind bewegten Wettersegel. Wie Canaletto im Washingtoner Bild [**Abb. 132**] zeigt er die kleinen Pavillons von der Rückseite, aber als lang geschwungene, fetzenhaft herabhängende Zeltplanen, die sich ganz erheblich von dem adrett ordentlichen des Ersteren unterscheiden. In der Version des Bildes in der Münchner Alten Pinakothek läßt er ein wenig in einen auf der Rückseite leicht geöffneten Verkaufsstand hineinsehen, in einer kleinen Ansicht des Musée Cognacq-Jay in Paris werden sie zu einem bildbestimmenden Element einer Ansicht der

Ecke der Basilika.[51] Immer aber bleibt bei Guardi oder seinem Umkreis die fetzenhafte Bewegtheit das Faszinosum gegenüber der geordnet bunten Aufgeräumtheit in den Gemälden des Vorgängers [**Abb. 133**].

Andere, weniger ambitionierte Vedutisten haben sich das Motiv der armenischen Tuchhändler ebenfalls zu eigen gemacht, etwa Canalettos Vater Bernardo Canal[52] oder Johan Richter, wie einer der Stiche Bernard Vogels nach seinen Werken beweist.[53] Bei beiden stehen die *Banchi* mit den dahintersitzenden Verkäufern bildebenenparallel im Vordergrund des Bildes. Sie sind beziehungslos wie Möbelstücke auf eine dahinter fast leere Piazza gesetzt und eignen sich so nicht wirklich zur Belebung der Komposition, bei Richter offenbaren sie zudem die Probleme, die mancher Vedutenmaler mit der perspektivisch glaubwürdigen Staffelung der Größe der Figuren im Bildraum hatten. So fehlt beiden die Souveränität des Umgangs mit der Darstellung, die sowohl Canalettos als auch Francesco Guardis Behandlung aufweisen.

Bei einer ins Auge stechenden, ungewöhnlichen Werbeanlage, die aus einem an einem galgenartigen Gestell aufgehängten Gegenstand in Form eines spitzen Sackes oder Windbeutels besteht und sowohl in dem Washingtoner Bild [**Abb. 142**], als auch in anderen Darstellungen zwischen den Ständen der Armenier und den seitlichen Buden an Sansovinos Loggetta des Campanile zu sehen ist, dürfte es sich um ein Ladenzeichen des Zahnmediziners Alfier Lombardo handeln. Bekanntlich hatten in den *botteghe* am *Zoccolo* des Campanile auf dieser Seite der Wächter des Turmes und "*Strazzarioli*" (Gebrauchtwaren- und Kleiderhändler, Verkäufer von Gegenständen geringen Wertes), "*Telaroli*" (Weber, Stoffhändler), "*Nodari*" (*Notai*, Notare, *cittadini*, die Inhaber eines öffentlichen Amtes der Republik waren), "*Cordaroli*" (Seildreher), sowie Carlo Goldonis "*Sanser*" (Vermittlungsagenten, sowie Geldwechsler) ihre Geschäfte, während jene auf der gegenüberliegenden, zu den Procuratie Nuove gerichteten Seite ausschließlich dem Brotverkauf der "*Panatarie*" vorbehalten waren. In einer der zur Piazza hin gelegenen *botteghe* befand sich die feste Arbeitsstätte des bekannten lombardischen "*Cavadenti*", der bei dem Blitzeinschlag vom 23. April 1745 [s. unten, das Kap. **EREIGNISBILDER.**, S. 456] genau hier achtzigjährig in seinem Laden von herabfallenden Trümmern erschlagen werden sollte, weil er in dieser Nacht in seinem Geschäft zu nächtigen gedachte.[54]

Abgesehen von den dauerhaft bestehenden Handelseinrichtungen des Vogel- und Fischmarktes, diesen Buden am Campanile und den Ständen der armenischen Tuchhändler wurde, wie von Vecellio bezeugt, der größere Bereich der Piazza San Marco allwöchentlich am Samstag zum Marktplatz. Dieser Wochenmarkt dürfte es sein, den Canaletto in einer seiner frühesten Ansicht der Piazza abgebildet hat. Die Vogelhändler haben ihren Verkauf bis zu der zum Campanile di San Marco gelegenen Ecke der Piazzetta ausgedehnt, Marktstände sind über die ganze Piazza im Mittelgrund verteilt, und um die Ecke der Loggetta des Campanile hat ein Verkäufer schön ordentlich Gemüsekörbe aufgereiht [**Abb. 135**].[55] Auch Luca Carlevarijs hat vor der Basilica, wo er in der Karnevalsansicht

von Balcarres Castle einen Marktstand in den Vordergrund des Bildes gestellt hat, einmal Obst- und Bücherverkaufsstände wiedergegeben.[56]

Einen kleineren Markt, der vornehmlich auf dem seitlich der Basilica di San Marco gelegenen, auch Piazzetta dei Leoncini genannten, Campo di San Basso angesiedelt ist, zeigt Canaletto in seinem frühen Ölbild, das im Besitz des Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid ist. Es ist vor allem deshalb so bekannt, weil es Anzeichen der 1723 begonnenen Neupflasterung aufzuweisen hat und deshalb lange Zeit als früheste, sicher zu datierende Venedigvedute des Künstlers galt.[57] In einiger Entfernung, denn das Bild zeigt die gesamte Piazza in Richtung Basilica, erkennt man links der Dogenkirche eine vielfältige und detaillierte Schilderung des Markttreibens. Die Verkaufsstände ziehen sich von dem kleinen Platz an der Ecke der Basilica vor deren gesamter Fassade entlang bis zur Piazzetta hin. Auch rechts vom Campanile steht noch ein Stand, an dem Gläser feilgeboten werden. Viele der Händler haben runde Sonnenschirme über ihre Marktstände gespannt, andere Dächer aus Strohmatten und Planen, bei den Läden vor dem Torre dell'Orologio, den Alten Prokuratien und am Campanile sind Markisen heruntergelassen. An einem der Stände sind kräftig gewachsene Topfpflanzen zum Verkauf aufgestellt. Das Auffallendste aber ist der Schaf- und Ziegenhandel auf dem kleinen Platz. Hier, wo Händler zum Teil am Boden sitzend ihre Waren feilhalten und weitere Zeltdächer aufgebaut sind, läßt ein Hirte eine Herde von Ziegen frei herumlaufen. Vom Standpunkt einer Untersuchung der Wirklichkeitstreue der Darstellung muß das die Frage aufwerfen, ob es möglich gewesen sein kann, daß um 1720 ein Hirte oder Ziegenhändler - und sei es zum Zwecke des Verkaufes - direkt neben dem Eingang der Basilica di San Marco, die immerhin so etwas wie die Hofkirche des Dogen war, seine Ziegen frei laufen lassen konnte, denn eine Umzäunung ist nicht erkennbar. Innerhalb der venezianischen Vedutentradition gibt es ein zweite Darstellung dieser Art nicht und eigentlich verboten die Gesetze der Republik das Auslaufenlassen von Tieren innerhalb des Stadtgebietes schon lange.[58]

Einmal im Jahr wurden Piazza und Piazzetta zudem von einem großen Jahrmarkt in Anspruch genommen. Die berühmte, zweiwöchige, während des alljährlichen *Ascensione*-Festes stattfindende *Fiera della Sensa* begann am Sonntag vor Christi Himmelfahrt, an dem die Zeremonie der Vermählung des Dogen mit dem Meer stattfand, wenn sie nicht wegen ungünstigem Wetter verschoben wurde, und dauerte bis Pfingsten. Mit der Maskenfreiheit, die aus ihrem Anlaß gewährt wurde, stellte die *Sensa* eine Art Nach-Karneval dar, manche Reiseschriftsteller empfahlen dem Italienreisenden den Karneval in Rom zu verbringen und auf der Rückreise dann hier Station zu machen.[59] In der Geschichte des venezianischen *Vedutismo* ist die sogenannte "alte" Disposition der Marktbuden der *Fiera dell' Ascensione* - vor der Bereitstellung einer neuen ephemeren Architektur um 1775/77 - außer im Hintergrund von Ansichten mit der Ausfahrt des Dogen in dem Zeremonialschiff *Bucintoro* [Abb. 17] an zwei Stellen thematisiert worden.

Eine in ihrer ganzen Auffassung und ihrer außergewöhnlich belebten Figurenbesetzung einmalige Vedute steht am Anfang: ein unter dem Namen *La Fiera degli argentieri*

bekannt gewordenes, außerordentlich figurenreiches Bild der Sammlung Conte Cella [**Abb. 136**]. Rodolfo Pallucchini hat in seinem Katalog der Galleria Estense Modena nach diesem Bild den Notnamen für den Maler einer *Fiera in Piazza San Marco* des Museums geprägt.[60] Inzwischen ist dieser zunächst noch unbekannte *Maestro della Fiera degli Argentieri* mit dem zwischen 1707 und '17, sowie 1733 in Venedig nachgewiesenen und 1734 verstorbenen Antonio (auch genannt: Tonino) Stom identifiziert worden, der fast zehn Jahre älter war als Canaletto. Über die *"rare merci, o manifatture esposte nella Fiera"*[61], die auf dem Jahrmarkt zu Himmelfahrt angeboten wurden und auf diesen Bildern glänzend spiegelnd aus den *Botteghe* hervorleuchten und deshalb für den provisorischen Namen des Meisters stichwortgebend geworden sind, informieren verschiedene Quellen: "Die Buden sind gassenweise aufgeschlagen und meistens mit Goldschmiedearbeit, Galanteriewaren und allerley dergleichen ins Auge fallenden Waren besetzt", berichtet ein Reisender.[62]

Wie kein anderer venezianischer Vedutist gibt der bis heute zu wenig bekannte Stom in seinem Bild der *Fiera dell'Ascensione* eine bunte, vielfigurige und "sprechende" Schilderung des Marktes. Den Beobachterstandpunkt legt er vor die *Stendardi*, verbaut aber kurz dahinter den Bildraum so weit mit zeltüberdachten Verkaufsbuden, daß hinter ihr als Architekturen gerade noch eine Ecke der Libreria, der monumentale Campanile von San Marco und das Obergeschoß der Procuratie Nuove aufragen. Auf der davorliegenden, durch die ungewöhnliche Perspektive als leicht ansteigend empfundenen Fläche, die er rechts mit einem von einer einbahnigen Zeltplane geschützten Marktstände begrenzt, ist Platz für eine vielfigurige und vielgestaltige Szene des Marktlebens in den "straßenweise" angeordneten "Kramläden",[63] wo unterschiedlichste Menschen in Gruppen zusammenstehen, über Preise verhandeln, Gespräche führen, Waren begutachten, an den Säulen herumsitzen oder über den Markt flanieren:

"Il Tonino possiede un'estrema facilità di muovere le sue figure nello spazio. Egli ama la folla, le grandi masse di popolo, soldati, nobili, le foggie fantasiose, i costumi orientali, turcheschi ed è felice anzi quando può inserire nelle sue composizioni spettacolari elementi esotici, o maschere, o tipi stravaganti, che ne aumentino il lato pittoresco. Le sue composizioni sono spesso imperniate sopra degli 'episodi', senza un rigore d'equilibrio di masse: e ciò vale particolarmente per certe sue 'vedute con avvenimenti'..."

So charakterisierte der Guardi-Biograph Antonio Morassi im ersten Aufsatz, der je über ihn geschrieben worden ist, die Arbeit dieses Meisters.[64]

Um die leichte Kritik, die im letzten dieser Sätze anklingt, in ihr Gegenteil zu verkehren, sei auf die Details des Bildes mit der *Fiera in Piazza San Marco* im Museum von Modena hingewiesen. Der Blickpunkt ist in einem der Fenster des Torre dell'Orologio angeordnet, das Bildfeld erfaßt somit sowohl Piazza als auch Piazzetta San Marco. Der Platz ist leerer als in dem anderen Bild wiedergegeben, obwohl die Marktstände hier bis vor den Dogenpalast reichen, sie stehen aber weiter auseinander. Vielleicht handelt es sich um einen kleineren Markt als den berühmten der *Sensa*, vielleicht um den Samstagsmarkt an einem Wochenende während des Karnevals, denn Maskierungen sind überall zu sehen. Auf der Piazzetta spielt ein Marionettentheater und vor der Loggetta des Campanile zeigt eine

Standarte mit einer Ankündigungstafel den Stand eines Marktschreiers an. Ungefähr in der Mitte wird die Bildebene schräg durch die Reihe der kleinen runden Stände der Armenier, die parallel zur Basilica stehen, geteilt. Rechts im Vordergrund ist ein Mann mit einer Kiepe, der aus dem Bild herausgeht, als Blickfang eingesetzt. In, bzw. vor einem Zelt sind Glasgefäße aufgebaut, die von reich gekleideten Kaufinteressenten betrachtet werden. Daneben gibt ein *Nobile* Kindern ein Almosen.

Ein breites Spektrum maskierter Marktbesucher, vom reich gekleideten Käufer bis zum Bettler ist repräsentiert, aber auch viele andere, "gewöhnliche Leute". Mit ihrer Art zu handeln, den Markt anzuschauen, sich zu vergnügen, bestimmen sie den Eindruck des Gemäldes mehr als die Architekturen. In einem Kreis von Leuten scheinen sich zwei *Popolani* zu streiten, *Nobili* oder die Wachen der Piazza versuchen zu schlichten. Ein Kavalier und eine maskierte Dame sind im Gespräch mit einem Mann in brauner Kutte am Stock, der einen großen, grauen Kasten auf dem Rücken trägt. Müde hat sich ein Schlafender an einem der Fahnenmasten ausgestreckt. Eine Familie ist auf dem Weg zur Andacht in der Basilica. Sogar *Veste* tragende Patrizier sind maskiert ausgegangen. Einer von ihnen schäkert mit einer Maskierten, sie weist nach links. Ein anderer *Nobile*, der die schwarze *Veste* mit *Stola* trägt, wird von einer schwarz gewandten Frau angesprochen, er aber macht, indem er beide Unterarme im rechten Winkel hebt, eine abwehrende Geste des "aber nicht doch". Der zeitgenössische Bildbetrachter konnte vermuten, daß damit auf Bekanntschaften mit Prostituierten angespielt wurde, die, wie allgemein bekannt war, während des Karnevals und der *Fiera dell'Ascensione* in großer Zahl auch von außerhalb in die Stadt kamen.[65]

Ganz anders als dasjenige Stoms ist Canalettos Bild der *Fiera dell' Ascensione*. Nichts von dem Interesse des "Reporters", das Morassi als "*dare una visione divertente, variata, pittoresca dell'ambiente spettacolare di questa Piazza San Marco, trasformatasi in* Fiera *nel giorno della 'Sensa'*" beschreibt,[66] hat sich in sein kleines Gemälde, das er 1760 für John Crewe gemalt hat, herübergerettet. Seine Sehweise des Ereignisses ist eine grundlegend andere **[Abb. 137]**. Er wählt den Blick aus der Arkade an der südwestlichen Ecke der Piazza zum Campanile di San Marco, die Marktstände sind von hinten gesehen, so daß ihre Stoffdächer den bewegten Hintergrund für den Auftritt vornehmer Spaziergänger im Schatten der Prokuratien bilden.[67] Von Enge und Fülle des Marktes, wo es nötig ist, "*apersi ... la via co' gomiti e con lo stomaco*" (wie Gasparo Gozzi als Autor der ersten venezianischen *Giornali* sich ausdrückt[68]) ist nichts zu spüren. Was Canaletto zeigt, ist der *Liston*, die gepflegte *Passeggiata* auf dem Bereich der Piazza, der seit 1723 durch das in istrischen Kalkstein gelegte, geometrische Muster der Pflasterung Andrea Tiralis markiert wurde. Hier pflegte man auch an gewöhnlichen Tagen zu flanieren und während der *Fiera* wurde der Raum vor den Prokuratien dafür freigehalten. So sieht man auf dem Bild Canalettos elegante Herren in *Maschera* und *Bauta* mit blendend hellen Strümpfen gemeinsam mit vornehmen Damen in breit ausgestellten Zeremonialkleidern auf- und abspazieren: "*Nel dopo pranzo poi fu un bellissimo listone verso le Procurative [sic!] Nuove, e si videro abiti*

specialmente alle maschere femine di ottimo gusto, e della piú fina galanteria;..." berichtet ein einheimischer Beobachter,[69] und: "*... in questo anno il concorso fu de' più straordinarii in ogni genere di persone, cosicchè maggiormente piacevole fu quella giornata.*" Wenn auch ein Fliegender Händler, der mit seinem Körben unter den Armen die drei Stufen zur Piazza hinabsteigt, und ein sitzender *Popolano*, der sich von den Mühen des Tages entspannt, zusammen mit dem selten fehlenden Hündchen den Vordergrund der Aussicht bilden, präsentiert Canaletto eine dezidiert aus Oberklassensicht gesehene *Fiera*.

Nach dem politischen Geschäft, dem Handel und der Arbeit für die Versorgung der Stadt ist es nun an der Zeit, sich den spezifisch kulturellen Platznutzungen zuzuwenden. In Canalettos Stich war direkt neben *Brolio* und Vogelmarkt, zwischen den Säulen der Piazza eine Puppenbühne gezeigt worden. Das direkte Nebeneinander von herrschaftlich besetztem Platzbereich, Volksvergnügung und Markt auf der Piazzetta mag erstaunen, doch ist es in der Vedutenkunst so häufig dokumentiert, daß kein Zweifel daran bestehen kann, daß es so nicht nur während des Karnevals und der Jahrmarktszeiten existierte. Pietro Longhis Scharlatane, die oft unter den Arkaden des Dogenpalast um Publikum buhlen, bestätigen das zusätzlich.[70] Der Auftrittsort solcher Amüsementbetriebe, seien es Figurentheater Commedia dell'Arte-Bühnen oder andere Fahrende Leute, scheint kaum wirksamen Beschränkungen unterlegen zu haben, überall lockten sie, um Publikum zu gewinnen. Wenn auch nicht von allen gern gesehen, waren Piazzetta und Piazza San Marco ihr bevorzugter Auftrittsort.

Puppen- oder auch Marionettentheater gehören zu den am häufigsten gezeigten Betrieben im Dienste der Volksunterhaltung. Diese kleinen *Teatrini* scheinen meist auf der Piazzetta gespielt zu haben, während größere Bühnen eher auf der Piazza aufzufinden waren. Natürlich gibt es auch für diese Regel Ausnahmen, so spielt auf einem Gemälde von Carlevarijs in Poznan eine Theatergruppe vorn auf der Piazzetta und auf einigen Bildern, die heute eher Johan Richter als Carlevarijs zugeschrieben werden, sind Bühnen direkt vor dem Dogenpalast angeordnet.[71] Die Zahl der Bilder mit Puppenbühnen ist groß. Sie haben außer bei den *Colonne*, wie in Canalettos Stich und dem entsprechenden Gemälde Guardis, besonders oft unter den Arkaden des und vor dem Dogenpalast Aufstellung genommen. In einer Vedute der Kress Collection, die Constable dem "*Studio of Canaletto*" zuordnete, steht einer dieser Bühnenkästen genau unter dem Balkon der Sala dello Scrutinio. Im Übrigen läßt das Bild mit der Menge der Kleinhändler, die sich dort breit gemacht haben, erahnen, wie es ansonsten unter den Arkaden des Dogenpalastes zuging [**Abb. 138**]. Genau dort, unter dem Balkon des Dogenpalastes sieht man auch in einem Gemälde von Luca Carlevarijs im Los Angeles County Museum of Art einen der hohen Bühnenkästen, außerdem zusammen mit "*some kiosks*", wie Constable formuliert, ungefähr an derselben Stelle in dem Bild der Sammlung Sir Arundell Neave in Artramont (Wexford), etwas weiter rechts in dem Canaletto der Washingtoner National Gallery aus Castle Howard [**Abb. 139**] und dem Bild von Carlevarijs in der Sammlung

Ashburnham, unter der dritten Arkade bei dem Bild der Piazzetta von Luca Carlevarijs in Rom und in jenem in Potsdam Sanssouci.[72]

In Frontalansichten des Dogenpalastes oder der Libreria Marciana ordnet Canaletto diese Bühnen häufig mitten auf der Piazzetta an [**Abb. 140**], genauso auch sein bester Schüler, der frühe Bellotto in seiner in Castle Howard verbliebenen Version des Motivs.[73] Daß *Teatrini* eingesetzt werden, wenn Gebäude frontal in ihrer ganzen Breite darzustellen waren, entspringt der kompositorischen Notwendigkeit, die Einheitlichkeit der parallelen Linien der Architektur des frontal gesehenen Gebäudes zu brechen.[74] Bestätigt wird der Auftrittsort durch eine signierte und 1744 datierte Ansicht Canalettos in der Royal Collection, wo die kompositorische Notwendigkeit nicht besteht. Hier und in einem Stich Visentinis nach ihr[75] hat sich eine bunt gemischte Menge von Menschen vor einem Bühnenkasten auf einem hölzernen Podest, dessen Rückseite der Maler im Vordergrund der Vedute wiedergegeben hat, zusammengefunden. Gespielt wird noch nicht, zwischen dem Bühnenkästlein und einer werbenden Stelltafel steht ein Marktschreier und ruft weiteres Publikum heran, damit das Stück beginnen kann.

Andere, "große" Theater, in der Regel Commedia dell'arte-Bühnen ergänzten - sicher seltener - das Vergnügungsangebot. Auf einer als Frühwerk von Luca Carlevarijs geltenden Ansicht[76] der Piazza San Marco [**Abb. 141**] sind in fast als intim zu bezeichnender Nähe eine kleine Theaterbühne, die vor dem Campanile aufgebaut ist, und das Publikum, das sich um diese geschart hat, zum Hauptmotiv einer Vedute geworden. Die prominente Architektur des Dogenpalastes und der Procuratie Nuove im Bildmittelgrund fällt in ihrer summarischen malerischen Behandlung und ihrer blassen Farbigkeit gegenüber dem subtil ausgearbeiteten Licht- und Schattenspiel auf der ausgebröselten rechten Kante und den Lisenen des Campanile deutlich ab. Die Flächen der Turmwand und der Seite der sansovinianischen Loggetta, sowie der vom Campanile geworfene Schatten teilen die beiden Platzteile von einander, so daß sich eine Trennung von zwei Bildebenen ergibt, wie sie in den Bildern von Carlevarijs häufig anzutreffen ist. In der vordersten Bildebene, zu Füßen des Campanile steht die Bühne. Eine kleine auf Stoffbahnen gemalte Architektur, die auf ein Gerüst aus Holzbalken aufgespannt ist, bildet die Szenerie.

Das Bühnenbild ist die einfache Imitation einer großen Szenendekoration mit Kulissen: drei Achsen einer Serliana, deren mittlerer, perspektivisch gemalter Bogen in die Raumtiefe hineinzuführen vorgibt. Die Komödie wird von mindestens vier Schauspielern aufgeführt: In der Mitte vor dem Bogen der Bühnenszene rezitiert ein Kavalier im roten, auffälligen Wams mit genauso roten Strümpfen und wallender Lockenperücke vom Blatt, gleichzeitig frontal dem Publikum, wie auch - was durch den nach ihrer Seite ausgestreckten Arm deutlich wird - der Dame an seiner rechten Seite zugewandt. Von der anderen Seite tritt ein schwarz maskierter Akteur im Kostüm des Arlecchino heran, im Gürtel hat er einen Dolch stecken und die Hand ist schon fast am Knauf. Hinter ihm steht eine Gestalt in langem schwarzen Gewand mit weißem Spitzenkragen und Dreispitz, die Figur

des Dottore. Eine typische Commedia dell'Arte-Szene.[77] Die Dame wird so als Colombina identifizierbar, der Kavalier als der großsprecherische *Capitano spavento*.[78]

Man könnte sich die Bühnenhandlung wie folgt vorstellen: Um an seinen angeblich unermeßlichen Goldschatz heranzukommen, sollte Colombina infolge einer gemeinsam mit Arlecchino ausgedachten Intrige vortäuschen, auf das Liebeswerben des verliebten Capitano einzugehen, welcher versucht, bei ihr mit seiner umständlich gewundenen, doch großsprecherischen Prahlerei Eindruck zu schinden. Wiederum zum Schein läßt sie sich zu sehr von dessen langatmigen Anbändeleinen beeindrucken, die gespickt sind mit dem Eigenlob vorgeblicher Heldentaten. Einerseits, um sich an Arlecchino für seine Untreue zu rächen, andererseits, um sich seiner Liebe zu vergewissern, indem sie seine Reaktion testet. Doch das ist zuviel für Arlecchinos Geschmack, der wie der Kavalier unsterblich in Colombina verliebt und noch dazu mit ihr liiert ist. Er schäumt über, tritt wutentbrannt heran, in dem festen Willen, seinem "Recht" Geltung zu verschaffen und seinen auf den elementaren Affekt der Eifersucht zugespitzten Leidenschaften freien Lauf zu lassen. Dottore versucht klärend einzugreifen und die Gemütsbewegungen zu kühlen, doch mit seinem weitläufig abschweifenden Plädoyer stiftet er nur noch mehr Konfusion und so wird es zum Explodieren des bühnengerechten Eklats kommen, aus dem Arlecchino wiedereinmal als Verlierer hervorgehen und Prügel beziehen wird...[79]

Das Publikum dieser Aufführung setzt sich aus jüngeren und älteren Menschen zusammen, ist aber in seiner sozialen Zusammensetzung recht homogen. So gut wie alle gehören den "einfacheren Volksschichten" an. Einzig eine Figur in der Menge könnte man den höheren Gesellschaftskreisen zurechnen. Nicht ohne eine deutliche Distanz zu dem populären Spektakel und dem Volk, das sich bei ihm amüsiert, zu wahren, beobachtet ein etwas abseits stehender Mann mit Dreispitz und wadenlangem Umhängemantel die Szenerie. Ansonsten ignorieren die Herren der Oberschicht die Aufführung weitgehend. Zwei *Nobili* in Schwarz sind vor der Zuschauermenge zu sehen, aufrecht stehend, mit ihren üppigen hellen Perücken, die langen schleppenartigen Mäntel zurückgeschlagen, sind sie sich der Würde, die sie ausstrahlen offenbar sehr bewußt. Ein dritter Herr in französischer Mode - hellblauem *Justaucorps* mit weißem Besatz, weiten Ärmeln mit weißen Manschetten, dunkler Perücke, Degen am Gürtel - steht ihnen gegenüber und beugt sich in seiner Rede zu den beiden.

Aus anderen Gründen als standesgemäßen Dünkel nicht an der Aufführung interessiert ist eine Person, die links am Bildrand, leicht angeschnitten, dargestellt ist. Es handelt sich um einen Mann in einfacher, zerlumpter Kleidung, der sich auf Krücken herangeschleppt hat, um Almosen zu erbetteln. Aber auch andere nehmen von dem Theater keine Notiz: Zwei weitere *Nobili*, die ins Gespräch vertieft sind, zwei Männer in Ordenstracht, jemand, der bei einem Fliegenden Händler etwas kauft, der Händler in dem Laden am Fuße des Campanile, der den Vorbeigehenden seine Stoffe anpreist, eine Frau aus dem "Volke" - die einzige Person weiblichen Geschlechts weit und breit. Sie durchquert mit ihren beiden Kindern den Platz aus Richtung Piazzetta kommend in Richtung *Procuratie*

vecchie. Das eine Kind auf dem Arm tragend, das andere, schon etwas größere mehr hinter sich her ziehend als führend, nimmt sie den kürzesten Weg an der Ecke der Loggetta vorbei, mitten durch die Zuschauer hindurch. Eine Figur fällt in der Menge besonders auf: ein großer Mann, der ein knallrotes, hinten über dem Gesäß spitz abstehendes Wams, eine weiße Bluse, ein genauso leuchtend rotes Halstuch, blaue *Culotte*, braune Strümpfe, spitze Schuhe und einen großen Hut trägt. Isoliert, allein vor der Zuschauern der Komödianten stehend, hat er die rechte Hand in Brusthöhe in die Hemdöffnung gesteckt. Die Linke, in der er einen Spazierstock hat, hält er an der Schnalle des unter den Bauch heruntergerutschten Gürtels, wo sein Degen hängt. Ebenso nach hinten abstehend führt dieser die Form des weit abstehenden Rockschoßes weiter. So stolziert der Geck über die Piazza, den Blick zum Theater gewandt, als würde er irgendwie auch dazu gehören, und die Bühne ordnet sich ein in das bunte, vielfältige Leben auf der Piazza.

Eine sehr einfache Bühne einer Commedia dell'Arte-Wandertruppe hat Carlevarijs auch in seinem Stich der "*PRVCVRATIE VECCHIE*"[80] [s. **Abb. 11**] gezeigt. Gespielt wird auf einer kaum vier mal zwei Meter großen Spielplattform auf einem hölzernen Gestell vor einem mehr landschaftlich, denn perspektivisch angelegten, gemalten Prospekt. Die Akteure sind ein Gitarre spielender Musikant, eine *Colombina*, ein *Arlecchino*, ein Tropf von einem armen, unmaskierten Gehilfen, der in der Ecke der Bühne sitzt, und ein eleganter Herr, der mit der einen Hand dem Publikum ein bedrucktes Blatt, vielleicht einen Programmzettel herabreicht und mit der anderen etwas in die Luft hält. Davor hat sich eine Menge von etwa fünfundzwanzig Personen zum Zuschauen eingefunden, darunter sind Kinder, erwachsene Männer, aber keine Frauen. Im Gegensatz zu vielen anderen Bildern sind unter den Zuschauern keine Maskierten, es ist also ein ganz normaler Tag, außerhalb des langen venezianischen Karnevals und der anderen Maskenzeiten. Über Zuschauerverhalten ist aus diesem Blatt einiges zu erfahren. Das Spektrum der Reaktionen ist breit: In der Mitte der Gruppe greift ein Mann in einfacher Kleidung, der sehr heftig an dem Geschehen auf der Bühne teilzunehmen scheint, aus der zweiten Zuschauerreihe nach dem Blatt, das der Schauspieler ins Publikum reicht. Auch ein *Nobile* - ganz verschattet wiedergegeben - ist an die Gruppe herangetreten. Aber es gibt auch Leute in der Zuschauergruppe, die das Stück langweilt, denn sie schauen in andere Richtungen, zum Beispiel aus dem Bild heraus, bleiben aber trotzdem am Ort stehen. Die vielen Personen, die im Obergeschoß der Procuratie Vecchie zu sehen sind, lockt wohl eher das allgemeine Treiben ans Fenster, zu weit entfernt ist die Komödiantengruppe und zu trivial auch mag die Aufführung, die nur wenig Publikum heranlockt, sein.

Das Œuvre von Carlevarijs bietet ein wahres Fest solcher Bühnenspiele der unterschiedlichsten Größen, doch auch andere Künstler, Johan Richter, Canaletto, dessen Vater Bernardo Canal haben sich des Themas bedient. Mal steht eine Theaterplattform in der Ecke zwischen Campanile und Procuratie Nuove, mal direkt vor dem Campanile, oder aus einiger Entfernung sieht man den Zuschauerkreis einer anderen Aufführung in der Ecke vor den Procuratie vecchie.[81] Auf einer Karnevalsansicht der Piazza in Mailänder

Privatbesitz läßt Carlevarijs mitten auf der Piazza bei den Alten Prokuratien die Rückseite eines Bühnenkasten sehen. Im Vergleich zu anderen Darstellungen von Straßentheater ist er recht groß, ein kleiner geschlossener Raum ist mit Zeltplanen abgespannt. Ein paar Männer, ob Neugierige oder selbst der Truppe zugehörig, haben das Bühnenpodest von hinten erklettert und lugen durch die Abhängung in den Spielraum. Anderswo hockt einer dieser neugierigen Kerle rücklings auf der Rückseite eines ähnlichen Theaterraumes auf dem den Bühnenboden tragenden Balken.[82]

Das vielleicht schönste Beispiel einer Darstellung der Arbeit einer Theatergruppe ist eine jener Zeichnungen aus Canalettos Spätzeit, in denen mit der typisch geschwungenen, runden Linie auf das Einfachste genial die Figuren charakterisiert werden.[83] In dieser dem Victoria and Albert Museum gehörenden Federzeichnung hat das Theater mit seiner Bühne wieder in der Ecke zwischen Campanile und Procuratie Nuove Aufstellung genommen [**Abb. 143**]. Immerhin zehn Personen agieren auf der Szene. Entsprechend groß ist die Zuschauermenge und die Aufmerksamkeit, die das Spiel auf sich zieht. Väter mit ihren Kindern und eine *Contadina* mit einem Korb unter dem Arm sind gekommen, auch *Nobili* haben sich herbeibegeben, so daß der ganze Bildraum mit Menschen angefüllt ist, die sich vor dem Spektakel zu einer Menge herandrängen und etwas weiter entfernt in kleineren Gruppen beieinanderstehen. Die gezeigte Theateraufführung ist als eine "Aufführung einer Komödie von Carlo Goldoni" bezeichnet worden.[84] Ob die Stücke Goldonis so schnell ihren Weg ins Repertoire der Straßentheater gefunden haben, entzieht sich meiner Kenntnis, die Identifizierung ist auch keineswegs zwingend, denn zumindest bei dem Schauspieler rechts an der Bühnenecke ist mit gekreuzten Strichen die karierte Kostümierung des Arlecchinos aus der Commedia dell'Arte angegeben. Sicher dagegen ist, daß auf der Bühne auf Michele Marieschis Stich des Campo Santa Maria Formosa[85] Schauspieler ohne Masken agieren! Eine reich gekleidete Dame rauscht aus der Bühnenstraße vor einer nicht nur gemalten, sondern sogar mit plastisch gearbeiteten Elementen ausgestatteten Kulisse heraus auf die weit sich nach vorn erstreckenden Spielfläche, eine zweite steht deklamierend vorn an der Bühne, ein Herr etwas abseits. Hierin kann man tatsächlich den Reflex auf Goldonis Theaterreform erkennen. Unter dem im Vergleich zu Canalettos Zeichnung weniger zahlreichen Publikum befinden sich anders als auf der Bühne Maskierte, so daß sich im Stich Marieschis das sehr venezianische Paradox ergibt, daß unter freiem Himmel Unmaskierte vor Masken spielen, die Realität also einen höheren Grad von Unwirklichkeit angenommen hat als das Spiel [**Abb. 144**].

Auch andere Straßenmusikanten, Marktschreier, Scharlatane waren eine unumgängliche Erscheinungen auf den Plätzen und Jahrmärkten früherer Zeit. So beklagt Tomaso Garzoni in seinem bis ins Siebzehnte Jahrhundert oft nachgedruckten Buch mit dem umständlichen Titel *L A P I A Z Z A VNIVERSALE DI TVTTE LE PROFESSIONI DEL MONDO, Nouuamente ristampata, & posta in luce da* THOMASO GARZONI *da Bagnacauallo. Con l' Aggionta d' alcune bellißime Annotationi a Discorso per Discorso....* im Kapitel "*DE' FORMATORI DI SPETTACOLI IN genere, & de'Ceretani, o Ciurmatori massime....*":

"Ma a tempi nostri i numero, & le specie di costoro sono cresciute a guisa della mal herba in modo, che per ogni città, per ogni terra, per ogni piazza, non si vede altro che Ceretani, o Cantinbanchi, che piu presto mangiaguadagni puon dimandarsi che altramente. E tutti con uarie arti, & inganni illudono le menti del popolazzo, & allertano l' orecchia à sentir le frottole raccontare da loro, gli occhi à veder le bagatelle, i sensi tutti a stare attenti alle proue ridicolose, che in piazza fanno."[86]

Auch für die Anwesenheit all dieser Marktschreier, Quacksalber, Scharlatane Wanderschausteller, Alleinunterhalter mit ihren Bühnen und Marktständen auf der Piazza - diente ihre Schaustellung nun der Unterhaltung oder dem kleinem Warenverkehr - sind die Werke der Vedutisten eine Fundgrube bildlicher Dokumente.

Einen Ein-Mann-Betrieb auf dem Gebiet der alltäglichen Unterhaltung zeigt Francesco Guardis Skizze eines *Cantastorie*,[87] eines Geschichtenerzählers auf der Piazzetta, der in der Menge an einer Tafel rezitiert [**Abb. 145**]. Wie schon Morassi bemerkt hat, wurde die Szene - klein und unter den Dogenpalast versetzt - in einem Gemälde der Galleria Franchetti in der Ca' d'Oro in Venedig wiederverwendet.[88] Es ist eine Zeichnung, die derjenigen Canalettos mit der großen Theaterbühne vor dem Campanile in ihrer Weise ebenbürtig ist. Diese "*Raconteurs*" fanden immer wieder die Aufmerksamkeit des einheimischen Publikums, wie auch der Reisenden:

"Dans cette saison, elle étoit tenue par des Raconteurs, espéce de charlatans qui, a demi-nuds, narrent en termes choisis, con parole schiette, *& avec l'action, la chaleur & l'emphase tragiques, milles événemens merveilleux. Chaque narré dure autant qu'il plaît à celui qui tient la parole. Le peuple assemblé autour de lui, les bras croisés, les jambes écartées, les yeux baissés, écoute avec la plus grande attention. Entre les jambes des gens les plus avancées dans le cercle, les enfans accroupis prêtent la même attention; la Noblesse & les honnêtes gens grossissent souvent la foule. Il m'arriva deux fois d'être le premier plastron de ces récits. Le Raconteur m'arrêtoit, en me disant:* Signor, che ascolti una gran cosa, una cosa stupenda; *ensuite il s'èloignoit de moi, en parlant, ou plutôt en criant comme un énérgumène, & insensiblement le cercle se formoit. Ces Messieurs ne demandent rien aux assistans; mais dans les endroits les plus vifs & les plus pathétiques, lots, par exemple, qu'il s'agit d'une Princesse à qui le poignard tombe les mains, ou qui rejette, avec une noble indigantion, une lettre où on la prie de son deshonneur, le chapeau du Raconteur prenant la place du poignard ou de la lettre, est jetté au milieu de cercle, de manière qu'il présente toujours le dedans de la forme, ou les Auditeurs jettent quleques parpayolles. Sans paroître y prendre garde, & sans interrompre son récit, le Raconteur releve son chapeau, dont il se sert ensuite pour appuyer quelque nouveau pathos. Personne ne contrefaisoit mieux que le Goldoni, les airs, le ton & l'emphase de cette espèce de Charlatans: C'est son déguisement favori, lorsqu'il veut prendre part aux fêtes que donne la Noblesse Vénitienne, dans les belles maisons des bords de la Brenta."*

So berichtet ein Franzose seine Erlebnisse mit einem dieser sprechenden Alleinunterhalter.[89] Eine treffende Beschreibung ihrer Darbietungen auf der Piazza befindet sich auch in einem zeitgenössischen, venezianischen *Giornale*:

"È noto che sino alle ore una di notte vi è un Vecchio nella Piazzetta di San Marco vestito di nero, il quale rassembra ad un Mago, tanto ha di grave, e di tetro nella sua faccia, e nella sua voce. Costui è un buonissimo Uomo, & uno di quelli che nel più onorato modo si procacciano il pane, ma specialmente il vino, come ne fanno buona testimonianza li Magazzinieri della Bragola. Niuno può dolersi di essere da questo Uomo defraudato nel peso, nella qualità, o nella misura, poichè nulla vende, e divertisce solo il popolo raccontando ad esso le più favolose Novelle, ma con tale bravura, e tale arte, che incanta chi ascolta, e si vedono anche Uomini di senno, e serii stare colla bocca aperta ad udire le di costui Romanzesche folle. Ad ogni quarto d'ora, quasi che avesse l' orologio dinanzi agli occhi chiede la elemosina con sì graziosa, patetica, e scaltra maniera, che niuno da lui si scosta, anzi ricavā di che mantenere la povera sua Famiglia, e tanto da poter fare il solito tributo a Messer Bacco."[90]

Andere Reisende berichten auch von Wanderpredigern, die ihren Teil zur Unterhaltung auf der Piazza beitrugen,[91] ihr Aussehen wird sich kaum von dem der "*Raconteurs*" unterschieden haben. Guardi aber zeigt ansonsten kaum Interesse, sich dem Thema Piazzakultur anzunähern. Er ist der einzige Vedutist, der frei ist von der Faszination dieser unbürgerlichen Welt der Fahrenden, Komödiantentruppen und Volksvergnügungen.

Deshalb bleibt es weniger prominenten Künstlern wie Vincenzo Chilone vorbehalten, einen jener großen Jahrmarktsstände in die Vedute zu setzen, wie ihn die GAZZETTA VENETA URBANA, die häufig die neuen Attraktionen der Schausteller beschrieb, im Karneval 1789 erwähnt. Damals gab es einen "*Casotto posto tra le due colonne* " mit Kunstreitvorführungen zu sehen: "*E' composta di 40 persone, ha 25 cavalli...*" hieß es.[92] In einem Fresko im Palazzo Marcozzi in Udine[93] steht ein solcher begehbarer, grob zusammengezimmerter Bretterverschlag, um deren Eingang sich eine Menschentraube gebildet hat, vor der Libreria [**Abb. 148**]. Von den hölzernen Buden, die mit der Fiera dell'Ascensione in Verbindung stehen und deshalb auf Ansichten der Ausfahrt des Bucintoro zwischen den *Colonne* sichtbar werden,[94] abgesehen ist ein kleinerer, aber ebenfalls begehbarer *Casotto* auch auf einer Antonio Joli zugeschriebenen Vedute der Piazza abgebildet.[95] In diesen Jahrmarktsbuden wurden allerlei Kuriositäten, übergroße Menschen und solche mit Mißbildungen, Naturwunder, Wunderkammergegenstände, Wachsfiguren, anatomische Kabinette, seltene Tiere und vieles anderes mehr ausgestellt. Schon Carlevarijs hatte die Guckkastenbühne eines "*Il mondo nouo*" gezeichnet und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts macht Giandomenico Tiepolo diese *Casotti* zu eigenen Bildthemen, vielleicht gar wieder zur allgemeinen Weltaussage im Sinne einer Lebensallegorie.[96] Doch dem literarischen Interesse zum Trotz, das die Beschreibungen in den *Giornali* gegen Ende des Jahrhunderts bezeugen, finden sie nur selten Eingang in die Bilder der Vedutisten. Es scheint, die großen Buden seien zu sehr als profane Zufügungen empfunden worden, die die Sicht auf die Piazza verstellten.

Das Spektrums der Schaustellungen dieser wandernden Betriebe des Amüsements und des Handels auf den *Piazze* italienischer Städte war sehr breit. Gewissermaßen das andere Ende der Palette ihrer Angebote ist in einem Gemälde abgebildet, von dem Aldo Rizzi in dem Œuvrekatalog von Luca Carlevarijs feststellte: "*È opera di collaborazione...*" Dieser einfachste aller Verkaufsstände besteht aus einem Stuhl und einem kleinen runden Tischchen, auf dem die zu verkaufenden Dinge aufgestellt sind.[97] Carlevarijs zeigt auf dem Blatt der "*PROCVRATIE NOVE IN PIAZZA DI S. MARCO...*" in seinen *Fabriche, e Vedute...* einen Hundedressur-Akt [s. **Abb. 2**] und schließt damit an ein Motiv an, das schon Giacomo Franco in seiner Ansicht des Gebäudes vor dem Dogenpalast angeordnet hatte.[98] Der Hundedompteur streckt mit dem Arm, der dem Künstler ein wenig zu groß geraten ist, einen Reifen in die Luft, durch den der dressierte Hund springen soll. In der anderen Hand hält er die Rute bereit für den Fall, daß das Tierchen nicht spuren sollte. Auch er findet ein Publikum, das Zeit hat, ihm zuzuschauen. Wie die große Commedia dell'Arte-Bühne nur in einer Zeichnung festgehalten hat Canaletto die Kunststücke eines

Akrobaten, der in einem Kreis von Zuschauern seine Räder schlägt und auf den Händen geht, während an einem kleinen Tisch ein Gehilfe etwas von einem runden Gefäß in eine Kiste umfüllt [**Abb. 146**].[99] In ein Gemälde eingefügt hat er diese wunderbare Szene mit dem Zuschauerkreis darum soweit bekannt nicht.

Straßenmusikanten und einen Maroniröster trifft man in einem der Bilder von Carlevarijs am Molo vor dem Dogenpalast [**Abb. 129** und **Abb. 147**] an.[100] Eine Gruppe bunt gemischter Leute - vom eleganten Kavalier und dem herumziehenden *Falegname* mit der Säge und der Meßlatte, über Gondoliere und eine Frau in *Zendale* bis zum Kind in etwas zu groß geratener Hose - hat sich um zwei jener venezianischen Musikanten geschart, von deren Spiel sich sogar der Reisende in Sachen Musik Charles Burney angetan gezeigt hat.[101] Einer spielt den Baß, der andere die Klampfe. Auch der in seinen *Tabarro* gehüllte Mann mit dem ins Gesicht gezogenen Dreispitz hat sich unter die Menge gemischt. Lesend steht er unter den Leuten; offenbar ist es nicht die Musik, die ihn hier interessiert. Die Gruppe der hingestreckt lagernden Würfelspieler ist in die zweite Reihe, den etwas blasseren Mittelgrund verbannt, sie braucht hier nicht den Blickfang zu bilden wie in anderen Bildern. Eine Gruppe von Armeniern, *Nobili*, elegante Herren und herumlungernde Köter füllen den Raum im Bild. An seinem rechten Rand, an der Ecke des Dogenpalastes hat ein Mann einen kleinen Holzkohleofen aufgestellt, auf dem er Kastanien röstet. Kundschaft steht bereit und wartet schon darauf, daß die heißen Köstlichkeiten des Herbstes fertig werden. Auf einem Blatt des Zeichnungsbandes im British Museum [**Abb. 128**] hatte Carlevarijs den Maroniröster gezeichnet.[102] Dort ist die Darstellung mit dem Zweizeiler "*Quel che cura maroni cotti Guarda fa adagio che non si scotti.*" untertitelt. Eine Anspielung auf den Ausdruck des venezianischen Jargon, der mit "*mangiamaroni*" jene männliche Beschützer bezeichnete, die ihren Damen zahlende Kundschaft zuführten?

An derselben Stelle wie hier der Maroniröster hat in einem anderen, mit den Buchstaben "L. C." bezeichneten Bild in Londoner Privatbesitz [103] ein Stand, an dem Gebäck verkauft wird, Aufstellung genommen. Hinter einer Fläche in der Bildmitte, die der Maler für Hunde reserviert hat, fällt die Rückenfigur eines Fliegenden Händlers ins Auge, der mit zwei flachen, in die Hüften gestemmten Körbe elegant dahinstolziert. Ein anderer verkauft dem *Falegname* aus seinem am Boden stehenden Korb Obst. Dahinter hat sich ein kleiner Menschenauflauf gebildet. Sein Mittelpunkt ist das Podest eines Mannes, der auf einem Stuhl sitzt und in ein langes, nach unten zu den Zuschauern gerichtetes Rohr spricht: ein Wahrsager. Das Motiv hat Carlevarijs für eine Ansicht der Piazzetta wiederverwendet [**Abb. 150**, s. auch **Abb. 17**], und Canaletto hat 1744 in seinem Gemälde der Piazzetta, das von Antonio Visentini in Kupfer gestochen wurde, rechts von der Theaterbühne einen Stand gemalt, auf dem ein in seinen Mantel eingehüllter Wahrsager sitzt, das Hörrohr hochhält und in der Hoffnung, jemand aus der Menge möge seinen Prophezeiungen Gehör schenken, auf Kundschaft wartet,[104] doch eine ähnliche Figur aus Pietro Longhis späterem Gemälde in der venezianischen Accademia ist bekannter [**Abb. 151**].[105]

Der deutsche Reiseschriftsteller Johann Georg Keyßler erwähnt - wenn auch nicht als erster - diese Einsicht in Zukunft und Liebesglück verheißenden Marktschreier in einem Passus, in dem er sich über die, wie er meint, allzugroße "Freyheit der Charlatans" in den italienischen Städten echauffiert:

"Der allgemeine Sammelplatz der Thorheiten ist während Carnavals auf dem St. Markusplatz, allwo auch die Marktschreyer und andere aufs Geld der Einfältigen laurende Müßiggänger ihre Schaubühnen aufgeschlagen haben. Die abgeschmackteste Figur machen die alten Weiber oder Männer, so auf einem Tische sitzen und als Oracula um Rath über den Ausgang künftiger Dinge berathfraget werden. Damit solches unter dem großen Haufen Volkes mit desto mehrerer Sicherheit und Beybehaltung des Geheimnisses geschehen möge, bedienen sie sich eines langen eisernen Sprachrohres, dessen Mundloch sie dem Fragenden hinreichen, damit er ihnen mit leiser Stimme sein Anliegen entdecken könne, welches sie bey der weiten Oeffnung der Rohres deutlich vernehmen. Hingegen wenn Antwort ertheilet wird, hält der Fragende sein Ohr an den sich öffnenden Trichter des Sprachrohres. Man kann ohne Lachen nicht ansehen, wenn bisweilen noch blöde junge Mägdchen sich diesen Wahrsagern nähern und mit vieler Furcht und noch etwas Schamhaftigkeit, wie man aus ihren Minen und Gebärden urtheilen kann, nach ihrem Schicksale in Liebesangelegenheiten sich erkundigen... Es mangelt sogar nicht an Priestern und Pfaffen, welche mit vielem Vertrauen öffentlicht ihre Zuflucht zu dergleichen Leuten nehmen."[106]

Eines dieser "alten Weiber", wie Keyßler sich ausdrückte, hat Carlevarijs in einer Zeichnung des Londoner Albums porträtiert und die Zeichnung mit dem Titel "*Sior Sabina che astrologa e che indovina*"versehen, so daß sogar ihren Name genannt werden kann.[107] Ein Gemälde, in das er ihr Abbild eingefügt hat, aber ist bis heute nicht bekannt geworden.

Scharlatane und Quacksalber - Peter Burke hat darauf hingewiesen hat, daß der Begriff des Scharlatans in früherer Zeit wertfrei die medizinische Tätigkeit der Zahnzieher und Wanderärzte bezeichnet hat, und genau so möchte ich ihn verstanden wissen - bildeten eine weitere Gruppe von Fahrenden, die sich die Plätze der Städte und Dörfer zu ihrem Marktplatz und ihrer Arena machten. Heilend und zugleich - das konnte man erwarten - die Zuschauer unterhaltend sollte ihre Tätigkeit sein, und so zieht auch ihre Anwesenheit auf dem Platz das Interesse der Neugierigen und der Gelangweilten auf sich. Belebend, reinigend, die Haut schön machend, erwärmend, heilend waren angeblich ihre Salben, Essenzen, Öle, Wässerchen, Pillen, Pülverchen, wirksam bei allen denkbaren Übel und Wehwehchen, gegen Verletzungen, blaue Flecken, bei Stößen und Pferdetritten.[108] Nicht immer ist die bildliche Darstellung dieser fahrenden Wundärzte und Wunderheiler eindeutig zu unterscheiden von der anderer Marktschreier, die irgendwelchen nützlichen oder nutzlosen Krimskrams unters Volk bringen wollten, doch es scheint, Canaletto habe die Tätigkeit eines Scharlatans zumindest einmal genau vor der Libreria Marciana, dem Ort des Geistes in Venedig überhaupt gezeigt.[109]

Eine Bühne einfachster Art, die einem Quacksalber gehört haben dürfte, ist auf einer Ansicht von Luca Carlevarijs am Molo bei den *Colonne* zu finden.[110] Vor einem an einer Stange aufgespannten Vorhang ist ein Stuhl auf dem Podest aufgestellt, an dem ein Äffchen angebunden ist. Dieses von wandernden Ärzten und Zahnziehern häufig auf die Märkte gebrachte Werbemittel ist auch in Pietro Longhis und Giandomenico Tiepolos Gemälden dokumentiert [**Abb. 152**].[111] Bei Carlevarijs erklärt der Meister dem Publikum

die Wirkung seiner Produkte, während ihm ein Gehilfe adjutiert, indem er ein Tablett hält, von dem Proben gezeigt werden. Eine weitere Darstellung eines dieser Heiler hat der Maler dreier Piazzetta- und Piazza San Marco-Ansichten aus Vedutenreihen in deutschen Sammlungen eingefügt [**Abb. 153**].[112] Gerade noch im Schatten des Dogenpalastes, aber jenseits der weißen Linie im Pflaster, die den *Liston* der *Nobili* auf dem *Brolio* begrenzt, steht sein einfacher Stand: Zwei massive Böcke aus Holz, darauf einige Bretter bilden das Podest. Eine Frau im Schwarz der venezianischen Damen sitzt auf einem Stuhl auf dieser improvisierten Bühne, ein Buch liegt aufgeschlagen vor ihr. Ein Mann in auffallend roter Kleidung doziert mit einem Stock in der Hand neben ihr stehend und preist gestikulierend die Wirkung seines Mittelchens an. Das auffallend leuchtende Rot der Kleidung der Scharlatane und Theaterleute, das in vielen Bildern zu bemerken ist, diente offenbar auch in der Wirklichkeit dazu, den Passierenden ins Auge zu springen und Interesse zu wecken. Doch findet dieser Stand kaum Beachtung im Publikum, außer bei zwei jungen Frauen und einem maskierten Mann in *Tabarro*. Die wenigen anderen Figuren auf dem Platz dieses Autors, dar auch ansonsten verfügt nicht gerade über herausragende malerische Mittel verfügt, stehen im Kreis unmittelbar vor seinem Podest, wobei ihm einige Damen - teils in breit ausgestellten Reifröcken - auch den Rücken zudrehen.

Wenn auch wahrscheinlich niemals in Form einer Verordnung schriftlich fixiert, galt die Schattenlinie des Dogenpalastes während des *Brolio* ganz offenbar als Grenzlinie der Toleranz für den Auftritt der Schausteller und Marktschreier. Genau auf dieser Linie zeigen auch Gemälde von Carlevarijs in der Sammlung Anacleto Frezzati und in Mailänder Privatbesitz, sowie eines von Canaletto im Besitz von The Norton Simon Foundation, Pasadena, dessen Erstbesitzer Henry Fiennes Pelham Clinton, 2nd Duke of Newcastle war,[113] Jahrmarktsstände. Zusätzlich drängt sich in letzterem vor der Libreria eine Zuschauermenge um eine andere Attraktion, während ganz rechts die venezianischen *Nobili* zum *Brolio* zusammengekommen sind. Dieselbe räumliche Nähe der von vielen als verrufen angesehenen Schausteller zum Treffpunkt der Führungsschicht der Republik führt auch ein Stich Bernard Vogels nach Johan Richter und das ihm entsprechendes Gemälde vor Augen. Am selben Ort steht hier der kleine Stand eines Marktschreiers, der von einem maskierten Herrn angesprochen worden ist, während rechts am Bildrand eine Gruppe von drei *Nobili* eingefügt ist [s. auch **Abb. 17**].[114]

Die Motive der Piazzakultur inspirierten Vedutenmaler bis hin zu Canaletto gelegentlich zu Gemälden, bei denen man die Frage stellen könnte, ob sie noch zu Recht der Gattung der Stadtansicht zugeordnet werden können. In einem Gemälde in italienischem Privatbesitz, das "Die Loggetta" genannt worden ist - man könnte es mit dergleichen Berechtigung auch der "Der Scharlatan" oder ähnlich betiteln [**Abb. 154**] -,[115] nähert sich der nicht wirklich identifizierte Autor schon rein räumlich so nah an das Schaustellermotiv an, daß die fließende Grenze zur Genremalerei touchiert, wenn nicht überschritten wird. Das Bild hat mit der einheitlich rötlich-braunen Färbung der Architekturen und den davorgesetzten farbigen, aber ebenso schablonenhaft flächigen Silhouetten der Figuren

nichts von den malerischen Qualitäten der besten Arbeiten Canalettos oder Francesco Guardis, doch stellt es innerhalb des Kontextes der venezianischen Vedutenmalerei ein ganz außergewöhnliches Stück dar.

In vorderster Linie des Bildes steht in einem Schatten, der von der Basilica oder dem Dogenpalast geworfen wird, der Stand eines Jahrmarktschaustellers, ein aus massiven Balken gebauten Podest. Darauf agiert, im verschatteten Vordergrund des Bildes, der Marktschreier, wieder ganz in das auffällig schreiende Rot gekleidet - roter *Justaucorps* mit weißen Manschetten und schwarzen Handschuhen, rote Strümpfe und noch leuchtender rote Schleife im Haar. Seine Vorstellung scheint gerade zu pausieren, so daß sich das Interesse der Zuschauer anderen Dingen zugewandt hat. Die Damen - die kräftigen Farben ihrer großflächig weißen, blauen, gelben und roten Kleider werden in den Stoffproben und den Abhängungen der Stände der armenischen Tuchhändler im Mittelgrund wieder aufgenommen - und Herren auf dem Platz haben sich von ihm abgewandt. Nur ein maskierter Mann vor den Stand schaut zu ihm hinauf. Ganz vorn aber, links der Bildmitte, liegt mitten auf dem Platz ein Mann am Boden. Von hinten gezeigt ist dieser gekrümmte Körper, der gerade noch den Kopf erkennen läßt, fast der Schatten eines menschlichen Wesens, förmlich ein Haufen menschlichen Elendes. Wie sich das über die Feststellung, daß es verschiedene Seiten des Lebens auf dem Platz sind, zu einer einheitlichen Bildaussage verknüpfen ließe, ist schwer zu sagen. Wenn überhaupt, wohl nur beschreibend: Armut, Wohlstand, das Vergnügung, alle liegen auf engstem Raum beieinander in dieser Stadt; so fügt dieses Gemälde dem vielfältigen Bild der Stadt, das die Veduten von Venedig zeichnen, eine weitere, extreme Facette hinzu.

Eine kleine Leinwand des frühen Canaletto in Oxford [**Abb. 155**] zeigt eine ähnlich starke Annäherung an das Figurale im architektonischen Kontext. Es ist so ungewöhnlich, daß eine gewisse Weigerung, es Canal zuzuschreiben, nicht ausbleiben konnte, doch kommt wohl kaum ein anderer Maler der Zeit in Frage.[116] So hat sich auch Canaletto mit dieser Talentprobe seiner Frühzeit an dem Motiv der Darstellung populärer Formen der Unterhaltung versucht und ist damit ebenso in den Graubereich der Gattungen zwischen Vedute und Genrebild getreten. Die Bildaussage dieses kleinen Meisterstückes, seine Stimmung aber ist eine ganz andere. Trotz der Unruhe der malerischen Ausführung ist sie im Vergleich zu dem vorherigen nachgerade als idyllisch bezeichnen. Bei auf der rechten Seite ungeklärter topographischer Situation hat vor der Fassade des Dogenpalastes und der Säule mit dem Markuslöwen eine jener Puppenbühnen Aufstellung genommen, die vor allem dazu dienten, Publikum für einen Scharlatan anzulocken. Gaetano Zompini zeigt in seinen "*Le Arti che vanno per Via nella Città di Venezia,...*"[117] ein solches Kleinunternehmen dargestellt. Es ist untertitelt mit dem Dreizeiler:

"*Col far balar da un Omo i buratini*
E col mostrar sto Privilegio antigo
El mio balsamo vendo ai babuini."

Damit ist das Thema dieses kleinen Meisterstückes genre- und vedutenhafter Stadtschilderung bezeichnet.

Der Scharlatan, hier selbst im Clownskostüm, steht erhöht auf dem Podest vor einem Klapptisch, auf dem verschiedene kleine Gegenstände aufgebaut sind. Mit der Linken gestikulierend, in der Rechten einen Zeigestock, den er auf ein sackartig unordentlich aufgehängtes Werbetransparent richtet, preist er die Wirkung seiner Produkte an. Im Bühnenkasten erhebt ein Pulcinell drohend einen übergroßen Hammer gegen seine Mitspielerpuppe. Trotz des grauen Himmels, vor dem unruhig Vögel hin und her treiben, ist eine bunt zusammengewürfelte Zuschauermenge zusammengekommen. Ein eleganter Herr mit Gehstock, ein *Nobile* in roter *Veste*, Hündchen, Männer, Frauen und Kinder sind darunter. Zwei Orientalen haben sich ganz vorn auf dem Boden niedergelassen und schauen - einer seine lange Pfeife paffend - staunend sowohl Publikum, als auch Bühne an. Die Masse der Neugierigen aber bilden venezianische Herren, deren pfeilförmige Dreispitzsilhouetten, alle in gleicher Richtung schräg nach oben gerichtet, ihre Aufmerksamkeit gegenüber dem kleinen Bühnenstück verbürgen. Nur "... *two men in brown, perhaps in uniform,*" - ich würde Mönche in ihrer Tracht erkennen, die sich ostentativ abwenden - "*face the viewer*".[118]

Es ist schwer zu sagen, ob die Zeit war für solche Bilder in Venedig noch nicht reif war, man keine Abnehmer fand oder das Spartendenken in der Künstler-"szene" der ersten Hälfte des Achtzehnten Jahrhunderts in Venedig bereits so ausgeprägt war, daß Vedutisten das Gebiet nicht weiter bearbeiten konnten. Tatsache ist, daß solche Stücke schöne, aber seltene Einzelerscheinungen und in gewissem Sinne Grenzüberschreitungen blieben.[119] Das Interesse der Vedutisten an Motiven der Piazzakultur bleibt weiter bestehen, doch verliert es nach Carlevarijs an Präsenz innerhalb der Bildfindungen. Die Szenen werden in der Regel in den größeren Gesamtraum eingebunden und aus größerer Entfernung gesehen. Dadurch verliert das Motiv zunehmend an Bedeutung innerhalb des *Vedutismo*. Auch wenn Venedig immer mehr zur Stadt des Vergnügens werden sollte, so sind dies nicht die Vergnügungen, die die Kunden der Vedutenmaler suchten.

Francesco Guardis gleichwie ausgesprochenes Desinteresse an der malerischen Bearbeitung solcher Episoden des städtischen Lebens läßt eine Lücke entstehen, die das Thema fast ganz auf das Gebiet der Genremalerei Longhis und Giandomenico Tiepolos verlegt. Pietro Longhi, dessen Arbeiten ein Zeitgenosse mit dem Wort "*parlanti caricature*" charakterisiert hat,[120] der aber ein anderes Zielpublikum hatte, war zu dem Zeitpunkt, als Canaletto sein kleines Bild gemalt, noch längst nicht so weit, dieses Feld zu bestellen.[121] Er wird, wo er sich Schaustellerszenen widmet, die räumliche Distanz zu den Protagonisten ganz aufgeben, in weit größerem Maße bei der Charakterisierung der Einzelfiguren und ihrer Beziehungen untereinander bleiben, wobei der Ort zwar angegeben sein kann, aber nicht wirklich als Perspektive eines stadträumlichen Platzes gestaltet ist [vgl. **Abb. 151**].[122] In der Regel scheint man sich dann an eine Aufgabenteilung gehalten zu haben, doch ist es nicht ohne Reiz, sich vorzustellen, wie der späte Canaletto mit seinen perfekt gesetzten, kleinen Pinselstrichen, immer nahe beim Karikieren, sich solcher Themen angenommen hätte.

Auftrittsorte der Schausteller aber waren nicht nur Piazza und Piazzetta mit dem *Brolio*, auch wenn sie unbezweifelbar der bevorzugte und gefragteste Standort gewesen sein müssen.[123] Auch andere Platzräume wurden von Schaustellern, Theatergruppen und Jahrmarktsbuden bespielt. Wenn also von Piazzakultur gesprochen wird, kann das nur allgemein Kultur auf den Plätzen der Stadt meinen. Michele Marieschi hat seine Bühne auf dem Campo Santa Maria Formosa gezeigt. 1760 berichtet Gasparo Gozzi über eine Aufführung mit einem Tanzbär "*sulla fondamenta ai Frari*" und eine dort resultierende tätliche Auseinandersetzung unter Zuschauerinnen und Zuschauern.[124] Antonio Stom zeigt in einem großen Gemälde in der Fondazione Querini Stampalia in Venedig eine Commedia dell'Arte-Truppe auf der Riva degli Schiavoni, die ihr Spiel noch nicht einmal unterbricht, wenn unter Salutschüssen und Begleitmusik der *Bucintoro* mit dem Dogen zur Vermählung mit dem Meer vorbeifährt [**Abb. 156**], obwohl sich die Aufmerksamkeit mit einiger Sicherheit von ihr abwenden wird.[125] Der Auftrittsort der Riva degli Schiavoni wird bestätigt durch eine Anekdote, die in der GAZZETTA VENETA URBANA berichtet wird:

"*... la Plebe, tra cui molte persone d'un rango non così basso, affollata si stava intorno a due Teatri portatili di marionette sgangherandosi alle bravure di* Polcinella, *e ai saporosi detti del* Panpalughetto. *Ad uno di quegli spettatori fu posta la mano in faccoccia per rubargli qualche cosa...*"[126]

- man sieht, wie ernstzunehmen die gemalten Warnungen eines Luca Carlevarijs vor Diebstählen bei solchen Veranstaltungen sind!

All diese Veranstaltungen von der Puppenbühne über die Commedia dell'arte-Vorstellung bis zum Wahrsager und Marktschreier lockten ein buntgemischtes Publikum aus allen Volksschichten an. Das Mißverständnis, Puppenspiele dienten nur der trivialen Belustigung des "einfachen Volkes", vermag eine Zeichnung Francesco Guardis auszuräumen, der ein Figurentheater mit seinem Publikum unter einer nicht genauer spezifizierbaren Arkadenarchitektur, vielleicht auch einem Innenraum, wiedergegeben hat.[127] Das Publikum ist hier durchweg aus Angehörigen der oberen Gesellschaftsschichten zusammengesetzt. Die Herren tragen Dreispitz und Zopf, sowie den auf Taille geschnittenen *Justaucorps*, den Guardi bei Rückenfiguren in seinen Zeichnungen immer wieder auf unnachahmliche Weise wiedergegeben hat, die Damen Kleider mit langen Schleppen und aufwendige, hochgesteckte Perückenfrisuren, insgesamt also äußerst luxuriöse Garderobe. Das Interesse der gehobenen, zumal der gebildeten Kreise an dem, was gern leichtfüßig als "Volksbelustigungen" abgetan wird, kann auch durch zeitgenössische Textstellen belegt werden.

Der Autor des jetzt in NUOVA VENETA GAZZETTA umbenannten Nachfolgeblattes der von Gasparo Gozzi gegründeten GAZZETTA VENETA formuliert in einer Vorrede für den neuen Jahrgang Programme, Aufgaben und Intentionen für die Weiterführung des *Giornale* und räsoniert bei dieser Gelegenheit auch über die Faszination, die von den Schaubuden auf der Piazza ausgeht:

"*Ogni mese vediamo nella Pubblica Piazza qualche nuovo Ciarlatano; ora viene il Toscano, ora arriva il Cinese, ora ritorna l' Indiano Chirurgo, quale medicò cento mille feriti nelle armate del Mogol, e cento altri abusatori della*

Pubblica credulità. Il Pulcinella, la Madama Cantatrice, il Scurrile Mimo, li maneggi de Turcimanni &c. sono li mezzani della venditade' loro o falsi, o comune unguenti, spiriti, ed elisiri. trovano chi ad Essi presta fede, e quando dalli troppo creduli compratori hanno ricavato molto denaro insalutato hospite passano a fare lo stesso in altra parte. Ma perchè mai gettiamo il denaro in saccoccia di tal sorta di gente?"[128]

Von den Bildern keine Antwort auf solch schwermütige Frage zu erwarten, eines aber dürfte deutlich geworden sein: Die Komödianten werden von den Vedutisten neutral, gar mit einer gewissen Sympathie behandelt, ohne jene moralischen Vorbehalte, wie sie Tomaso Garzoni in seiner Meinung "*DE' COMICI, E TRAGEDI, COSI Auttori come Recitatori, cioè degli Histrioni.*" formuliert:

"Ma però quei profani Comici che peruertono l'arte antica, introducendo nelle Comedie dishonestà solamente, & cose scandalose, non possono passare senza aperto vitupero, infamando se stessi, e l'arte insieme con le sporcitie, che a ogni parola scappano lor di bocca; e quanto maggiore ornamento acquista l'arte Comica de precedenti, tanto maggiore infamia trahe da costoro,c' hanno con l'Aretino, ò col Franco cambiato la lingua, per ragionare solo da sporchi, & uituperosi come sono. Ne gli atti sono piu che asini in ciuili, ne'gesti ruffianissimi a spada tratta; nelle parole sfacciati come le meretrici publiche, nelle inuentioni furfantissimi a tutta botta; e in ogni cosa putiscono da manigoldi quanto dir si possa; e doue qualche volta potrebbono coprire la cosa destramente, gli par d'esser da nulla, se sbardellatamente non la dicono, o non la fingono a modo loro in tutto."[129]

Das sprichwörtliche, als ungebührlich und unziemlich empfundene Gestikulieren der Komödianten ist einmal deutlich gezeigt in einer Ansicht, die Egidio Martini unter dem Namen von Luca Carlevarijs abgebildet hat.[130] Sonst aber geht es auf den Bühnen der Vedutisten recht gesittet zu.

Ein in jeglicher Hinsicht und in allen Kreisen vielbeachtetes Ereignis war die Ausstellung eines Panzernashorn auf den Plätzen verschiedener Städte um die Mitte des Jahrhundert und seine Reise quer durch Europa. Immerhin war ein solch seltenes Tier seit dem Sechzehnten Jahrhundert nicht mehr auf dem Kontinent zu sehen gewesen und man kannte es so gut wie nur durch Dürers verfälschend durch überbordende Phantasie ergänzte druckgraphische Darstellung. 1751 wurde das schon seit zehn Jahren in anderen Städten - unter anderem in Berlin und Frankfurt an der Oder - gezeigte Rhinozeros auch nach Venedig gebracht. Das Interesse, das die Zurschaustellung der Bestie in Paris auch bei hochgestelltem Publikum erregt hat, bezeugt Casanova in einer Anekdote seiner Memoiren.[131] Auch der einmalige Auftritt eines so selten gesehenen Tieres in Venedig wurde auf einer Vedute dokumentiert.[132] Das Gemälde eines namentlich nicht identifizierten Vedutisten [**Abb. 158** und **Abb. 160**] ist ein weiteres - bisher weitgehend unbekanntes - Beispiel der Ikonographie des sogenannten Leydener Rhinozerosses,[133] für dessen Aufenthalt in Venedig es verschiedene bildnerische Zeugnisse gibt, u. a. zwei von Pietro Longhi für noble Kunden gemalte, von denen eines durch Inschrift das Jahr 1751 bezeugt[134] Longhi zeigt das Tier, das ein gewisser, aus Leyden stammender Captain Douvemont van der Meer (oder ähnlich) 1741 aus dem indischen Assam eingeführt hatte und als *Impresario* auf den Jahrmärkten vorführen ließ, in einem hölzernen, einer Manege ähnlichen Verschlag. Ähnlich hat es auch der Autor eines Genregemäldes im Palazzo Leoni Montanari in Vicenza gesehen, der es in einer wenig spezifizierten Bretterarchitektur in - wie die Masken beweisen - venezianischem Ambiente abbildet und im Hintergrund

seinen in den Textquellen oft erwähnten Transportwagen dokumentiert [**Abb. 159**], während die kniende Rückenfigur eines Knaben einen der vierzehn Eimern Wasser, die das Tier täglich getrunken haben soll, in einen Bottich umfüllt.[135]

Der unbekannte Vedutist dagegen läßt das Tier auf dem Campo Santo Stefano, wo auch andere Buden aufgebaut sind [**Abb. 161**] und ein Scherenschleifer seinen Dienst tut, frei herumlaufen. Ein Tierbändiger zeigt das Horn vor, welches das Tier bekanntlich irgendwann auf seiner langen Reise verloren hatte - auch bei Longhi hält sein Vorführer es in die Luft -, wobei die kolossale Bestie mit offenen Maule schnappt, während ein Hund sie ankläfft. Die Passanten trauen sich offenbar nicht so recht heran, wahren gebührende Distanz zu der außergewöhnlichen Attraktion [**Abb. 160**]. Ohne Zweifel hat der Maler das Nashorn wohl allenfalls bei seinem An- oder Abtransport außerhalb seines Käfigs gesehen, aber selbst da wird es gebunden gewesen sein. Glaubhafter ist da Longhi, denn diejenigen, die das Tier brachten, wollten natürlich Eintritt von den Schaulustigen kassieren. So gleicht die Auffassung des Vedutisten in gewissem Sinne der von Gianfrancesco Costa, der "*La vera configurazione della Femina Rinoceronte veduta in Venezia. l' anno 1751.*"[136] in einem Stich wiedergegeben hat, allerdings zurückversetzt in eine imaginäre afrikanische Landschaft, in der ein peitschenschwingender Orientale seine Pfeife raucht. Das Tier selbst aber scheint von dem Vedutenmaler besser getroffen als von Longhi, der das Rhinozeros so sehr zu klein dargestellt hat, daß die Frage aufgeworfen worden ist, ob es sich tatsächlich um dasselbe handelt, das auch für frühere bildnerische Darstellung Porträt gestanden hatte. Auf der Vedute ist es bedeutend größer als bei Longhi, und auch sein Panzer ist weitaus naturgetreuer wiedergegeben.

Von Carlevarijs zu Johan Richter. Rokoko-Idyllen, versetzt in venezianische Gewässer

"Das Rokoko kennt keine reale Transzendenz, nur eine Verklärung und Verzauberung der irdischen Immanenz."

Hermann Bauer u. Hans Sedlmayr: Rokoko, S. 20

*"Dans l'*Idylle, ..., *c'est nous qui comparons le trouble & les travaux de notre vie avec la tranquilité de celle des bergers, & la tyrannie de nos passions ou de nos usages, avec la simplicité de leurs mœurs & de leurs sentimens."*

Diderot u. d'Alembert: Encyclopédie, Bd. 8, 1765, Stichwort: *IDYLLE.*

Der Schwede Johan, oder, wie er in Italien genannt wurde, Giovanni Richter hat das Venedigbild des Achtzehnten Jahrhunderts durch eine außerordentlich eigenständige Nuance bereichert. Ausgangspunkt jeder Analyse des Œuvres dieses einzigen Vedutisten, der ohne Einschränkung als Schüler, Mitarbeiter und Nachfolger von Luca Carlevarijs bezeichnet werden kann, müßte bei dem heute zugänglichen Material das Bild der Piazza San Marco aus der Sammlung Sigismund Streits in Berlin sein [**Abb. 162**]. Es ist derzeit der einzige zugängliche, sichere Referenzpunkt auf das malerische Werk des Künstler,[1] auch wenn die Zuschreibung Streits an den schwedischen Wahlvenezianer nicht als absolut zuverlässig gelten kann. Sie wurde erst fünfzehn Jahre nach Richters Tod niedergeschrieben und, wann und ob Streit die beiden Bilder bei dem Maler selbst gekauft hat, ist nicht bekannt. Es ist also nicht auszuschließen, daß er eine Zuschreibung aus zweiter Hand weitergegeben hat. Dazu käme eine signierte, aber wegen ihres Themas wenig aussagekräftige Zeichnung im Stockholmer Nationalmuseum,[2] sowie eine in Augsburg gedruckte Reihe von Schabkunstblättern Bernard Vogels nach Richter.[3] Diese in *Maniera nera* gearbeiteten und mit über fünfzig zu siebzig Zentimetern für Vedutenstiche großformatige Graphiken aber können allenfalls als sekundäres Dokument angesehen werden, denn motivische Übereinstimmung allein reicht auf diesem Gebiet zur Zuordnung in das malerische Œuvre eines Künstlers nie hin. Zu häufig wurde nach den leicht zugänglichen und weit verbreiteten Stichen gemalt.[4]

Die Berliner Piazza-Ansicht, die im zweiten Viertel des Achtzehnten Jahrhunderts entstanden sein muß,[5] zeigt, wie viele Arbeiten von Carlevarijs, am Campanile di San Marco eine größere Menschenansammlung, die von einer Jahrmarktsattraktion hervorgerufen ist. Zumindest zum Teil sind die Damen und Kavaliere auf dem Platz maskiert. Es

ist ein Karnevalsmittag. Das winterliche "Aufnahmedatum" wird von den langen Schatten, die das von der Piazzetta, das heißt von Süden einfallende, mittägliche Licht wirft, bestätigt. Die gezeigten Masken halten sich im Rahmen des Üblichen: die *Moreta* und die übliche weiße Gesichtsmaske mit der *Bauta* herrschen vor. Insgesamt gibt sich der Vordergrund des Gemäldes recht farbenfroh, viel Rot ist darunter, aber ein Abfall der Farbigkeit innerhalb der Figurengruppen von vorn nach hinten ist - stärker noch als bei dem mehr als zehn Jahre älteren Carlevarijs - deutlich spürbar. Auch die Architektur wirkt gegenüber den vorderen Figuren grau. Einzig die übermäßig rot gefärbte Fassade des Dogenpalastes leuchtet unter grauen Wolken mit rötlichen Rändern vor strahlend blauen Himmel zwischen Campanile und Prokuratien auf. Auffallend ist weiter der grünliche Schimmer in den Fenstern der *Procuratie*.

Die Farben der Gewänder der Frauen im vorderen Bereich des Platzes sind: Blau, mit Weiß abgemischt, Rot mit Gelb, Gelb und Weiß, vor allem in den *Zendale*. Dazu gesellen sich zwei vornehme Damen, die in dem in der Republik üblichen und seit 1709 auch den *Nobildonne* verbindlich vorgeschriebenen[6] Schwarz gekleidet sind, ausgestattet mit reichen, großen, weißen Spitzenkragen und -manschetten, weißen Handschuhen und roten Blumen im Haar. Im Vordergrund sieht man einen Kavalier in rotgoldenem *Justaucorps*, der den Dreispitz unter den Arm geklemmt hat. Er wird von einem *Nobile* in abgestuftem schwarzen Gewand und Handschuhen geführt, der *Nobiluomo* zeigt zu den Procuratie vecchie. Die zentrale Figur der Gruppe geht direkt auf Carlevarijs zurück und auch die Orientalen hier und da - mit roter Mütze, Pumphose, Schnurrbart -, der Fliegender Händler mit einem Obstkorb auf dem Kopf sind vom Repertoire des älteren Vedutisten inspiriert.

Andere Ansichten des Piazza-Bereiches, die Rizzi als "*opera di collaborazione...*" eingestuft hat und die dann wechselnd Carlevarijs, Richter, oder einem nicht bekannten oder namentlich festzumachenden Carlevarijs-Mitarbeiter zugeschrieben worden sind, weisen ähnliche Charakteristika auf wie das Berliner Bild. Sie unterscheiden sich von den Ansichten des Carlevarijs' auch in den Details ihrer Figurenkomposition. Ein gemeinsames, spezifisches Merkmal dieser Gemälde ist dieselbe, im Gesamtzusammenhang des venezianischen *Vedutismo* ungewöhnliche Farbgebung für die Gewänder der Figuren. Immer wieder sind vorn im Bild weibliche Figuren angeordnet, die in ihrer fast reinen, weder getrübten noch gebrochenen, von den Primärfarben abgeleiteten Farbigkeit ungewöhnlich bunt erscheinen. Im Vordergrund benutzt der Maler mit Vorliebe Kombinationen von kräftigem, leuchtenden, oft fast nicht abgemischtem Blau, Rot und Gelb für die Kleider der Damen, aber auch für den *Justaucorps* der Herren, dazu Schwarz für die Masken oder auch für Frauenkleider, Kutten und Hüte von Geistlichen, ergänzt durch strahlendes Weiß für die Schleier. So sind seine Vordergrundfiguren auf eine Weise bunt, wie es mit der Mode des Achtzehnten Jahrhunderts kaum in Einklang zu bringen ist. Es ist eine Farbigkeit, die eher Poussin'schen Kompositionen entspricht als der venezianischen Realität des Achtzehnten Jahrhunderts.

Buntheit des Lebens meint hier auch Buntheit im wörtlichen Sinne der kräftigen Farben in den Kleidungsstücken der Personen. Sehr bald aber schließt sich im Bildraum eine Zone an, in der nur noch wenige Figuren durch ihre Farbgebung herausgehoben sind. Im Mittelgrund und den Schattenzonen, sind sie wenig differenziert, mehr oder weniger grau oder braun, es ist kaum mehr erkennbar, welche Kleidungsstücke sie tragen. Beispiel dafür ist ein Bilderpaar aus der Sammlung Italico Brass, das schon seit geraumer Zeit zu recht Richter zugeschrieben worden ist. Wo die Bilder wie hier im Mittelgrund Beispiele der Piazzakultur der Scharlatane und Commedia dell'Arte-Truppen aufweisen [**Abb. 163**],[7] werden die Zuschauer zu einer engen Menge oder zu dicht beieinander stehenden Gruppen zusammengefaßt, so daß in der Tiefe des Bildes die Einzelfigur sehr bald nicht mehr als Individuum lesbar ist.

Zu den Gemälden mit diesen Charakteristika gehört auch eine Ansicht der Piazzetta mit Blick zum Bacino di San Marco aus der Sammlung Barbini-Breganze, die sich mit der Zuschreibung an Carlevarijs in der Stuttgarter Staatsgalerie befindet.[8] Auch hier zieht eine Theatertruppe Aufmerksamkeit auf sich [**Abb. 167**]. Vor einer Komödiantenbühne an der Ecke der Basilika zur Piazzetta hat sich eine vielköpfige Zuschauermenge eingefunden. Die Architektur des Dogenpalastes ist durch die grob auf eine Zeltplane gemalte Kulisse verdeckt, die mit einfachsten Mitteln die Fassade eines Hauses andeutet. Zwei maskierte Schauspieler - ein *Arlecchino* und ein *Dottore* -, ein Kavalier ganz in Rot, eine *Colombina* und ein Violinspieler agieren auf der Bühne. Die Wiedergabe des Publikums wird bestimmt durch eine Gruppe von aufwendig gekleideten Damen und einem Herrn mit der hohen, pomadierten Lockenperücke des frühen Achtzehnten Jahrhunderts.

Wieder sticht die kontrastreiche Buntheit der Kleider der dem Betrachter zunächst stehenden Figuren ins Auge. Das Rot einer bis über den Kopf eingehüllten Dame, der Kontrast zwischen dem Gelb und dem klarem Blau des Unter- und Oberkleides einer anderen treffen auf das Blau und Weiß einer Rückenfigur mit *Bauta*, sowie das rote Halstuch einer vierten Dame mit der schwarzen *Moreta*, die ein ganz weißes Kleid trägt. Kompositorisch ergänzt wird die Gruppe durch eine *Popolana*, die von links hinter der Ecke der Kirche aus Richtung des Dogenpalastes kommt, einen Orientalen in blauem Kaftan mit gelblichbraunem Schulterumhang und zwei abseits stehende Geistliche in beigefarbenen Kutten. In der Schattenzone im Vordergrund balgen zwei Halbwüchsige - das Motiv wird vor die Loggetta versetzt in einem Stich Bernard Vogels wiederverwendet.[9] Ein aufwendig in rotbraune und kräftig rote Gewänder gehüllter Orientale passiert den Platz und schaut aus einigem Abstand zu den Masken auf und vor der Bühne herüber. Gleich hinter den vornehmen Passanten verringert sich die Farbigkeit deutlich bis zu der Menge der in Braun- und Grautönen gegebenen Zuschauer. Gerade noch fällt ein von hinten zu sehender Fliegender Händler, der den Kopf reckt, um auch etwas sehen zu können, auf. Es mag sein, daß eine solche Verteilung zwischen einer großen Menge von Menschen, die in wenig auffallende Farben gekleidet waren und einigen wenigen Luxusgewändern der demographischen Wirklichkeit entsprach, den Konventionen des *Vedutismo* folgt es

nicht und die heftigen Kontraste innerhalb der Kleidung einzelner Personen sind ebensowenig zeitgemäß und wirklichkeitsgetreu wie ihre Farbigkeit insgesamt.

Die Hervorhebung des Vordergrundes durch eine starke Verringerung der Farbwerte in der Tiefe des Bildes, das Carlevarijs in seinen Gemälde ähnlich, aber weniger kontrastreich angewendet hat, kann man als eine übersteigerte Luftperspektive verstehen, doch führt das Verfahren auch zu einem Fixieren des Blickes auf die erste Schichtung der Bilder. In dieser Figurenauffassung unterscheiden sich, wie zu sehen sein wird, die beiden ersten Repräsentanten des reifen venezianischen *Vedutismo* ganz grundsätzlich von den teilweise schon gleichzeitig entstandenen Arbeiten Canalettos, der bis tief in den Bildraum hinein jedes Detail farblich exakt ausgestalten wird. Von Carlevarijs unterscheidet sich Johan Richter nicht nur durch die für seine Arbeiten typische Farbigkeit, sondern auch durch die Art, in der er Personen gruppiert und charakterisiert. Auffällig bei Gemälden, die wechselweise mal Carlevarijs mal Richter zugeschrieben oder für die Eingriffe von Ateliermitarbeitern angenommen worden sind, ist, daß sie einen im Vergleich zu gesicherten Arbeiten des Niederländischstämmigen schon insgesamt leereren Platz zeigen. Die Personen sind dabei häufig zu einer größeren Gruppe, oft im Kreis aufgestellt.

In vielen dieser Werke spielen zudem *Nobili* in *Veste* eine größere Rolle als in sicheren Werken des Vorgängers und Lehrers, auch auf allen des Piazza-Bereiches in der Serie Bernard Vogels sind sie in zentraler Position zu sehen. Das Schaffen von Luca Carlevarijs mit dem weitgehenden Fehlen von Figuren in der traditionellen, bodenlangen *Veste* markiert insofern - ob gewollt oder ungewollt - präzise einen Zeitpunkt der venezianischen Geschichte, an dem die Kleidervorschriften der alten *Serenissima* von Mitgliedern der republikanischen Führungsklasse selbst *qua* simples Nicht-Befolgen in Frage gestellt wurden. G. Bistort führt in seinem Buch über den *Magistrato alle Pompe in Venezia* eine diesbezügliche *Proclama* des Rats der Zehn von 1704 an, "*che doveva esser letto in Senato ed in Maggior Consiglio e riletto ogni mese.*"[10] In ihr wurde die drakonische Strafe von fünf Jahren Dunkelhaft im Kerker und eine Geldbuße von tausend Dukaten auf Übertretung der Kleidervorschriften angedroht. Die Denunziationen über *Nobili*, welche die *Veste* nicht angelegt hatten, halten über das gesamte Jahrhundert hin an,[11] doch muß das Erscheinen dieser Verfügung einen Höhepunkt des Kampfes zwischen *Veste* und dem beliebten, viel modischeren und praktischeren *Tabarro* bedeutet haben.

Die von Richter geübte Praxis, den Vordergrund mit hervorgehobenen Figuren aufzuwerten, ist, wenn auch nicht durch Farbe, bis in die Schwarzweißreproduktion der Serie von Bernard Vogel nachzuvollziehen. Piazza-, bzw. Molo- und Piazzetta-Ansichten zeigen alle - wie die Gemälde von Carlevarijs - Lebensszenen aus der Karnevalszeit oder einer der anderen Phasen im venezianischen Jahresablauf, in der Maskenfreiheit herrschte. Manche dieser Blätter haben allein aufgrund ihrer Großfigurigkeit einen gewissen Charme. Für zwei der Ansichten hat Richter den Zuschnitt so gewählt, daß die Vordergrundfiguren schon durch ihre Größe von bis zu zehn Zentimetern auffallen. Immer wieder stechen weiße Gewänder der Damen von der in dunklem Ton gehaltenen Dar-

stellung einer Gruppe ab, die dahinter zu einer unspezifisch grauen Menschenmasse verschmilzt. In der Piazzetta-Ansicht, die dem Stuttgarter Gemälde wesentlich entspricht,[12] wie auf der Ansicht des Platzbereiches am Wasser vor dem Dogenpalast,[13] sind es Zuschauerinnen, die sich einmal bei dem Stand des Scharlatans, andernteils um spielende Straßenmusikanten zusammengefunden haben. Ein Blatt mit der Ansicht der Piazzetta in Richtung Piazza[14] zeigt ein musizierendes Paar mit ihrem Stand. Er steht, sie sitzt auf einem Stuhl. Beide sind von hinten gesehen und werden im Bild von einer größeren Gruppe Maskierter, die sich zu einen Kreis zusammengefunden haben, kaum angeschaut. Einige Figuren wenden den Straßenmusikanten den Rücken zu, nur eine Frau mit der *Moreta* dreht ihr Gesicht neugierig aus dem Kreis heraus, den Spielenden zu.

Manchmal, wie in den beiden Überblicksansichten über die Piazza San Marco, wo pedantisch gezeichnet die Marktstände der armenischen Tuchhändler zwischen Fahnenmast und Campanile wiedergegeben sind,[15] scheint der Akzent einer Gruppe von Personen im Vordergrund nur gesetzt, um die Anspruchslosigkeit der Figurenbesetzung des im Weiteren leerer werdenden Platzes zu kaschieren. Darüber hinaus versucht der Künstler immer wieder mit der Zugabe einzelner, gut ausgestalteter Einzelfiguren Variationsbreite in der Figurengestaltung zu demonstrieren, aber auch das wirkt manches Mal wie ein Versuch, der insgesamt wenig originellen Darstellungen durch zumindest eine Figur eine besondere Note hinzuzufügen. Hier, auf der Piazza führt ein gehender Fliegender Händler mit seinem Korb einen elegant geschwungen Körper vor, am Molo vor dem Dogenpalast trägt ein *Popolano* schwer gebeugt eine Tonne an den Arkaden entlang, während links im Schatten *Nobili* stehen. Genau in der Mitte der Ansicht der Piazzetta mit Blick zum Bacino ist eine der Frauen mit schwarzer Gesichtsmaske, die sich zur Seite wendet und mit der Hand an den Kopf faßt, als eine gewundene *Figura serpentinata* gestaltet. Der *Zendale* einer anderen ist über einem Gürtel auf fast antikische Weise gebauscht und ganz rechts steht ein Mönch in dunklem Gewand und Hut, der sein Gewand wie eine geschnitzte gotische Madonna mit der Hand gerafft hält. Im Mittelpunkt des Blattes mit dem Blick Richtung Basilica hat sich eine Gruppe von Maskierten zusammengefunden. Rechts ist eine Dame in einem Kleid zu sehen, das sich nicht sehr elegant zu einem über dem Gesäß zusammengezogen Bausch füllt, ein kaum als gelungen zu bezeichnender Versuch durch eine unübliche Gestaltung der Falten die Darstellung aufzuwerten. Etwas links hinter zwei Orientalen, die in erster Linie fast in der Mitte der zweiten Ansicht der Piazzetta angeordnet sind, geht eine weitere Frau mit *Moreta* über den Platz. Sie trägt einen langen, wehenden Schleier, der mit einem Ring in ihrer Frisur befestigt und aus einem dünnen, vom Wind oder durch schnelles Gehen leicht beweglichen Stoff gewebt zu sein scheint.

Eine ähnliche Bewegtheit ist gelegentlich auch in Gemälden zu beobachten, wie bei einer der zwei maskierten Frauen aus dem Volk, die auf einem Ölbild aus der Sammlung Anacleto Frezzati einen Herren über die Piazzetta begleiten [**Abb. 164**].[16] Obwohl ansonsten in dem Bild von einem Windstoß nicht auch nur das geringste zu spüren ist, bläst etwas ihr Schleiertuch zu einer großen, wehenden Kontur auf. Mit den ausgestreckt

gestikulierenden Armen - der eine zeigt nach rechts hinten, der andere nach vorn, in der einen Hand hält sie einen Armreif, in der anderen ein Taschentuch von roter Farbe - stellt die Figur, die das Gesicht aus dem Bild herausschauend von ihren Begleitern abgewandt hat, eine seltene Form heftigster Bewegtheit in einer Vedute dar, vielleicht sogar die einzige Figur des venezianischen *Vedutismo* des Achtzehnten Jahrhunderts, die so plötzlich aus der Ruhe des Bildes ausbricht.

Herausragend aus der Gruppe von Gemälden des Piazza-Bereiches, die als Frucht der Werkstattzusammenarbeit oder als Werke von Mitarbeitern im Atelier von Carlevarijs gelten, ist ein außergewöhnlich qualitätvolles, leider nicht öffentlich ausgestelltes Bilderpaar, das dem Museo di Castelvecchio in Verona gehört [**Abb. 165** und **Abb. 166**]. Es wird nur deshalb nicht genügend geschätzt, weil es nicht deckungsgleich mit dem Namen eines der bekannten venezianischen Vedutisten in Verbindung zu bringen ist.[17] Die erste Vedute zeichnet sich schon durch den ungewöhnlichen Bildzuschnitt aus. Sie zeigt einen Blick von der Piazza mit der Ecke der Procuratie Nuove, am Campanile vorbei auf den Dogenpalast, die andere die Piazzetta mit einem Teil der Libreria und der Loggetta Sansoviniana. Auch in diesen beiden Veduten ist der Platz lockerer mit Figuren besetzt als in Ansichten des Carlevarijs. Die hervorragenden, ausgesprochen differenzierten Figuren im Vordergrund, die mit souveräner Sicherheit gemalt sind, geben sich bewegter als gemeinhin auf diesem Gebiet üblich. Es werden keine Masken getragen, was allein schon für Ansichten der Piazza im Umfeld des Carlevarijs ungewöhnlich ist, und die Menschen sind durchweg als eigenständige Individuen charakterisiert. Sie sind in ihren alltäglichen Bewegungen, Tätigkeiten und auf ihren Wegen treffender erfaßt als in den üblichen Arbeiten Richters, ohne daß dabei jene unpassend erscheinende Heftigkeit auftreten würde, die bei der Dame mit *Moreta* in dessen Stich der Piazzetta und dem Gemälde der Sammlung Frezzati beobachtet worden ist. Diesen Figuren sei hier die ihnen gebührende Beachtung geschenkt.

Links der Mitte der Ansicht der Piazzetta ist eine Gruppe von Personen mit ganz unterschiedlichem sozialen Status angeordnet, die sich durch sehr differenziertes Gebaren auszeichnen und voneinander unterscheiden. Ein Mann in grauem Anzug und mit langem zotteligem Haar, der gerade hinzutritt, zeigt mit einem langen Stock in ihre Mitte. Ein anderer, bekleidet mit rotem Umhang und Dreispitz, deutet mit dem Finger auf zwei Hündchen in der Mitte der Gruppe. Etwas abseits kommt gemessen Schrittes ein mondän gekleideter Herr in Hellblau mit großer, heller Perücke herbei. Ein Farbiger, gekleidet in Blau und Gelb und mit weißem Turban, geht dahinter entlang. Er trägt etwas vor sich her, am Gürtel hängt einen Degen, was daraufhin deutet, daß er kaum einer der venezianischen Negersklaven, sondern ein gutgestellter, freier Besucher der Weltstadt gewesen ist. Europäisch gekleidete Kavaliere, vornehme Damen, eine *Popolana*, die den *Zendale* über die Schulter gelegt hat, ein Gondoliere und "einfache Leute" vervollständigen das individualisierte Bild einer sozial breit gestreuten Gesellschaft. Ein *Popolano* oder Bauer vom Lande, der eine blaue Schürze umgebunden und einem Korb

unter dem Arm hat, spricht zu einem Kind, das einen Ballen hält. Rechts an der Schattenlinie stehen zwei *Nobili* in schwarzer *Veste* mit Perücke und zwei, wiederum sehr farbenfroh in Rot und Blau gekleidete Damen gehen dort entlang, eine dreht sich zum Betrachter und gleichzeitig zu einem Kind hin um, wobei sie wie zufällig aus dem Bild herausschaut. Zwei weitere Männer in Schwarz sitzen an der Loggetta, sie tragen keine aber *Veste*, sondern geistliche Tracht. Von links treten zwei fremdartig gekleidete Männer mit Schnurrbart ins Bild. Sie tragen die typischen farbenfrohen, weiten Hosen der Slavonier, wie man die islamischen Einwohner des Balkans nannte, und auch Armenier sind auf dem Platz.

Der Raum der Piazza ist in dem anderen Gemälde ganz von Angehörigen der großen Welt besetzt. Kleidung und Bewegungen der Damen, die über den Platz flanieren, sind von einem Raffinement, das auf venezianischen Veduten jener Zeit nur selten anzutreffen ist. Zu diesen äußerst eleganten Figuren gehört auch ein Orientale in blendend weißem Kaftan, einem rotem Umhang darüber und einer ebenso roten Mütze mit kostbarem Besatz. Er geht ganz vorn in leicht geschwungener Körperhaltung seines Weges. Rechts, dem Orientalen gegenübergesetzt, sieht man eine männliche Rückenfigur im Schwarz einer Soutane, wie sie die Jesuiten tragen, in die er seine Hand steckt, wobei er den Kopf leicht zu Seite wendet, wo ein gut gekleideter Herr seinen Hut zur Begrüßung vor ihm zieht. Ein weiterer Geistlicher, Damen mit *Zendale*, die Rückenfiguren zweier Herren, von denen die Drehung des Körpers des einen, der das Haar zu einem Zopf gebunden hat, den fallendem Stoff seines rundgeschnittenen Schulterumhanges sehr schicklich zur Geltung kommen läßt, vervollständigen den Vordergrund. Links, etwas zurückgesetzt gibt ein vornehmer Herr in braunem Wams sein *Entrèe* auf den Platz. Gerade in den Bildraum hineingetreten schaut er zum Dogenpalast herüber, wobei er den Dreispitz, den er trägt, schräg von sich weg nach unten hält. Ein *Nobiluomo* in kurzer, schwarzer *Veste* mit langem Schleppenumhang scheint ihm zu adjutieren, bzw. etwas zu erläutern, ohne dabei den Abstand zu dem offensichtlich Hochgeachteten aufzugeben. Noch etwas weiter hinten stehen eine *Contadina* in beigebraunem Rock, weißer Bluse, blauer Weste, und ihr neugieriger Begleiter, der staunend den Campanile, vor dem auch hier die Bühne einer Theatergruppe Zuschauer anlockt, emporschaut. Am Übergang zur Piazzetta hat sich ein weiterer Auflauf von Menschen gebildet und schließt so den Bildraum.

Zudem sind auf beiden Bildern Fliegende Händler anzutreffen. Auf der Piazza-Ansicht verläßt rechts einer in rotem Hemd und Pumphosen den Platzraum. Seinen Korb mit roten Früchten trägt er auf dem Kopf, der Rücken ist zum Hohlkreuz durchgedrückt, was nicht ganz dem Ideal der schlichten Eleganz entspricht, die man begann, einfachen Leuten vom Lande, die Dinge auf dem Kopf tragen, zuzusprechen. Im Schatten vor der Basilica hat ein anderer seinen Korb am Boden abgestellt und hält die Waage hoch, um für einen Kunden Äpfel oder Zwiebeln abzuwiegen. Ein weiterer Fliegender Händler, der kleine Säckchen verkauft, aus denen graue und weiße Federn herausschauen, versucht vor der Bude am Campanile das Geschäft seine Tages zu machen. Zählt man allein die

Motive, könnte all dies auch bei Luca Carlevarijs oder Bildern Richter beschrieben werden, doch ist es hier in einer Qualität und Variationsbreite der Einzelfiguren ins Bild gesetzt, wie man sie nur selten wieder auf einer Vedute auffinden wird.

Bernhard Vogels Reihe von graphischen Reproduktionen nach Richter wird ergänzt durch Lagunen-, bzw. Bacino di San Marco-Ansichten.[18] Bei allen diesen Radierungen - bis auf eine, die ein weites Panorama des Bacino darstellt, -[19] ist im Vordergrund bildebenenparallel eine Barke angeordnet, in der sich einige Damen durch die venezianischen Gewässer rudern lassen. Herren, so sie nicht rudern, spielen dabei eine Nebenrolle. Die Zuschreibung von mit diesen Motiven korrespondierenden Gemälde an Richter ist unumstritten, sie stellen eine originäre Bilderfindung des schwedischen Künstler dar.[20] Ob diese Bilder noch mit dem Gattungsbegriff der Vedute sinnvoll beschrieben werden können, mag bezweifeln, wer den Begriff eng faßt. Einige sind auch - unter anderem auch von W. G. Constable - als architektonische *Capricci* bezeichnet worden, da die venezianischen Bauwerke manchmal in einer stark veränderten oder ungenau wiedergegebenen architektonischen Umgebung abgebildet sind, doch vermag diese Unterscheidung das Wesen dieser Bilder nur unzulänglich zu beschreiben.

Auf dem Blatt mit dem Blick vom offenen Wasser in Richtung Molo mit Zecca, Libreria und Dogenpalast - und, mit Abweichungen in den Details, auch in dem Pendant der Ansicht der Stuttgarter Staatsgalerie und einem Gemälde der Sammlung Richard Green [**Abb. 169**] -[21] bahnt sich die Barke voller Damen bildbestimmend den Weg durch das Bacino di San Marco, vorbei an einem jener dickbäuchigen, mit einem halbtonnenförmigen Bretterverschlag gedeckten Last- und Personenkähne, die den einfachen Zubringerverkehr von und nach der Stadt zu bewältigen hatten. Barken dieser Art, die *Barca di Padova* genannt wurden, bildeten als einfachere Version des weit berühmteren und luxuriöser ausgestatteten *Burchiello* ein wichtiges, populäres Verkehrsmittel für den Post-, wie auch den Personenverkehr auf der Lagune und den Flüssen und Kanälen der *Terra Ferma*. Wie der *Burchiello*, der - wie Reisende staunend berichten - sogar mit Glasscheiben ausgestattet war, bedienten diese Schiffe außer der meistbefahrenen Verbindung auf der Brenta nach Padua auch andere Destinationen.[22] Abgebildet sind sie auf Veduten an verschiedener Stelle, unter anderem in der Stichserie *Il Gran Teatro di Venezia...* auf offener Lagune vor der Insel San Giorgio in Alga und, in die Stadt einfahrend, auf Luca Carlevarijs' Stich der Kirche Santa Maria di Nazareth, genannt die *Scalzi* am unteren Ende des Canal Grande [**Abb. 170**].[23]

Hinter dem vom Querbaum herabhängenden Segel dieser mit einem Tau festgemachten Transportbarke steigt in dem Stuttgarter Gemälde [**Abb. 168**] eine dicke Rauchwolke auf. Wohl wird am Heck des mit Menschen vollgepfropften Kahnes vom Typus des *Burchio* ein einfaches Essen für Mannschaft und Passagiere gekocht, denn aus Carlo Goldonis Bericht über seine Reise nach Modena ist bekannt,[24] daß die Passagiere auf diesen Flußschiffen auch verköstigt wurden. In den Kleidern der Damen, deren Barke offen und etwas größer und breiter ist als die gewöhnliche venezianische Gondel, domi-

nieren wiederum die kräftigen Farben. Gekleidet in Rot, Gelb, Blau, Grün, vergnügen sie sich mit Musik - eine spielt auf der Zitter - und bereiten eine Tafel vor. Eine der Schönen weist zeigend den hinteren Gondoliere an, wie er zu rudern habe. Der Herr mit dem Dreispitz, der bei dem großen Korb sitzt, macht, zögerlich wie er die Hand hebt, den Eindruck, er wolle auch mal etwas sagen in all der Lebhaftigkeit seiner Begleiterinnen, während jene ihm den Rücken zuwenden und ihn kaum wahrnehmen. So ergibt sich in dem Bild, wo der vordere der Ruderer der Damen sein Ruder beiseite gelegt und sich hingesetzt hat, um über die Reling ins Wasser zu greifen, ein ausdrucksvoller Kontrast zwischen der ausgelassenen Bewegtheit der weiblichen Wesen zu den groben Gesellen, die in der Fülle der ankernden *Barca di Padova* zu ihnen herüber schauen.

Das Stockholmer National Museum besitzt zwei ähnliche, insgesamt aber schwächere Ansichten, in denen kleinere Barken von der Größe eines *Sandolo* eingesetzt worden sind. Es könnte sich um jene "*Deux Vües par Richter*" handeln, die Graf Gustav Tessin 1736 zusammen mit einer venezianischen Vedute Canalettos und zweien von Cimaroli für das schwedische Königshaus in Venedig gekauft hat.[25] Ihre Motive sind die Isola di San Giorgio Maggiore und die Insel San Michele mit der frühen, venezianischen Renaissancekirche San Michele in Isola und der kleinen, überkuppelten, auf sechseckigem Grundriß errichteten Cappella Emiliana aus dem Sechzehnten Jahrhundert. Der Blick ist dabei gen Murano gerichtet, allerdings ist das Gemälde offenbar nach einer spiegelverkehrten Zeichnung, die Vogel zur Anfertigung seines Stiches gedient haben könnte, entstanden.[26] Die unverkennbar Richter'schen Barken mit einer fröhlicher Damengesellschaft sind in beiden in Begegnungsmanövern mit anderen Gondeln festgehalten. In der einen ist es eine jener Gondeln, die noch nicht mit der für das Achtzehnte Jahrhundert typischen schwarzen Kabine ausgestattet, sondern mit einem runden Zeltdach gedeckt ist, wie sie schon auf allerfrühesten Veduten Venedigs zu sehen gewesen sind. Über Kabine beugt sich der vordere der Gondoliere gelangweilt. Bei der anderen verdecken zwei plumpe Transportbarken den Blick auf den Molo oder die Riva degli Schiavoni.

In anderen, ähnlichen Bildern breiten die Frauen gerade ihr Tischtuch aus, um zu tafeln, wie auf einer Barke, die in einer Ansicht einer Mailänder Privatsammlung den (abnorm eng wiedergegebenen) Canale della Giudecca in Höhe von Il Redentore und der Kirche und der Scuola dello Spirito Santo befährt.[27] Oder die Schönen speisen bereits, während sie vor dem Hintergrund der Isola di San Michele entlang fahren, wie auf einem der Blätter Vogels, wo der einzige Herr elegant gekleidet in *Tabarro* und Dreispitz, aber in sich zusammengesunken auf dem Rand der Barke sitzt.[28] Meist sind sie zu dritt oder zu viert, manchmal aber auch zu fünft, sechst. In der Stuttgarter Ansicht gesellt sich eine einfacher und weniger farbig gekleidete ältere Frau dazu, die ein Kleinkind auf dem Arm hält, offenbar eine Amme. Einmal, vor San Giorgio Maggiore, sind es drei schicke Frauen, zwei junge Männer und eine ältere Bedienstete.[29] Hier kommt es zu einer Begegnung mit einer anderen Gondel, der vordere Ruderer hat sein Ruder angestellt, um die Barke abzubremsen. Und auf einer anderen Ansicht der Zattere, Blick Richtung Santa

Marta, deckt eine Frau gerade den Picknickkorb für ein wohl gekleidetes, in Zweisamkeit reisendes Paar auf.[30]

Stefan Kozakiewicz nannte diese Bilder einmal eine "bürgerlich-sentimentale Version der *Einschiffung nach Cythera*, in die ideale Lagunenlandschaft versetzt".[31] Das klingt verlockend, doch fehlt Richters Bildern ebenso jeglicher Hinweis auf ein klassisches, literarisches Thema wie das für die galante Malerei so kennzeichnende Element der erotischen Anspielung und Verführung. Darüber hinaus haben die Frauen - und in der Mehrzahl sind sie es, die hier zu einem Bootsausflug ausgerudert werden - etwas auffällig Unaristokratisches, ganz im Gegensatz zu den in Watteaus Landschaftsgemälden versammelten Paaren in ihren seidig glänzenden, kostbaren Gewändern. Die Szene hat bei Richter etwas zutiefst bürgerliches und steht in krassem Gegensatz zu der Delikatesse der luxuriösen Stoffe der Kleider bei Watteau. Eher als vom Luxus der *Fêtes galantes* wird man, wenn man denn schon Parallelen ziehen will, von Goldoni'schem Milieu sprechen müssen, einer Vorwegnahme von dessen Hinwendung zu Themen aus der Lebenswelt der Personen aus dem gut situierten Bürgertum und der mittleren Adelsschicht.

Genausowenig problemlos lassen sich die Darstellungen Richters als Idyllen beschreiben, doch, wenn es denn überhaupt möglich sein sollte, das Idyllische abzutrennen vom Landschaftlichen, dann ist hierin wohl der Versuch dazu zu konstatieren. Immerhin gibt es inhaltliche Grundzüge, welche die Szenen in die Nähe dessen rücken, was man gewöhnlich mit dem Idyllischen verbindet: die Ruhe, die heitere Gelassenheit der im Freien Verweilenden, die zeitlose Muße und Konfliktfreiheit, die Musik, die immer zur Hand ist, die Entfernung vom Städtischen - alles was ansonsten als störend in der Stadt empfunden werden konnte, ist hier, noch stärker als sonst in der venezianischen Vedute üblich, an den Rang gedrängt.[32] Das anhaltend schöne Wetter des Sonnentages ist dabei nur wenig mehr als die ständige Vorgabe der Vedutenmalerei im Achtzehnten Jahrhundert. Selbst der Rauch, der in der Landschaftsmalerei als unumgängliches Zeichen für die entfernt liegende Zivilisation zu deuten ist, fehlt nicht, was immer das auch in diesem Zusammenhang bedeuten mag. Gemäß dem Satz aus der *Encyclopédie* Diderots wäre die schöne Einfachheit und Reinheit der Sitten und Gefühle der Schäfer damit den venezianischen Bürgersfrauen zugeordnet, die Idylle versetzt in die allerkünstlichste Stadt, in der selbst der Boden, auf dem sie erbaut ist, der unwirtlichen Natur der Lagune abgetrotzt ist.

Die NUOVA GAZZETTA VENETA überliefert 1762 eine Geschichte, die ganz ähnlich ausgesehen haben könnte.[33] Drei Gondoliere hatten, um dem Beispiel der *Villeggiatura* der Großen folgen zu können, Geld beiseite gelegt und mit ihren Frauen eine Ausfahrt nach Padua gemacht. Die Umstände, die ihnen widerfahren und all die Fährnissen, die ihnen begegnen, geben dem Autor Anlaß zur Reflexion über die Gewohnheit der Venezianer, den Sommer auf der *Terra ferma* zu verbringen, aber auch zu allerhand kurzweiliger Erzählung von der Erlebnissen der Gondoliere-Paare. Gondoliere, die als besonders einfache, aber treue Gemüter galten, müssen es nicht zwingend sein, die Richter malt, aber auch hier werden Frauen feiernd von ihren Männern gerudert. Fast könnten die

Bilder der Illustration der kleinen Geschichte dienen, wenn sie denn nicht weit früher gemalt wären.

An einer Stelle wird die Nähe von Text und Bild geradezu unangenehm zwingend: "*Le tre donne, benchè Mogli di gondolieri, nonuse alla barca, diedero al mare il solito regalo di quasi tutti quelli, che per la prima volta traversano la laguna.*" So umschreibt der Autor der GAZZETTA die erste Erfahrung der Seekrankheit der nicht an das Boot Gewöhnten. Dasselbe Symptom ist auf der Barke im Bacino di San Marco vor San Giorgio Maggiore bei einer der Frauen in der Ansicht bei Richard Green zu beobachten. Die grünlich angelaufene Gesichtsfarbe der etwas abseits am Boden der Barke sitzenden Dame, die halb liegend, den Kopf auf den Arm stützt, läßt vermuten, daß auch sie den einzigen Tribut zollt, den die Lagune fordert. Fürsorglich kümmert sich die ältere, matronenhaft dickliche um ihr Befinden und der junge Mann, der ihr von links den Arm über die Schulter legt, schaut beruhigend und gleichzeitig mitleidig zu ihr herab. Zu der motivischen Verwandtschaft ohne zeitliche Nähe kann hier nur vermutet werden, daß das Geschichtchen der GAZZETTA auf eine ältere populäre Tradition zurückgeht, die auch Richter vor Augen gehabt hat.

Die Bilder mögen irdisches Glück in Venedig verheißen - ähnlich wie Savoldo die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in der Lagunenstadt situiert hat -[34] wirklich zukunftsträchtig für den venezianischen *Vedutismo* konnte diese Art von Darstellungen nicht sein. Es ist eine zusätzliche Verklärung, die zuviel ist, weil die Stadt im Wasser ihrer nicht bedarf und weil solche Szenen zu unstädtisch für die Repräsentierung der Adria-Metropole erscheinen mußten. Immerhin aber konnte das, was für den Schweden Richter in Venedig vielleicht erlebtes Freizeitverhalten gewesen war, das er idyllisch überhöht, anderen, späteren Vedutisten bis hin zu Canaletto zur Inspiration werden. Mindestens zweimal hat letzterer auf das figurale Motiv der Damenbarke zurückgegriffen.[35] Nur zur Erinnerung die Zahlen: Richter war seit 1710 in Venedig, sein datiertes Vedutenpaar bezeichnete er mit der Jahreszahl 1717, Canaletto wandte sich laut dem Zeugnis von Zeitgenossen um 1719, in Wirklichkeit aber nicht vor 1720,[36] ganz vom Theater ab, um nur noch Veduten zu malen. Die Anregung Richters hat er sich für Canal Grande-Ansicht der 1732 bis '36 entstandenen Vedutenserie für den Duke of Bedford zu nutze gemacht.

Hatte man es bei Richter mit Darstellungsformen zu tun, in denen die Architekturen fast eine Hintergrundfunktion einnehmen und die Stadtsilhouette den atmosphärischen Rahmen für genrehafte Szenen stellt, hat Canaletto die maßstäbliche Hervorhebung als Vordergrundmotiv zurückgenommen und das Motiv zurückgeholt in die Realität der abgebildete Stadt. Bis in die Gestik der ausgestreckten Arme der weiblichen Gestalten übernimmt er das Motiv der Frauenbarke, die er beim Palazzo Bembo den Canal Grande queren läßt [**Abb. 172** und **Abb. 173**].[37] Gekleidet sind die Damen nun deutlich anders: zwar tragen auch sie Kleider in kräftigen Farben, aber alle drei haben weit gebauschte, rein weiße Ärmel und weiße Schürzen, wie man sie bei *Contadine* vom Land, Bewohnerinnen der Inseln oder auskömmlich gestellten Bürgersfrauen der Stadt erwarten kann.

Schön ist die Variation, daß der vordere der Ruderer im Sitzen rudert, ihnen zugewandt *all'inglese*, um mit ihnen schäkern zu können, während der Hintere steht. Gleich hinter der Barke hat ein im schweren Mantel eines Schiffspatrons gekleideter Mann das Heck seiner Gondel an einen schweren Lastkahn heranmanövrieren lassen, ist ganz an ihr Ende geklettert und zieht sie an den schwere Kahn heran, um zur Kontrolle in den Laderaum des Schiffsbauches hineinschauen zu können. Für Canal ist die Barke der Damen ein Staffagemotiv unter vielen möglichen, das er im Gegensatz zu Richter gleichwertig mit anderen figuralen Motiven einsetzt.

Die Spur dieser Ausflugsgondel läßt sich zurückverfolgen bis hin zu einem großen, nicht nur für die Zeit von Luca Carlevarijs und Johan Richter, sondern für die ganze Tradition der venezianischen Vedutenmalerei ungewöhnlichen Gemälde im Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut.[38] Auch hier wieder ist sie nicht, wie bei den Beispielen Richters als isoliertes Vordergrundmotiv der Stadtsilhouette vorgeblendet, sondern in einen größeren, diesmal festlichen Kontext integriert. Das Bild [**Abb. 171**] zeigt eine selten dargestellte Begebenheit aus dem Festleben Venedigs, in der eine dieser Barken mit festlicher Gesellschaft vor einer ephemeren Ponton-Brücke über den Canal Grande angelegt hat. Die schwimmende Brücke ist im linken Bildvordergrund am Campo del Traghetto von Santa Maria del Giglio angeschlagen. In heftiger perspektivischer Verkürzung erhebt sich dort, dem Bildbetrachter zunächst, ein Palazzo in den Formen der venezianischen Renaissance, der keineswegs in irgendeiner Weise mit der Camera obscura aufgenommen sein kann. Mit der tatsächlichen Architektur des gotischen Palazzo Pisani-Gritti, der an dieser Stelle steht,[39] hat er in Proportionierung, wie auch in den architektonischen Einzelformen keine Ähnlichkeit. Der 1688 erst errichtete, Alessandro Tremignon zugeschriebene Palazzo Flangini-Fini und am Horizont die Perspektive der Riva degli Schiavoni schließt sich daneben an. Wo genau die Brücke auf der andere Seite das Canal Grande-Ufer erreicht, läßt die Bildkomposition nur erahnen. Punta della Dogana und die unmäßig hoch aufragende Fassade von San Giorgio im Mittelgrund deuten an, daß es sich um einen Punkt bei oder vor der Kirche Santa Maria della Salute handelt.

Die traditionelle Identifizierung des Motivs des Gemäldes, das mit guten Gründen als Arbeit der Werkstattzusammenarbeit von Luca Carlevarijs und Johan Richters bezeichnet worden ist, lautet folglich: "Die Votivbrücke über den Canal Grande zu Santa Maria della Salute, errichtet anläßlich der Festa della Madonna della Salute". Genau besehen ist es nicht zwingend, anzunehmen, daß die Brücke dargestellt ist, die seit dem Siebzehnten Jahrhundert alljährlich zum Tag der Madonna della Salute, dem 21. November über den großen Kanal geschlagen wurde, damit der Doge mit seinem Gefolge und anderer Prozessionsteilnehmer zu der zum Dank für die Beendigung der letzten Pestepidemie gestifteten Kirche gelangen konnten.[40] Für eine zweite *Andata* des Dogen in die Kirche am Tag des heiligen Antonios von Padua wurde sehr wahrscheinlich eine ähnliche ephemere Konstruktion errichtet. Es könnte auch jene sein, die den Prozessionsweg vom Dogenpalast anläßlich des Besuchs des Dogen bei Il Redentore vom Sestiere di San Marco zu den

Zattere herstellte, wo die zweite, längere Brücke, die Giuseppe Heintz gemalt hat, den Canale della Giudecca überquerte.[41]

Vorsichtig manövrieren die Ruderer in dem Gemälde des Wadsworth Atheneum die festliche Barke, in der drei Damen und zwei jüngere Burschen sitzen, damit sie nicht an die Pontons, auf denen die Brücke aufliegt, und an zwei andere, geschlossenen Gondeln, die auf ihre Passagiere warten, anstößt. Über die Brücke gehen Damen und Herrschaften, ein Geistlicher, eine *Popolana* mit Kind, Frauen ganz in Schwarz und verschiedene andere Leute mehr. Kinder stehen am Geländer oder klettern auf die Kähne, auf denen die Brücke schwimmt. Ein Bettler hat sich hier hingesetzt und zeigt sein entblößtes Bein. Von rechts kommt eine kleine Prozession von Kindern heran, alle sind feierlich in rote Kutten gekleidet. An den Fenstern und auf den Balkonen der Palazzi stehen Neugierige und schauen dem Treiben auf der seltenen Attraktion der Brücke zu.

Unbestritten sind die Spaziergänger auf der Brücke und die Insassen der Barke in die Farben Richters gekleidet, doch ist es mehr als zweifelhaft, ob deren Vorhandensein ausreicht, die Vedute insgesamt Richter zuzuschreiben.[42] Zumindest die Art, wie die Barke hier in den Gesamtkontext eines Stadtbildes mit den anderen Gondeln und Fahrzeugen, wie auch den vorbeiflanierenden Personen eingepaßt ist, unterscheidet sich doch erheblich von dem, was sonst von dem schwedischen Venezianer bekannt ist. Es mag also sein, daß in diesem Bild der Ursprung des Motivs der festlichen Damenbarke zu finden ist, das dann, aus dem festlichen Gesamtzusammenhang herausgelöst, seinen Weg in die Bildvordergründe von Richter bis hin zu Canaletto gefunden hat.

IL GRAN TEATRO DI VENEZIA...
EINE 1717 ERSCHIENENE STICHSERIE, VERLEGT VON DOMENICO LOVISA

"Il Gran Teatro di Venezia OVVERO descrizione esatta di cento delle più insigni Prospettive e di altrettanto celebri Pittura della medesima città. Con la narrazione della fondazione delle Chiese, Monasteri, Spedali, Isolette, e altri luoghi pubblici sì pubblici, come privati di essa città: col ristretto delle vite de' Pittori, Scultori, Architetti, che l'hanno con le loro fatiche abbellita, ed adornata: e finalmente con la spiegazione delle Storie, che nelle sudette Pitture saranno rappresentate; che unitamente formerà la Storia Universale Sacra, e Profana della stessa famosa Metropoli."

Publikationsankündigung von Domenico Lovisa,
April 1715

Die Stichfolge *Le Fabriche, e Vedute...* von Luca Carlevarijs hat offenbar mit einigem Erfolg einen Markt geöffnet.[1] Eine zweite Serie ließ nicht lange auf sich warten. Das von dem Verleger Domenico Lovisa herausgegebene *IL GRAN TEATRO DI VENEZIA OVVERO RACCOLTA DELLE PRINCIPALI VEDUTE E PITTURE CHE IN ESSA SI CONTENGONO,...*[2] war eine zweiteilige Stichserie, die in der Erstauflage im ersten Teil Stadtveduten enthielt, im zweiten Nachstiche berühmter Werke venezianischer Malerei, viele davon aus dem Dogenpalast. Die Herausgabe des Werkes ging auf die Initiative einer wahrscheinlich 1713 eigens zu diesem Zweck gegründeten Akademie zurück, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, die "*Meraviglie della Città di Venezia nelle Pitture del Palazzo Ducale e Sculture ed Architetture*" zu publizieren. Zum vorsitzenden *Cancellier grande* war in diesem Jahr ein Giovanni Battista Nicolosi gewählt worden. Geplant war ein großangelegtes Unternehmen, das einhundert Veduten und ebenso viele Gemäldenachstiche enthalten sollte, wie eine im April 1715 erschienene Anzeige Lovisas mit Aufruf zur Subskription bezeugt. Ein der Vorankündigung anhängender Zeitplan, der bis Januar 1717 die Herausgabe von je vier Blättern pro Monat vorsah, gibt der Literatur Anlaß, die Vollendung der ersten Auflagen auf dieses Jahr zu datieren.

Die Zahl von zweihundert Stichen wurde nie erreicht, ebenso wie eine angekündigte "*narrazione della fondazione delle Chiese, Monasteri, Spedali, Isolette, e altri luoghi pubblici sì pubblici, come privati di essa città*", welche die Herkunft der Serie aus dem Geist der stadtbeschreibenden Literatur verrät, nie gedruckt worden ist. Die erste Ausgabe der Serie soll siebenundfünfzig Veduten enthalten haben, ein beiliegendes Inhaltsverzeichnis zählt fünfundsechzig Titel, insgesamt sind siebenundsechzig Vedutenstiche bekannt.[3] Ohne

Zweifel versuchte das Vorhaben mit der hohen Zahl an Vedutenstichen und ihrer Größe Carlevarijs' *Le fabriche, e Vedute...* zu übertreffen. Gleichzeitig spekulierte es mit der angekündigte *Narrazione...* auf das kunst- und stadthistorische Interesse der als Kundenkreis angepeilten Besucher Venedigs. Der erläuternde Charakter der Serie wird auch in den Bildunterschriften deutlich, die anhand von Identifizierungsbuchstaben die dargestellten Gebäude benennen.

Domenico Lovisa wird auf den Blättern der Serie regelmäßig mit Worten wie "*Per il Lovisa à Rialto*" als Verleger erwähnt. Künstlernamen dagegen sind nur auf wenigen Blättern angegeben, als Zeichner einige Male der Giuseppe Valerianis, der in der Vorankündigung als Inventor aller Stadtansichten genannt wird, als Radierer der Filippo Vasconis. Letzterer zeichnete gelegentlich auch mit einem "*fece*", einmal sogar mit "*delineo*". Die beiden scheinen eine zentrale Rolle bei dem Unternehmen der Vedutenproduktion inne gehabt zu haben. Des Weiteren ist Carlo Zucchi als Stecher aufgeführt, einmal auch Andrea, den Mariette als Autor der Gemäldenachstiche angibt.[4] Eines der Blätter trägt ein nicht aufgelöstes Sigel "*S. F.*". Sicherlich also von mehreren Künstlern erarbeitet, muß für die meisten Stiche die Autorschaft "unbekannt" angeben werden. Außerdem wurden der Serie ein Stich von Gioseffo Baroni nach einem Gemälde von Luca Carlevarijs, das eine *Regata* für den dänischen König 1709 zeigt, und eine ältere Ansicht Marco Boschinis mit einer Prozession zu der Barockkirche Santa Maria della Salute eingefügt.

Die Größe ihrer Figuren, das im Vergleich zu den Arbeiten von Carlevarijs große Format der Radierungen überhaupt,[5] wie auch, die hohe Bedeutung, die jenen in einigen der Blätter zukommt, und die Tatsache, daß sie sich in vielem von dem, was man bisher in Venedig kannte, genauso wie von dem, was sich später einbürgern wird, unterscheiden, macht die Serie zu einem äußerst interessanten Dokument. Von verschiedenen Autoren erarbeitet, sind die Veduten nicht auf immer gleichbleibendem künstlerischen Niveau, motivisch aber breiten sie ein breites Spektrum städtischen Lebens aus. Ohne im Einzelnen auf die nicht immer überzeugende darstellerische Qualität der Stiche einzugehen, läßt sich feststellen, daß vieles von dem, was in den Figuren gezeigt wird, einer unbedarft unvoreingenommenen Beobachtung venezianischen Lebens geschuldet sein dürfte. Manches andere aber - sei es der Wirklichkeit entsprechend oder nicht - konnte wohl nur deshalb Eingang finden, weil die Urheber aus einer anderen, römischen, in *Termini* der Bambocciaden denkenden Tradition hervorgegangen sind.[6]

Eine Reihenfolge der Blätter ergibt sich gemäß dem den Bänden vorliegenden Verzeichnis der Stichblätter, nach denen diese auch häufig gebunden sind.[7] Am Anfang stehen die Ansichten des Bereiches der Piazza und Piazzetta San Marco, und tatsächlich könnte man in der Ansicht mit der "*Veduta della Chiesa Ducale di S. Marco*", von der es in vielen Exemplaren der Serie in eigenartiger Doppelung zwei unterschiedliche Versionen gibt,[8] einen ideellen Auftakt der Folge sehen. Die perspektivische Raumdarstellung ist nicht sehr überzeugend, die Größenverhältnisse der Gebäude und die stadträumliche Situation sind in beiden Versionen stark verfälscht wiedergegeben. Die Basilica di San Marco und

der Dogenpalast sind als zwei Blöcke dargestellt, der Palast ein gutes Stück zurückversetzt, aber perspektivisch nicht verkleinert, so daß er die Kirche weit zu überragen scheint. Diese Gebäude begrenzen den Bildraum hinten, sind aber von der Piazza aus an dem rechts stehenden Campanile vorbei so vom Auge nicht zu erfassen. In dem anderen, wohl dem überarbeiteten Blatt ist links eine Achse des Torre dell'Orologio weniger zu sehen, dafür aber rechts vom Campanile größerer Abstand genommen, so daß er bleistiftspitz in seiner ganzen Höhe ins Bild gesetzt ist. Außerdem ist zusätzlich eine der beiden *Colonne* am Ufer vor der Piazzetta abgebildet.

Ebensowenig gelöst wie die Probleme der Architekturdarstellung sind die der perspektivischen Verkürzung der Figuren im Raum. Hinter der Vordergrundzone setzt eine rapide Verkleinerung ein, die nichts mit der gemein hat, die den gebräuchlichen Perspektivregeln entspricht. Zudem wirkt der Übergang zu der stark verschatteten Zone auf der rechten Seite, wo die Figuren zu bloßen Silhouetten werden, unbegründet. In der zweiten Version der Motivs fällt der unangenehme Größensprung der Figuren weg, die Figuren im Vordergrund sind plastisch besser ausgearbeitet und eine Gruppe links ist verändert worden. Einige Figuren rufen kostümhistorisches Kopfzerbrechen hervor, da man Vergleichbares bei anderen Darstellungen der Zeit nicht, oder nicht mehr findet. Form und Schnitt der *Veste nera* der *Nobili* gleicht - hier, wie auch in anderen der Stichen der Serie - eher noch den langen, kittelartigen Mänteln, wie sie Ende des Sechzehnten Jahrhunderts bei Cesare Vecellio zu sehen waren, als der imposanten, barocken Fülle und Eleganz, wie sie man sie aus Bilder von Carlevarijs und anderen Malern der Zeit als das Übliche kennt und wie sie in der Kostümstichreihe von Giacomo Balduino und Andrea Zucchi *Imagini degl' abiti con cui Va uestita la Nobilta' della Serenis.ma Republica di Venezia* bereits 1702 dokumentiert ist.[9] Es ist also davon auszugehen, daß sich die Zeichner bei älteren Kostümstichen bedient haben; aus der Reihe von Balduino und Zucchi sind Figurenübernahme tatsächlich an verschiedenen Stellen nachweisbar.[10]

Ein Bemühen um Vielfältigkeit in der Darstellung der Figuren aber wird man dem Zeichner, hier Filippo Vasconi, anerkennen müssen. Marktstände stehen im Vordergrund, lange Tische sind aufgebaut, ein Tuch darüber gelegt und Handelswaren darauf angeordnet sind. Bei einem ist wie an einer Staffelei eine Tafel aufgestellt. Dahinter zieht eine kleine Prozession entlang. Verschiedene, zum Teil recht extravagante Kopfbedeckungen sind zu sehen: Turbane, flache, runde Hüte in der Form der sogenannten Kreissäge, Mützen, die in ihrer Hornform entfernt an den Dogenhut erinnern, aber in eine Geschichte des venezianischen Zivilkostüms nur schwer einzuordnen und im übrigen auch in Türkenkostümstichen der Zeit nicht nachweisbar sind. Im zweiten Blatt füllt eine Wandertheaterbühne den leeren Raum der Piazzetta vor dem Dogenpalast. Größere Bewegung ist hereingebracht, es bleibt aber bei kostümhistorischen Unstimmigkeiten, eine Figur vorne links zum Beispiel scheint eher der Mode der Zeit des Dreißigjährigen Krieges verhaftet, als der Watteau-Zeit. Was aber dieser Vedute das Primat einräumt, ist die Figurengruppe ganz links. Ein Herr in langem Kittel - sicher kein Markthändler, aber

auch als *Nobile* nach 1700 nur schwer zu identifizieren - führt einweisend eine Gruppe von sechs Männern heran, die offenbar im Moment auf die Piazza herausgetreten sind. Die einladende Geste des Herren, der den anderen den Vortritt zuweist, scheint gleichzeitig die Erklärung eines gehobenen *Cicerone* zu unterstreichen. So verbildlicht das Motiv gleichfalls Charakter der Stichfolge, bzw. des geplanten Gesamtwerkes als Stadtbeschreibung [**Abb. 174**].

Das gemäß der Reihenfolge des Inhaltsverzeichnis erste Blatt der Serie, die Ansicht von Piazza und Piazzetta San Marco, mit Libreria, Campanile und Blick in die Piazza nach der Kirche San Geminiano ist zumindest perspektivisch überzeugender als diese Piazza-Ansichten. Der rechte Teil der Vedute ist, wie auch bei anderen Blättern der Serie, vollkommen nach dem entsprechenden Stich in den *Fabriche, e Vedute...* von Carlevarijs kopiert.[11] Auch hier ist eine vielfältigen Figurenbesetzung im Vordergrund zu beobachten, wobei der Platzraum der Piazza in der Bildtiefe übertrieben leer ist. Ganz rechts findet ein Obst- und Gemüsemarkt statt, ein Verkäufer hantiert mit der hochgehaltenen Handwaage. Vorn hat sich ein Menschenauflauf um eine Aktion gebildet, die nur bei genauestem Hinschauen entzifferbar ist. Es handelt sich um eine Hundekampfszene. Hunde beißen sich im Kreis der Menge, ein einfach gekleideter Mann mit Stock ruft dazwischen. Begrüßungsszenen, Figuren, die etwas auf dem Kopf oder anderswie tragen, Orientalen, Spazierende, auffällig viele Männer mit Hellebarden - obwohl es in Berichten heißt, in Venedig habe es keine patrouillierende Polizei gegeben -[12] vervollständigen das Bild. Vor der *Loggetta Sansoviniana steht man Spalier. Durch eine Darstellung Giovanni* Grevembrochs und ein späteres Gemälde Gabriel Bellas in der Pinacoteca der Fondazione Querini Stampalia in Venedig ist überliefert, daß hier so und unter strenger Bewachung die Ziehung des Lotto durchgeführt wurde, das 1715 in Zeiten nach der Besetzung von Morea durch die Türken und der darauf folgenden Auseinandersetzung, die später Krieg von Corfu genannt wurden, erstmals für zehn Jahre in der Stadt konzessioniert worden ist.[13] Es muß sich bei der dargestellten Ziehung also um eine der ersten Jahre handeln. Dem frühen Zeitpunkt kurz nach Einführung des später sehr populären Glücksspiels mag es geschuldet sein, daß sich hier - im Gegensatz zu dem Bild von Bella - kaum Publikum in der Hoffnung auf einen Hauptgewinn eingefunden hat.

Eine weitere Ansicht der Piazza San Marco zeigt den Blick in Richtung Basilica, am letzten Tag des Karnevals.[14] Hier ist noch einmal der menschenvolle Platz dargestellt, überall die hohen Hüte der Pulcinellen, hier ein Fliegender Händler, dort ein Straßenmusikant, ein Bannerträger, ein Paar tanzende Mädchen, um die herum sich ein Kreis von Zuschauern gebildet hat, umherziehende Gruppen, insgesamt ist der Platz dermaßen angefüllt mit Menschen, daß trotz der Aufsicht kaum noch einzelne Personen erkennbar sind. Der Einzelne geht hier in der Menge der Feiernden unter. In mancherlei Beziehung erinnert das, wie anderes in der Serie, an die Festveduten der Heintz'schen Tradition des Siebzehnten Jahrhunderts. Daß der Karneval - entgegen dem Anschein der Abbildungen des Achtzehnten Jahrhunderts - auch in diesem letzten Jahrhundert seines Bestehens un-

ter der Republik nicht weniger tumulthaft war, zeigen Beschreibungen Pietro Gradenigos in seinen *Notatori*, etwa wenn er die Episode erzählt, daß zwei maskierte, gut gekleidete Frauen - offenbar Prostituierte - von der aufgebrachten Menge vom Platz vertrieben worden sind, weil sie auf offener Piazza ihre "*non picciole Mammelle col renderle uisibili*" entblößt hatten.[15] Auch die von Giovanni Camisso veröffentlichten Spitzelberichte für die Inquisitori di Stato sind voll von Klagen über ungebührliche Masken und Maskenskandale, so der Bericht über den häretisch erscheinenden Gebrauch christlicher Symbole beim Auftauchen einer Gruppe von vierzehn weißgekleideten Männern und Frauen oder bei dem von mehreren *Confidenti* gemeldeten Auftauchen der neuen Maske der *Gnaghe* ab 1782, die durch unflätige Reden und Beschimpfungen anderer für Tumult sorgten.[16]

Umberto Franzoi als einer der wenigen Autoren, die sich mit Lovisas Gran Teatro... beschäftigt haben, hat über die Darstellungen der Serie auslegend geäußert:

"*... il Settecento è anche il secolo durante il quale si sono coltivate amenità sociali; da questo sentimento e da questa concezione nascono il colore del gesto sociale, la sottile, ironica interpretazione di presenze contrastanti, la partecipazione, anche su aree sacrali in senso politico-religioso, di elementi diversificati della struttura sociale. Questi ultimi, rompendo il silenzio aristocratico del sistema autoritario quasi del tutto verificato, propongono visioni superficiali ed estemporanee senza alcuno sforzo dialettico espressivo: tale interpretazione attinge alla curiosità contingente del quotidiano.*

La comunicazione della città non avveniva, allora come adesso, soltanto verso il costruito, la manifestazione architettonica monumentale, ma anche attraverso l'animazione vitale degli spazi comuni, siano essi piazza, campo, campiello, calle o canale.

La presenza disegnata e incisa di questa società veneziana, attraverso alcuni pur limitati episodi, l'ironica inconscia che vi si respira, sono come la formulazione anticipata di un'esistenza meglio vissuta in tempi passati, e al tempo stesso la testimoninza che non esiste alcuna soggezione. I gesti di una società che, qual è quella veneziana, procede inesorabilmente nella decadenza e si avvia alla dissoluzione finale, in senso tanto economico quanto culturale, sembrano interpretare e ripetere la modalità dei rapporti che si andavano formulando in quei decenni in tutta Europa: nuovi e spesso discordanti gli elementi di una società in rapida evoluzione. Tra popolani, venditori, sgherri, barcaioli, preti e frati in brevi processione, bottegai e ortolai, facchini, scaricatori e marinai, incedono con dignitosa lentezza, con le toghe e i manti di broccato, i patrizi chiaramente avviati a presenziare in Palazzo Ducale alle sedute delle magistrature. E al pozzo ricevono gli omaggi, gli inchini e i baciamano.

Le immagini del folclore e delle feste, riportate nelle stampe del Lovisa, ma sopratutto del vivere quotidiano nelle strade e sui canali, sono animazioni che introducono e fissano alcuni accenni di quel mondo, momenti di vita di quella società dall'apparente benessere, con un'importante valenza storica del ricordo."[17]

Den historisch-erinnernden Wert der Stiche unbestritten, halte ich - bei allem Respekt vor dem Autor - wenig von jeglicher Art der Verklärung gewesenen Lebens, wie sie hier anklingt. Eine genaue Analyse des in den Stichblättern Dargestellten wird zeigen, daß gerade hier wie nirgend anderswo in der venezianischen Vedutenkunst das Bild einer Gesellschaft des "*apparente benessere*", das man zu erkennen glaubt, durch entgegengesetzte Wirklichkeitselemente konterkariert ist.

Schon auf der "*Veduta delle Procuratie nuoue*", die von Filippo Vasconi signiert ist,[18] im Herzen der Stadt also, ist ein deutlicher Hinweis auf eine andere Seite des Lebens in der Stadt festzumachen, der Korrekturen am Eindruck von einer "*società dall'apparente benessere*" angebracht sein läßt. Vor einem fast leeren Hauptplatz rollen im Vordergrund Männer große, zusammengeschnürte Ballen über den Platz, während andere herum-

stehen, -sitzen und den sich abmühenden Männern Kommandos geben. Es ist ein Bild, das wie sonst nie eine Idee davon gibt, wie schwer und mühselig Arbeit in einer Zeit nicht mechanisierten Transportes in einer Stadt war, in der Wege nicht so einfach, wie in anderen, zu bewältigen waren und sind [**Abb. 175**]. Auch dies ist Teil der *Singolarità* der Stadt in der Mitte des Wassers, auch wenn sowohl Sansovino, als auch die späteren Vedutisten geflissentlich über dergleichen hinwegsehen. Motive des Tragens und des Bewegens von Gegenständen von einem Ort zum anderen gibt es im *Gran Teatro di Venezia...*, wie in Veduten früher und später *en masse*, doch sind sie hier wie dort so gut wie immer in die Form des eleganten Gehens der tragenden Figur gegossen.[19]

Eine von Vasconi nach Giuseppe Valeriani gestochene Ansicht mit Blick von dem öffentlichen Getreidespeicher der Republik, den *Granai*, hier: *Granari*, wie sie genannt wurden, zu Zecca, Libreria und Dogenpalast, als deren Pendant (wegen der umgekehrten, schrägen Blickrichtung vom Wasser und der spiegelbildlich ähnlichen, perspektivischen Konstruktion) das Blatt mit den Prigioni und dem Dogenpalast angesehen werden kann,[20] ist nur auf den ersten Blick ungewöhnlicherweise sehr weit vorn eingeordnet, noch vor so zentralen Veduten wie derjenigen der Piazza im Karneval, der von Dogenpalast und Prigioni, sowie der des Hofes des Regierungspalastes.[21] Das im Sinne der Architekturauffassung des Achtzehnten Jahrhunderts sicher nicht repräsentativ zu nennende Speichergebäude dürfte hier an so früher Stelle als Zeichen der Fürsorge der Republik für das Volk in schlechten Zeiten stehen. Die vergleichsweise großen Vordergrundsfiguren vermögen dies insofern zu unterstreichen, als neben den verschiedenen Fahrzeugen auf der Wasserfläche, den Mönche, die in einer Barke mit dem halbrunden Zeltdach anlegen, der heranfahrenden Gondel mit zwei Insassen und dem Schiff, das gerade Anker lassen will, am Ufer eine als "*Càselo per le Fedi*" bezeichnete Holzbude abgebildet ist [**Abb. 176**]. Es handelt sich um einen Schalter, an dem herantretende Männer sich Beglaubigungen abholen, wie sie nötig waren, um die Hilfe der staatlichen Armenfürsorge in Anspruch nehmen zu können.[22]

Selbst die Ansicht des Hofes des Dogenpalastes, die Franzoi ausdrücklich zitiert, entspricht bei genauem Hinsehen einfachen Klischees von einer guten, konfliktfreien Ordnung nur sehr bedingt [**Abb. 177**].[23] Der Hof des Dogenpalastes war ein dem *Brolio* vergleichbarer, quasi halböffentlicher Raum. Auch er war Ort der politischen Geschäfte der *Nobili*, gleichzeitig aber standen die dort befindlichen Brunnen, die auch der Trinkwasserversorgung der Prigioni dienten,[24] jedermann zur Benutzung offen. So ist es erklärlich, daß Canaletto später direkt vor der Porta della Carta einen Wasserträger mit zwei Kübeln an einem Tragebalken darstellen konnte.[25] Daß dieser repräsentative Raum im Herzen der Republik öffentlich zugänglich war, wurde keineswegs von allen Beobachtern positiv bewertet. Der Comte de Caylus bemerkte 1714/15: "*Tout le monde y entre. C'est là que les matelots et les polissons se donnent rendez-vous pour tenir leurs assises. L'on y fait toutes les ordures imaginables,...*"[26] Die venezianischen Herausgeber der Serie aber dürften der Republik die Öffentlichkeit dieses Raumes im Innenhof des Zentrums ihrer Macht, die

der Comte de Caylus in eben jenen Jahren kritisch registriert, als die Stiche entstanden, hoch angerechnet haben. So ist sie hier viel stärker herausgestellt als in dem vergleichbaren Blatt aus den *Fabriche, e Vedute...* des Carlevarijs, wo die gehobene Männergesellschaft weitgehend unter sich bleibt.[27] *Nobili* in *Veste*, die auf der Sonnenseite des Hofes hin und her spazieren, zwei *Cavaliere della Stola d'oro*, denen vor der Scala dei Giganti in einer ehrerbietigen Begrüßung die Referenz erwiesen wird, der vornehme Herr mit dem Gehstock und wiederum zwei der mysteriösen in ihren *Tabarro* gehüllten Herren in der Schattenzone des Bildes gehören dazu. Im *Gran Teatro...* dagegen sind *Nobili* nur im rechten vorderen Viertel des Raumes versammelt; verschiedene Formen der höflichen Begrüßung untereinander, bis hin zum tiefen Kniefall, sind zu beobachten, aber auch ein Fliegender Händler, der herumgeht und Eßbares feilbietet, ein bettelndes Kind mit Hut, das im Vordergrund am Boden sitzt, und: die Leute kommen hierher zum Brunnen, um Wasser zu holen.

Wäre nicht die Szene am Brunnen in der Mitte des Hofes, wo Männer tätig sind, die Wasser hochziehen und Kübel an Tragbalken davontragen, böte das Blatt kaum anders als das, was gewöhnlich draußen auf dem *Brolio* zu sehen ist. Inmitten des Bildes, links von den in Gruppen beieinander stehenden Patriziern, kommen und gehen in zwei Reihen von Wasserträgern mit kahl geschorenem Haupt - genauso wie Giovanni Grevembroch 1753 nach einem alten Vorbild Cesare Vecellios einen "*SFORZATO IN GALEA*" in weißem Kittel, mit Schnurrbart und roter Mütze dargestellt hat -[28] und jeweils zu viert aneinander gekettet, die geschulterte Fässer hinwegschleppen, während der Bewacher nachfolgt und seine Pfeife raucht. Kläffende Hunde, um die sich niemand kümmert, rennen ihnen hinterher. Luca Carlevarijs hat dasselbe schon vorher in seinem Stich gezeigt. War sie in seiner ersten Ansicht des Hofes noch schwer erkennbar, wurde die Arbeit dieser Männer in einem zweiten Blatt mit der "*Facciata interiore*" des Palastes zum wichtigsten figuralen Motiv [**Abb. 178**]. In der Mitte des Vordergrundes sind die dunkel verschatteten Silhouetten dreier Personen dargestellt, rechts davon der *Pozzo*, umringt von Männern. Einer ist auf den Rand gestiegen und läßt einen Eimer an einer Kette herab, ein anderer greift in die Öffnung, der Dritte hat seinen Kübel auf den Brunnenrand gestellt, umgreift ihn mit seiner Rechten, damit er nicht herunter fällt, und schaut zu dem, der auf der Seite steht. Hinter dem Brunnen werden die Fässer aufgehoben und geschultert und etwas abseits stehen drei weitere männliche Figuren, eine in der Mitte mit einem langen, lanzenartigen Stab. Rechts tragen andere, gefüllte Fässer mit muskulösen Armen auf Kopf und Schulter haltend, das Wasser davon. Sie gehen in Richtung des Molo und auch sie sind - wie bei den beiden ganz rechts unverkennbar zu sehen - aneinandergekettet. Draußen, vor dem Molo - das weiß man - lag die *Fusta*. Sie ist in Carlevarijs' Stich mit dem Blick vom Bacino in die Piazzetta gezeigt, wo zu Unterhaltungsmaßnahmen eine Barke herangerudert worden ist und Arbeiter ihren Rumpf streichen.[29] Im *Gran teatro...* sind ihre sichernd, oder - je nachdem, wie man es sehen will - drohend auf die Piazzetta gerichteten schweren Kanonenrohre unmißverständlich Zeichen der Verteidigungsbereitschaft republikanischer Gesinnung.[30] Zu ihr, oder einer

anderen, draußen im Hafenbecken ankernden Galeere schleppen die Sträflinge Süßwasser.[31] Wenn die Szene mit den wassertragenden Galeerensträflingen im Blatt des *Gran Teatro...* nicht nur wiederholt, sondern noch stärker in Deutlichkeit und Bedeutung akzentuiert ist und später auch von Michele Marieschi in einer seiner Radierungen aufgegriffen wird, dürfte das wohl sicheres Anzeichen dafür sein, daß der Anblick dieser Bedauernswerten genauso zur Normalität des Lebens gehörte, wie vieles andere auch.

Noch ganz andere Beeinträchtigungen der Alltagsruhe lassen sich in der "*Veduta della Piazzetta di S. Marco.*"[32] aufweisen, wo am linken Bildrand die *Fusta* mit den Kanonenrohren droht. Auch in dieser Vedute des Molos mit dem Platz vor dem Dogenpalast und den *Colonne* der Piazzetta könnte die Architektur - ergänzt durch einen schönen Einblick in die Läden unter den Arkaden der Libreria - vollständig nach einem Gemälde von Carlevarijs kopiert sein, die Figuren aber sind eigene Erfindungen. An der Ecke des Dogenpalastes ist als Zeichen für den *Brolio* eine devote Begrüßung eines *Nobile* eingesetzt und die Kartenspieler haben sich die *Colonna* mit dem Markuslöwen ausgesucht. In der Mitte des Vordergrundes aber findet eine handfeste Schlägerei statt. Ein stehender Mann greift mit geballten Fäusten einen anderen an, der sich des Angriffes kaum zu erwehren mag. Ein dritter kommt dazu gerannt, während ein weiterer auf einen unter ihm am Boden liegenden eindrischt. Einige der Spieler haben bemerkt, was passiert, und ihre Aufmerksamkeit wendet sich ab von den Karten zu dem Geschehen im Vordergrund [**Abb. 179**].

Auf dem Campo Santa Maria Formosa wird man zum Zeugen einer ähnlich gewalttätigen Auseinandersetzung [**Abb. 181**].[33] Eine wahre Massenschlägerei mit Schwertern und Stöcken ist hier im Gange. Die *Sbirri* mit ihren Hellebarden kommen schon herbeigelaufen. Links liegt ein Verletzter am Boden, wird von Umstehenden versorgt, ein Schornsteinfeger sucht mit seinem Besen das Weite, wie auch ein paar Fliegende Händler. Zu allem Überfluß wird in all dem Durcheinander eine weglaufende Person im langen Mantel - eine Frau oder ein *Nobile* - von beißenden Straßenhunden angegangen. Aber es gibt auch Unbeteiligte im Mittelgrund des Bildes, Orientalen und *Nobili* sind darunter. Ein Lastträger mit einer Kiste geht ebenso ungerührt vorbei, er hat für solche Angelegenheiten keine Zeit. Zu glauben, daß es in dieser großen Stadt mit dem Hafen immer und überall freundlich und friedlich zugegangen sei, wie es die Bilder ansonsten zeigen, und die oft wiederholte Aussage, Venedig sei eine ruhige Stadt ohne Kriminalität behauptet, dürfte ein Trugschluß sein. Daß dem im Alltag der Hafenstadt nicht immer so war, bestätigen nicht nur solche Szenen in anderen Stichen der Folge, es ist nicht zuletzt auch durch Hinweise in Textquellen der Zeit belegt. So kam 1687 der englische Theologe Gilbert Burnet zu dem Urteil: "*In The Venetian Territory their Subjects live easie and happy, if they could be so wise as to give over thier Quarrels,...*"[34] Daran dürfte sich, den Beteuerungen, der "Pöbel" Venedigs sei ruhig und gut zu regieren, zum Trotz, auch im nachfolgenden Jahrhundert nichts grundlegendes geändert haben.[35]

Anderswo sind es die Gondoliere, von denen man aus Goldonis Komödien weiß, daß sie ihren Streitigkeiten in Vorfahrtsfragen durch kräftige Worte Nachdruck verliehen.[36]

Aber eben nicht nur durch Worte! Auf dem Canal Grande in Höhe der Fondamenta della Croce[37] schlagen die Ruderer mehrerer Gondeln, Barken und Lastkähne mit ihren Rudern aufeinander ein [**Abb. 182**]. Zimperlich geht es dabei nicht zu: Einer ist schon ins Wasser gestürzt und schafft es nicht, in sein Boot zurückzukommen, ein anderer versucht, eine Barke zu entern, ein weiterer drückt einen Kontrahenten mit seinem Ruder förmlich ins Wasser. Hunde kläffen, weitere Ruderer setzen sich mit ihren Gondeln in Bewegung, um einzugreifen oder parteiisch mitzumischen. Am Ufer im Vordergrund kommen auch hier die *Sbirri*, angewiesen von einem *Nobile* herbeigestürzt, doch dürfte ihre Eingriffsmöglichkeit nur sehr begrenzt sein. Auch an anderer Stelle, bei der Gondelanlegestelle von San Moisè, prügeln sich Gondoliere. Auch sie gehen mit den Rudern aufeinander los, zwei haben sogleich ihre Dolche zur Hand, ein Hund läuft dazwischen, zwei Männer reißen Pflastersteine aus dem Boden des Campo, um damit zu werfen [**Abb. 180**].[38]

Am Rialto sind weitere unerquickliche Turbulenzen zu beobachten. Auf der Vedute der Brücke von der Seite mit dem Palazzo dei Camerlenghi[39] ist in der stark verschatteten Zone im Vordergrund eine Szene angeordnet, in der sich Hunde ineinander verbissen haben. Man versucht sie voneinander zu trennen, indem man mit einem Stock auf sie einschlägt, oder sie mit einem hingehaltenen Hut weglockt. Ein *Nobile* steht ganz rechts und gestikuliert. Während ein Mann ein Faß die Stufen der Brücke hochträgt, kommen weitere Tiere von der Brücke hinab gelaufen, werden sogar von Laufenden dorthin geschickt. In ihrer äußersten Bewegtheit und in ihrer Art, auch die unangenehmen Seiten des Lebens der Bevölkerung der großen Hafenstadt ins Bild zu setzen wird man diesen Szenen einen gewissen Grad an Wirklichkeitstreue kaum absprechen können. Doch, wenn sie Thema in der Malerei werden, bringen sie ein Element ein, das der venezianischen Maltradition fremd ist. In Anlehnung an die Bildthemen der niederländischen "Malerrebellen" in Rom kann man es, wie Klaus Merx als Bambocciaden bezeichnen, hat es doch viel von der turbulent überbordenden barocken, die vielen kleinen "*accidenti*" des täglichen Lebens liebenden Genremalerei, wie sie in Rom von den italianisierten Niederländern betrieben worden ist.[40] Dem großen Strom der venezianischen Vedutenmalerei aber wird dergleichen immer fremd bleiben.

Doch zeichnen sich die Veduten des *Gran Teatro di Venezia...* nicht nur durch die Darstellung der negativen Seiten des Großstadt- und Volkslebens aus. Wie schon bei Carlevarijs werden einige der Quartiersplätze mit typischen kleineren Festlichkeiten, Vergnügungen, sportlichen Wettkämpfen und populären Feste, jenseits der großen Staatsfeste gezeigt. Zu den vertretenen Motiven gehört manches, was die Veduten des Achtzehnten Jahrhunderts ansonsten weitgehend verheimlichen, unter anderem eine als "*famosa*" bezeichnete Stierhatz auf dem Campo San Geremia,[41] wie sie Giuseppe Heintz auf dem Campo San Polo gezeigt hatte. Einmalig in der venezianischen Vedutenmalerei ist die Abbildung einer weit selteneren Kampf mit einem Bären am Campo Santo Stefano [**Abb. 183**], dem Ort, wo auch der unbekannte Vedutist die Ankunft und die Ausstellung des

Rhinozeros gezeigt hat. Es scheint also ein Ort gewesen zu sein, wo öfter größere Jahrmarktsattraktionen anzutreffen waren, die auf der Piazza keinen Platz hatten.[42] In derselben Art, wie sonst auf Stiere, werden hier Hunde auf einen Bären gehetzt. An Publikum kann es bei solch einem Spektakel nicht mangeln, manche kommen nachgerade herbei gerannt, um noch einen Platz mit guter Sicht im Kreis der Neugierigen zu bekommen. In einem Stich, der noch dazu Vorlage für einige Gemälde geworden ist, wird großfiguriger und zugleich figurenreicher als bei Carlevarijs auch noch der ehemals so populäre Krieg der Fäuste - die *Guerra dei Pugni* - auf der Ponte di San Barnabà gezeigt,[43] obwohl er bereits seit 1705 endgültig abgeschafft worden ist. In allem diesen ist es vor allem das Element der Bewegung, das den Veduten der Venezianer ansonsten fehlt und das diese Radierungen insofern von dem allgemeinen Strom der Bilderproduktion abhebt.

Die Vedute des Campo dei Gesuiti dokumentiert eine weitere sportliche Vergnügung, den *Gioco del Pallone* [Abb. 184].[44] Es ist wohl die einzige originäre bildliche Dokumentation dieses Ballspieles in Venedig, das im Verlauf des Achtzehnten Jahrhunderts in ganz Italien immer mehr in Mode kam, zur Zeit der Herausgabe der Stiche aber am gezeigten Ort bereits seit einigen Jahren verboten gewesen ist.[45] Wie im Falle der Guerre dei Pugni halten die Zeichner der Reihe auch hier an der Darstellung von etwas fest, das schon nicht mehr existierte. Die Kenntnis des Spiels wurde immerhin für so wichtig erachtet, daß das Damenjournal *LA DONNA GALANTE ED ERUDITA DEDICATO AL BEL SESSO* ihm 1787 eine ganze Artikelreihe unter dem Titel "*DELL'ORIGINE, EFETTI, ED UTILITÁ DEL GIUOCO DEL PALLONE.*" widmete. Darin wurden Regeln und Herkunft des Sportes erklärt:

"*POichè la Stagione è opportuna; poichè anche a Venezia abbiamo attualmente il* Giuoco del Palone, *poichè non si dispensa dall'esserne spettatore anco il nostro Sesso, e poichè infine io procuro non solo di divertire, ma altresì d'istruire, e di esser utile, darò quì la seguente, percosì dire,* Dissertazione. *Tanto più sarà grata, e composta di cose, e non di vane chiacchiere quanto che è Opera del famoso Giuocatore* Pietro Marinoni di Bassano *pubblicata a Milano. Eccola.*

...

REGOLE DEL GIUOCO DEL PALLONE.

IL Giuoco del Pallone è una finta battaglia, che si eseguisce nella maniera seguente... Due quadriglie di Giuocatori armati [sic!] *di* Bracciale *(è questo un Cesto di legno fornito nella superficie esterna di spessi, e forti denti pure di legno)...*

... Oltre i Giuocatori vi sono il Mandarino, *che ha per uffizio di gettare il Pallone al Battitore, ed il* Marcatore, *che segna le Caccie, e ad alte Voce accusa i punti di giuoco...*" [46]

Von der überhöhenden Interpretation des Konversationsblattes, den Spuren des Ursprunges des Spiels, die der Autor bereits bei Homer in den "*Compagni d'Ulisse*" ausmachte, von der Tradition der "*'antica* Ginnastica", als deren einziges Überbleibsel man das Spiel sah,[47] von den angeführten Vorteilen für die "*Patria*" und die (Volks-)gesundheit läßt die insgesamt etwas naive Darstellung von Lovisas Stich natürlich nichts erahnen, den beschriebenen Grundablauf des Spieles aber läßt sie nachvollziehbar werden.

Doch nicht nur, daß hier in einer Manier, wie sie vornehmlich ältere Darstellungen aus dem Umkreis des Giuseppe Heintz geprägt haben, im Zuschauerumkreis umgefallene Stühle und Gestürzte zu erkennen sind. In merkwürdige Nachbarschaft zu der prunkvoll verzierte Gondel eines ausländischen Botschafters, die gerade den Kanal im vordersten Vordergrund passiert hat, ist in dieser Ansicht des Campo bei der Jesuitenkirche noch etwas anderes abgebildet: an der vorderen Platzecke, neben der Brücke, die auf äußerst ungewöhnliche Weise in den Bildraum hineinführt und auf der ein Bettler sitzt, schnüffeln und wühlen Hunde in einem Abfallkasten. Ein Träger schleppt einen schweren Korb voller Unrat davon, während. Es ist die wohl einzige Darstellung der Abfallbeseitigung in der Tradition der venezianischen Vedutenmalerei.

Ganz harmlose Beobachtungen des ganz normalen, ruhigen Lebens, dargestellt oft in relativ großen Figuren, wenn auch nicht immer mit der allerletzten zeichnerischen Sicherheit ergänzen das Bild. Sie finden sich schon auf der Ansicht des Campo San Moisè, wo die Gondoliere sich prügeln. Links in dem Palazzo schauen Kaufleute aus dem Fenster ihrer Läden heraus. Einer hat aufgeschnürte Säcke vor der Tür stehen, wie man sie von den Gewürz- und Getreidehändlern orientalischer Basare kennt. Der andere betreibt eine Holzintarsienwerkstatt oder er handelt mit kostbar verzierten Hölzern, eine Tafel mit einem einfachen ornamentalen Muster steht unter seinem Fenster, eine andere wird herausgereicht. Auf dem nicht wenig zentral gelegenen Campo Santa Maria Zobenigo[48] ist ein Böttcher bei der Arbeit. Zwei Mönche mit breitkrempigen Hüten wandeln diskutierend über den Platz. Ein Bettler mit hölzernen Beinstumpf und Krücke bettelt zwei Herren an, die auf dem Platz miteinander reden, indem er ihnen seinen leeren Hut entgegenhält. Bei der Kirche Santa Maria dei Servi hat ein Kürbishändler seine Körbe niedergestellt, ein Kunde kniet nieder und prüft die Ware, ein Kind hat bereits eine große Frucht gekauft und läuft damit fort. Auf der anderen Seite des Kanals, vor dem Eingang der "*Scuoli dei Tintori da panni*" sitzt eine Frau auf dem Boden.[49] Eine kleine Prozession von Kindern bewegt sich auf den Eingang des Ospedaletto rechts neben der Kirchenfassade zu.[50] Links der Kirche befindet sich ein Gemüsestand mit Knoblauchzöpfen und schräg aufgestellten flachen Körben, in denen die Ware angeboten wird. Gleich daneben steht ein Mann vor der Wand und uriniert - "*con quel che pissa in mezo a i viandanti*" hat Luca Carlevarijs auf eine Figurenzeichnung geschrieben, die sich in einem Band des British Museums in London befindet.[51]

Besonders vielgestaltig - und noch dazu besonders gelungen - ist die Darstellung des Lebens auf der Von Andrea Zucchi nach Giuseppe Valerianis Zeichnung gestochenen Ansicht des Campo dei Frari.[52] In der verschatteten und deshalb fast schwarzen Vordergrundzone wird ein behinderter Mann in einem Wägelchen von einem anderen gezogen, ein Junge schiebt zusätzlich. Dahinter geht ein Geistlicher, der seine Bibel in der Hand hält. Rechts auf der obersten Plattform der Brücke, die zum Campo führt, hat ein Händler, der rücklings gefährlich eng an den Rand der geländerlosen Brücke getreten ist, seinen Stand mit großen Fruchtkörben. Die Ware daraus findet reißenden Absatz, meh-

rere Kunden warten darauf bedient zu werden. Davor, auf dem mittleren Treppenabsatz sitzt ein Bettler, die Krücke zwischen die Beine geklemmt, das rechte Bein steif abgestreckt. Ein Herr mit langer wallender Perücke gibt ihm ein Almosen, wobei er sein rechtes Bein auf die nächsthöhere Stufe stellt. Dadurch wird seine Wade im seidenen Strumpf unter dem Mantel sichtbar, während der Arme sich zu ihm herüberbeugt und den Hut hinhält [**Abb. 185**]. Darunter, auf dem Wasser des parallel verlaufenden Rio dei Frari bemühen sich zwei Männer, eine Kiste auf eine einfache flache Barke zu heben, der Patron in *Tabarro* steht dabei. Eine andere Gondel legt gerade an, die Gondelführer bremsen mit gegen die Fahrtströmung gedrücktem Ruder ab. In dem Palast links am Platz wird Besuch empfangen, die Dame des Hauses ist auf einen der Balkone getreten, ein herankommender Herr begrüßt sie mit erhobenem Hut. Vielleicht ist er mit der Gondel gekommen, die ganz links liegt, ihr Gondoliere lehnt sich über die Kabine um sich auszuruhen. Ein Händler trägt auf geradem Weg seinen Gemüsekorb auf dem Kopf in Richtung der Brücke, in der Rechten hält er die Waage. Frauen holen Wasser, zwei ziehen ihre Eimer am Brunnen empor, eine dritte geht mit zwei an einem Tragbalken hängenden Bottichen davon. Die Werkstatt eines Tischlers ist über den Campo ausgebreitet. Einer der Handwerker hämmert heftig die hölzernen Speichen in die Nabe eines im Entstehen befindlichen Wagenrades. Ein fertiger Stuhl und die anderen Räder liegen auf dem Campo. Einer der Mitarbeiter macht auf einer Bank neben dem Eingang eine Pause und raucht seine Pfeife.

Eine schöne, fast ländliche Szenerie bietet der Rio di San Provolo bei San Giorgio dei Greci.[53] Auf dem Kanal führt eine in den Bildraum stoßende Barke einer jungen Frau ins Bild ein. Weil von rechts eine Gondel einbiegt, muß sie abbremsen. Am Ufer läuft auf dem mit fischgrätenförmig verlegtem Backstein gepflasterten Weg ein Hund einer Katze nach, Kinder spielen mit einem Ball. Am Aufgang der Brücke ist eine alte Frau, die am Stock geht, stehengeblieben, ihr gebeugter Nacken zeichnet sich unter dem *Zendale* ab. Ein junger Mann kommt daneben flotten Schrittes die Stufen herabgelaufen, fast gesprungen. Auf der anderen Seite des Rio trägt ein bärtiger Mann einen großen runden Korb mit Früchten vor sich her, ein anderer hat einen Sack geschultert. Ein Mann mit einem pittoresken, kegelförmig hohen Hut schleppt in der Schattenzone im Vordergrund einen Tragebalken, an dem mit zwei klappbaren Deckeln verschlossene runde Körbe hängen. Eine von zwei Frauen, die sich unterhaltend dort entlang gehen, weist nach links hinten, wo eine bettelnde Frau, die ihr Kind neben sich gelegt hat, auf dem Boden sitzt. Zwei ungewöhnlich gekleidete Männer sind stehen geblieben, einer von ihnen gibt einer Bettlerin etwas Geld. Der eine ist mit einem engen, langen Mantel, der bis zum Boden reicht, und einem hohen, breitkrempigen Hut, wie man ihn sonst nie sieht, bekleidet, der andere ebenfalls in sehr langem Mantel mit herabhängenden Scheinärmeln und einer wulstförmige Kopfbedeckung. Sie mögen Angehöriger der griechischen Nation, die hier Gottesdienste nach ihrem Kult abhalten konnte. All das, einschließlich des Mannes, der mitten in dem ganzen Tun an die Wand uriniert, trägt zu einer ganz eigenen Stimmung dieses Blattes bei.

Allenthalben rufen bewegte Szenen die Phantasie des Betrachters in das Leben der Zeit zurück oder erzählen kleine Episoden alltäglichen Lebens. So rennt bei der Kirche der Madonna dell'Orto ein Kind einem entlaufenen Hund nach, die Mutter zeigt auf ihn, oder ruft das Kind zurück. Bei der Brücke nebenan rasten vier Männer, offenbar kommen sie vom Lande, denn einer trägt einen gänzlich unstädtischen, großen, trapezförmigem Strohhut. Einer von ihnen sitzt auf der Treppenstufe, ein zweiter hat seinen Kopf in dessen Schoß gelegt. Der liegende hält die Hand vor den Mund, die beiden anderen schauen ihn an, einer beugt sich herab - offenbar ist er in einem Schwächeanfall zusammengesunken.[54] Auf dem Campo Santi Giovanni e Paolo, wo rechts von dem Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni Steinblöcke, Säulenteile lagern, ist - trotz des geöffneten Schreins mit dem Marienbild an der Kirchenfassade - eine Szene zu beobachten, die entsprechenden Bildtraditionen gemäß nach Kuppelei aussieht. Eine junge Frau geht mit einem Mann im *Tabarro* davon, eine ältere steht etwas abseits und schaut ihnen nach.[55]

Ohne Zweifel kann man in der Abbildung der Orientalen in der Ansicht mit dem Fondaco dei Turchi am Canal Grande, dem Handelshaus der türkisch-islamischen Gemeinschaft, den Versuch erkennen, eine stadträumlich angepaßte Staffage einzusetzen.[56] Vor dem Fondaco, der von einer gegenüberliegenden Plattform, dem Campo San Marcuola aus, an dem ein *Traghetto* abfährt, gesehen ist, hat ein *Burchio* festgemacht. Er ist beladen mit Ballen, vielleicht von pretiosen orientalischen Stoffes, die er von einem Seeschiff, das seiner Größe wegen nicht mehr in den Canal Grande einfahren konnte, heranbringt. Einer der Orientalen, die mit Schnurrbart, pfeiferauchend und mit Kaftan oder Turban bekleidet im Vordergrund stehen, ruft eine Gondel, um dorthin überzusetzen. Daß die Person, welche die vorderste Gondel mit senkrecht der Strömung entgegengehaltenen Ruder abbremst und die Barke ans Ufer heranbugsiert, Frauenkleider mit über den Kopf gezogenen *Zendale* und einem gerade herabfallenden, einfachen Rock trägt, ist noch heute erstaunlich. Sie dürfte die erste dokumentierte *Gondoliera* sein [**Abb. 186**]. Ihr Kollege nimmt gerade das Geld für die Bezahlung der Fahrt in Empfang. Selbst die Ruderer der anderen Gondeln schauen sich das mit solchen Erstaunen an, daß ihnen zu entgehen droht, daß sie von dem Orientalen angefordert werden.

In der Mitte des Canal Grande fährt hier ein Lastkahn, an dem ein äußerst mühseliges und kraftaufwendiges Verfahren zum Fortbewegen einer schwere Barke zu beobachten ist: der Bootsmann stakt sie, indem er auf Deck entgegen der Fahrtrichtung nach hinten geht und sie dabei nach vorn drückt, während zwei andere Besatzungsmitglieder rudernd mithelfen. Diese schwere und langsame Art der Fortbewegung der Lastbarken ist auch an anderer Stelle zu beobachten [**Abb. 187**], so bei San Pietro di Castello und auf einer der Ansichten des Canal Grande beim Ponte di Rialto,[57] wo die *Barcaruoli* auf umständliche Art ihr schwerfälliges Gefährt um die Ecke lotsen, und dabei einen Stau verursachen. Einer der Bootsleute dieser mit Fässern schwer beladenen Lastbarke versucht dem Schieben mehr Kraft zu verleihen, indem er sich über die Ladung beugt. Der Ruderer

einer im Vordergrund wartenden Gondel lehnt sich derweil gelangweilt über die Passagierkabine seines Gefährts.

Der Transport von Fässer auf diesen Barken ist ein Thema, das so wichtig und interessant erschien, daß es innerhalb der Stichserie mehrmals variiert wird. Verschiedenste Güter kann man darin vermuten: eingesalzene Fische, Wein, Trinkwasser, das sich reiche Familien nicht nur zu Zeiten der Knappheit von der *Terra ferma* bringen ließen, weil mancher es für besser hielt als das Wasser der venezianischen Zisternen.[58] Auf einer anderen Vedute der Ponte di Rialto von Vasconi sind die großen Behältnisse nicht stehend gelagert, sondern auf querliegende Balken aufgelegt und mit einem Bretterkreuz vor Verrutschen gesichert transportiert werden.[59] Im Rio dei Mendicanti, wo reger Bootsverkehr herrscht, versuchen vier Ruderer einen wiederum mit Fässern beladenen, festgefahrenen Kahn durch Schieben mit den Rudern wieder in Bewegung zu bekommen. Dahinter fährt eine andere Barke, ebenfalls mit Fässern beladen, entlang; an ihrem Bug steht ein Hund, der alles, was zu nahe kommt, ankläfft.[60]

An diesem Kanal ist auch eine der kleineren Gondel- und Schiffswerkstätten angesiedelt, die sich an vielen Stellen der Stadt befanden. Auch Canaletto hat sie einige Jahre später gemalt. Dicke Rauchwolken steigen von den Teerkochern auf, in denen Material für die Abdichtung einer umgekehrten Gondel vorbereitet wird. Beim heute noch bestehende *Squero* von San Trovaso eröffnet sich ein Einblick in die Halle einer Schiffswerft. Ein Handwerker schlägt darin am Bug eines Kahnes einen großen Holzbolzen ein. Im Schatten daneben sitzt einer anderer Arbeiter auf großen Kästen, die mit zwei Rollen am Boden liegen, und wartet auf eine Barke, welche die Sachen abtransportieren soll. Andere warten ein Stück weiter hin, einer von ihnen sitzt auf der gemauerten Uferbefestigung. Rechts steigen zwei Frauen in eine offene Gondel, der Ruderer bietet der ersten, die gerade jenen Schritt macht, bei dem das Gefährt zu schwanken beginnt, den linken Arm zum Halt an, wie es sich gehört für einen guten Gondoliere.[61]

Im Gegensatz zu den schweren Lastkähnen haben es andere Fahrzeuge besonders eilig: In einer Ansicht der Isola di San Giorgio[62] fährt eine an Bug und Heck mit Flaggen und Trotteln geschmückte Barke - unter Segel und gleichzeitig in sechs Reihen kraftvoll und schnell gerudert - in das Bacino di San Marco ein. Seitlich daneben bilden je zwei parallel fahrende Gondeln ein Geleit. Eine dicke Rauchwolke, wie von Salutschüssen, steigt von der Barke auf. Es ist deutlich, daß hier etwas wichtiges ankommt, ein Transportgut ist nicht zu sehen, auch kann man schwer annehmen, daß eine hochgestellte Persönlichkeit in einer offenen Barke reist, sei sie auch noch so schnell. Es mag ein Kurier sein, der mit einer eiligen Depesche ankommt. Darüber hinaus wird auf offener Wasserfläche hier und da in altbekannter Manier der geschwungene, hochgezogene Bug eines Lastkahns benutzt, um den Bildrand abzuschließen.[63] Dieselbe Funktion kann auch ein in den Bildraum hinein stoßender Lastkahn[64] oder ein Fischerboot übernehmen, in dem Netze am Mast aufgehängt und die Ankerschnur zum Auslaufen eingeholt wird.[65] Bei der Dogana liegt ein mit Säcken beladener Lastkahn, und schwer mit Hölzern beladene Transporter

vom altertümlichen, venezianischen Schiffstyp der *Rascona* mit dem am Heck tronenden Steuermann, der mit einer Stange das außen liegende Seitenruder bedient [**Abb. 188**].[66] Zwei Matrosen hängen im Mast, um etwas am Segel zu richten. Das eingezeichnete und mittels Buchstabe benannte "*Traghetto della Dogana*" ist mit geschlossenen Gondeln dargestellt, während anderswo *Traghetti* mit offenen Fahrzeugen gezeigt werden, wie sie sonst üblich sind. Links am Bildrand sieht man gerade noch Mast und Takelage eines großen, ankernden Handelsschiffs, ein Eimer mit Wasser wird hochgezogen. Den Canale della Giudecca, nicht weit davon, bei der Kirche und der Scuola del Spirito Santo befährt ein Lastkahn, auf dem ein Mann neben seiner Schubkarre sitzt und Pfeife raucht.[67] Auf der anderen Seite bei der Zitelle liegt ein kleineres Segelschiff, um festzumachen. Die Anker hängen herab, sind noch nicht geworfen. Zwei Männer sind zum Segeleinholen in die Takelage gestiegen, der eine zieht am Querbaum des Mastes das Segel zusammen, der andere klettert in den Wanten empor, um ihm zu Hilfe zu kommen.[68] Bei der *Volta de' Canal* liegt auf der rechten Bildhälfte ein kleines Schiff; es gibt keine Ladung, und deshalb nichts zu tun, pfeiferauchende Matrosen lungern herum, ein *Sandolo* legt bei, mit einem Faß und einem Haufen beladen.[69] Bei einer Barke am Ponte di Rialto wird die Beladung thematisiert: über ein angelegtes Brett trägt einer ein Faß auf eine Lastbarke, ein Herr geht vor.[70] Vor San Pietro di Castello liegt ein Lastschiff, ein Matrose beugt sich über den Mastbaum, um etwas nachzusehen, das Segel ist als Zeltdach aufgespannt, darunter sitzt ein zweites Besatzungsmitglied.[71]

Das Leben derer, die an Bord der Schiffen leben und arbeiten, wird also auch hier thematisiert und es kann in einer sehr drastisch-realistischen Weise in Bild gesetzt werden, und das mitten im Canal Grande. Vor der Ca' del Duca liegen drei *Rascone* beieinander [**Abb. 189**]. Ganz links, auf einer von ihnen ist klein, aber deutlich erkennbar, wie einer der Bootsleute das nackte Gesäß über die Bordwand hält und sich erleichtert. Auf der anderen Seite, läßt gleichzeitig ein anderer Bootsmann einen Eimer herab, um Wasser zu holen.[72] Ähnliches ist unzweideutig im Übrigen auch in einer Ansicht der Lagune mit Blick nach San Michele in Isola, gesehen von den Fondamenta Nuove gezeigt. An den Enden abgerundete Bretter werden hier chaotisch zu Flößen mit einem kleinen Verschlag darauf zusammengezimmert.[73] Was aber links im Bildvordergrund in einem Vordergrundschatten gezeigt ist, konnte den Venezianern und ihren ausländischen Kunden eigentlich nicht wirklich gefallen [**Abb. 190**].

CANALETTO.
FRÜHE MEISTERWERKE

"*Adi 15 Giugno 1726 Venetia*

Dichiaro con la presente Io sottoscritto auer fatto altri due quadri di Vedute P. l.'Ill:mo Sig: Stefano Conti di Lucca ... in una la Veduta della Chiesa di Sa:to Giouani e Paolo con il Campo e la Statua a Caualo del General Bortolam°. da Bergamo et altre figure uarie cioè un Conselier in uesta rossa che in atto d' andar in chiesa altro fratte della religion Dominicana con altre figurine diuerse - - -

Nel Secondo la Veduta della Chiesa de P. P. della Carita Rochetini con la sua Piazza doue o ripartido molte figurine tra le quali in un grupeto di tre fegurine nel mezo del campo ui sono due padri della medema Religione, che discove con un Sauio in Vesta pauonaza...

Io Antonio Canal Pitor."

Als Canaletto das Theater verließ, um sich von der Prospektmalerei ab- und dem *Vedutismo* zuzuwenden, lief er, wie es heißt, seinem Vorgänger Luca Carlevarijs schnell den Rang ab. Zu seinem vedutistischem Frühwerk gehören eine Vielzahl großformatiger Bilder, die sich schon wegen ihrer ungewöhnlichen Größe zur Untersuchung der Figuren hervorragend eignen. Der Vedutist war noch nicht dem Diktat des Marktes gefolgt, das offenbar besagte, kleinere Bilder lassen sich besser an Kunden im Ausland verkaufen. Maße von zwei Metern Breite, die auch Carlevarijs bei Alltagsveduten nur selten erreicht hat, wird es auch im späteren Werk Canalettos noch geben, sie bilden dann aber die Ausnahme, während sie jetzt fast die Regel sind. Die erste Phase seines Schaffens[1] beinhaltet aber auch die ersten der kleinen auf Kupferplatten gemalten Veduten für Aufträge, die Owen McSwiney vermittelte. Sie markieren offensichtlich mit der Verwendung kleinerer, transportierfähiger Formate und dem Experimentieren mit dem robusten Trägermaterial die beginnenden Hinwendung des Malers zu den Bedürfnissen der reisenden Kundschaft aus England und anderen Ländern Europas. Maltechnisch und stilistisch ist die erste Phase des Schaffens Canalettos geprägt von einem pastosen, reliefartig dickem Farbauftrag, der durch grobe, kraftvoll gesetzte Pinselstriche charakterisiert ist (durchaus im Sinne der von Marco Boschini theoretisierten, venezianischen Malweise des "*pittoresco*"), und eine gegenüber seinen späteren Ansichten dramatischere, dunklere Licht- und Farbstimmung, unter den oftmals sehr bewegten und bewölkten Himmeln.[2]

Bereits mit seinen ersten Veduten der Piazza San Marco - der um 1723/24 gemalten Ansicht der Sammlung Thyssen-Bornemisza, jetzt im Madrider Museum der Kollektion, die immer schon als Referenzpunkt der ersten sicheren Datierung einer Stadtvedute von Venedig im Œuvre des Malers gedient hat, und zwei anderen, die noch vor ihr entstanden sein müssen -[3] setzt er sich deutlich von den Mustern der Malerei des Carlevarijs ab. Alessandro Bettagno hat über die Staffage der Madrider Ansicht, in der fast miniaturhaft klein die Marktszene auf dem Campo di San Basso wiedergegeben ist, geäußert: "*Piú tradizionale* [im Vergleich zum Kolorit, besonders des Himmels und der Wolken; Hervorhebung von mir, H. K.] *è invece l'impianto delle figurine.*"[4] An ihn wäre die Frage zu richten: Im Sinne welcher Tradition? Ganz sicher handelt es sich nicht um die Richtung, die von Carlevarijs, dem Begründer des venezianischen *Vedutismo*, vorgegeben war. Bei Canaletto ist der von einem erhöhten Standpunkt in der Ebene des oberen Geschosses der heutigen Ala Napoleonica, wo damals Sansovinos Kirche San Geminiano stand, aufgenommene Platz weit weniger stark bevölkert als in den Piazzabildern des Älteren. Dasselbe gilt auch für die beiden vor der Madrider Ansicht entstandenen Bilder [**Abb. 191**]. Der überbordend volle Platzraum des Karnevals ist damit auch in der Malerei endgültig *passé*, Canalettos Ansichten können auf jegliche barocke Fülle verzichten, sind frei von dem *Horror vacui* seiner Vorgänger.

Canaletto zeigt hier und in dem weit bekannteren Gemälde der Madrider Sammlung den Platz nicht während des Karnevals, sondern in der Leere eines alltäglichen Wochentages. Die Fassade der Neuen Prokuratien ist verschattet, die der Alten von Sonnenlicht erhellt, die Sonne steht also in südlicher Richtung. Ungefähr fünfzig Personen - im Gegensatz zu der unzählbaren Fülle der Ansichten von Carlevarijs - überqueren den Platz oder halten sich in seinem freien Bereich auf. Einzig auf dem kleinen Markt bei der Basilica ist eine stärkere Konzentration von Menschen auszumachen. In der Mitte des Raumes ist als Anzeichen für die im Februar des Jahres 1723 nach dem Projekt von Andrea Tirali begonnene Neupflasterung der Piazza ein Stück des weißen geometrischen Musters der neuen Gestaltung, das in dem in Venedig häufig verwendeten istrischen Kalkstein ausgeführt worden ist, gezeigt [**Abb. 193**]. Doch ist im Gegensatz zu realistischeren Abbildungen der Arbeiten, wie sie Carlevarijs und Antonio Stom geliefert haben, diese Darstellung allenfalls als zeichenhaft zu verstehen.[5] Einzig links neben der Stelle mit dem Ansatz der neuen Pflasterdekoration hat sich ein männliche Figur auf dem Boden niedergelassen, in der man einen Arbeiter vermuten könnte.

Schon von Anfang an kann es darüber hinaus in den Bildern von Canaletto immer wieder eine einzelne Figur sein, die dem Bild vom Leben in Venedig eine sonst nie gesehene Facette hinzufügt. Hier ist unter all den Leuten, die wie ein Herr schnellen Schrittes zum Markt gehen, dem Mann mit einem hölzernen Bottich auf dem Kopf, der *Popolana*, die ihre zwei gefüllten Einkaufskörben nach Hause trägt, neben der Begrüßungsszene, den Fremden aus Fernen Ländern, einer zigeunerhaft wirkenden Frau, zu der sich ein blaumütziger Orientale gesellt hat, zwischen der eleganten Gesellschaft im Schatten der

Neuen Prokuratien, den *Gondolieri* und den vielen Männern und weniger Frauen in der Sonne auf der anderen Seite des Platzes, vor allem die Figur eines Mannes zu beachten, der an einem Stock geht und einen hohen Spiegel auf dem Rücken trägt. Er scheint sich an eine Gruppe von drei *Nobili*, die im Schatten beieinanderstehen, wenden zu wollen und in seiner Last spiegelt sich in seltener malerischer Delikatesse das Blau des unvergleichlichen Canaletto'schen Himmels.

Gleichzeitig definiert der aufstrebende Vedutist mit drei Gemälden, die dieselbe Provenienz aus der Sammlung des Prinzen von Liechtenstein haben, stilistisch eng verwandt sind und folglich gleichzeitig entstanden sein müssen, die topographischen Richtpunkte der venezianischen Vedute neu.[6] Gegenstück zu der Piazza-Ansicht ist eine Vedute des Canal Grande, womit bereits klar ist, daß Canaletto sich der motivischen Beschränkung der Malerei seines Vorgängers, bei dem gemalte Ansichten jenseits des Bereiches von Piazza-Piazzetta-Bacino di San Marco die seltene Ausnahme gewesen sind, nicht unterwerfen würde. Das erfordert auch ein neues Nachdenken über Staffage. Auf dem Campo San Vio haben sich unter einem Wandgemälde eines kleineren venezianischen Handelsschiffes, das die Hauswand des Palazzo Barbarigo ziert,[7] vier *Popolani* oder Seeleuten von einem Schiff einen Ort für ihre Rast gesucht [**Abb. 194**]. Drei der Männer sitzen, bzw. liegen auf dem Boden. Ein vierter, dickbäuchiger spricht gestikulierend zu einem der anderen. Im zweiten Stock des Hauses, das den Bildraum rechts begrenzt, öffnet eine Frau gerade die Läden und schaut zu den herumliegenden groben Gestalten herunter. Auf dem Dach ist ein Schornsteinfeger damit beschäftigt, einen der typisch venezianischen an der Fassade des Hauses aufsteigenden Kamine zu reinigen - ein Motiv, an dem Canaletto so viel Freude gehabt hat, daß er es noch gut fünfunddreißig Jahre später in der Canal Grande-Ansicht für Sigismund Streit eingesetzt hat!

Vor dem Campo liegen Lastbarken [**Abb. 195**], die an der nahegelegenen Dogana, wo sie ihre Ladung anzumelden hatten, keinen Liegeplatz mehr gefunden haben: ein kleiner zweimastiger Segler, dessen Reling über und über behängt ist mit Tauen, zum Trocknen ausgelegten Segeln und allerlei Tüchern und Lappen, ein mit Säcken beladener *Burchio* und direkt vor dem Palazzo ein Lastkahn, auf dem Fässer gestapelt sind. Eine Verbindung vom Ufer des Campo zu den Booten wird durch eine hinübergelegte Bohle hergestellt und so die Zugehörigkeit der Mannschaft zu den Kähnen suggeriert und eine Auskunft über soziale Herkunft und Tätigkeit der grobschlächtigen Männer gegeben, die sich auf dem Campo niedergelassen haben. Reger Gondelverkehr auf dem Canal vervollständigt das Bild, das entfernt liegende Bacino ist voll von ankernden Schiffen aller Art. Ein Hausangestellter am Portal des Palastes nimmt von einem Bootsführer einen Gegenstand entgegen. Eine Gondel geht an einem der Lastkähne bei und in der Mitte des Canals scheint etwas ins Wasser gefallen zu sein: Ein Boot wird auf Position gehalten, während ein Mann mit einem Stock tief im Wasser herumstakt, als suche er etwas.

Zu dem in Madrid befindlichen Bilderpaar gehörten ursprünglich zwei weitere Gemälde. Sie sind seit einigen Jahren Ausstellungsstücke der Musei Civici Veneziani in der Ca'

Rezzonico in Venedig.[8] Das eine der beiden ist eine weitere Canal Grande-Ansicht (in Höhe des Palazzo Balbi), das weitaus interessantere der beiden aber zeigt mit den zum Nordrand der Stadt hinausführenden Rio dei Mendicanti in Höhe der von Vincenzo Scamozzi entworfenen Kirche San Lazzaro dei Mendicanti [**Abb. 196**], ein Motiv, das außer für den Musikinteressierten kaum von touristischen Interesse war in einer Zeit, in der die Suche nach dem abgelegenen, und insofern "pittoresken" Venedig noch lange nicht im Gange war. Von der Fassade der Kirche, die dem Rio, zusammen mit den dort praktizierenden Bettelmönchen den Namen gegeben hat, sind nur der Giebel, zwei Halbsäulen und ein Teil des Portals zur Klärung des Standpunktes und als kompositorische Einführung abgebildet, obwohl sie eigentlich das Gebäude ist, das für das einzige stehen kann, was für einen Nicht-Venezianer ein Interesse an diesem Ort touristisch rechtfertigen könnte. Hier befand sich das *Ospedale dei Mendicanti*, eine Institution, die vor allem durch die Musikausbildung ihres *Conservatorio* und den Gesang der hier ausgebildeten Waisenmädchen bekannt gewesen ist, aber auch einen Bereich hatte, welcher der Pflege und Wohnstatt von Alten gewidmet war.[9] In die Kirche San Lazzaro ging man, um die Musik der jungen Mädchen zu hören, die in dem Ruf standen, die besten Stimmen der vier venezianischen Einrichtungen dieser Art zu haben.[10]

Auf den Fondamenta dei Mendicanti, entlang der langen Fassade des *Ospedale*, stehen Männer mit Dreispitz und in *Tabarro* in Gruppen zu zweit und zu dritt herum, weit hinten im Bild wird einem *Nobile* von einem anderen Herrn etwas bezüglich der Ladung der dort hinten liegenden Lastkähne erklärt, eine Frau unterhält sich mit einem Geistlichen, an einer der stufenförmig zum Wasserniveau herabführenden Gondelanlegestellen hat sich ein Mann zum Ausruhen hingesetzt. Hier legt gerade die Gondel eines hochgestellten Herren in roter Oberbekleidung ab. Unter den Personen auf dem Uferweg sind auch zwei alte, gebrechliche Männer. Der eine schleppt sich, den Kopf weit vorgebeugt und mit einem Gehstock in der rechten Hand an der Wand entlang, wobei er sich zusätzlich an der Mauer des Gebäudes abstützt. Der andere ist ganz vorn an der Ecke der Kirchenfassade dargestellt, er hat seinen Stock an die Hauswand gelehnt und steht mit dem Gesicht in die Ecke schauend hinter dem Piedestal der hintersten der Säulen der monumentalen Kirchenfassade. Das, was er dort tut, wird wohl das sein, was Männer meist tun, wenn sie mit dem Gesicht zur Wand in einer Ecke stehen. Die paar Meter bis hinein in das Hospital hat er nicht mehr geschafft, bevor er sich erleichtern mußte. Wenn der Herr, der in einer hier gerade abfahrenden Gondel gezeigt ist, also als eine Erinnerung an den Gesang der "*Zitelle*" (richtiger: Waisenmädchen) zu deuten ist, dienen diese beiden Figuren älterer Herren als Hinweis auf die hier unterhaltene geriatrische Anstalt.

Gegenüber dem *Ospedale* liegt ein *Squero*, eine Gondelwerkstatt, der hier besonders ausgemalt ist [**Abb. 197**]. Im Moment wird eine offene Gondel zu Wasser gelassen, drei Männer schieben sie von dem kleinen Strand in den Kanal, zwei weitere sind an ihrer Seite bis zu den Knien ins Wasser gestiegen, um sie sicher zu bugsieren. Der Gondoliere steht bereit, die Steuerung zu übernehmen, sobald sein Gefährt beginnt zu schwimmen

und hilft nach, indem er sich mit dem Ruder vom Boden abstößt. Zwei weitere Gondeln und ein größerer Kahn sind auf dem Hof in Arbeit.

Oberhalb des Schuppens der Werkstatt, in den Fenstern und auf einer jener kleinen aus einem Holzgestell bestehenden, venezianischen Dachterrassen, die *Altane* genannt werden, hängt Wäsche aus. Bei den langen Stoffstreifen, die auf dem Trockengestell auf dem Dach des dritten Hauses hinter dem Hof der Gondelwerkstatt im sanften Wind wehen, aber handelt es sich nicht einfach um Gebrauchswäsche. Es sind die eingefärbten Stoffbahnen, die in einer am Kanal gelegenen Färberei bearbeitet worden sind und nun zum Trocknen der Farben an die Luft gehängt sind. Die Färberwerkstatt ist hier am Rio dei Mendicanti noch 1781 nachgewiesen.[11] Jenseits der hölzernen Brücke über den Rio sind in einer langen Reihe hellblau und gelb gefärbte und auf Stöcke aufgewickelte Garne zum Trocknen an die Hauswand gestellt [**Abb. 198**].[12] Auf der Brücke treffen sich zwei Frauen, die eine hält auf ihren ausgebreiteten Armen ebensolche Garnbündel, um sie auf die andere Seite zu bringen, die andere hat ihre schon abgestellt und geht zurück, um die nächsten zu holen. Bei ihrer Begegnung in der Mitte ihres Weges halten sie inne, um sich - wahrscheinlich - höchst Wichtiges zu erzählen. Durch die Brücke sieht Männer, welche die langen Stoffbahnen, die später auf dem Dach zum Trockenen aufgehängt werden, im Wasser des Rio auswaschen. Ein frühes bildliches Dokument der Gewässerverschmutzung in der Lagunenstadt.

Ganz rechts ist eine jener anekdotischen Szenen angeordnet, die Canaletto in seiner ganzen Schaffenszeit sehr schätzen wird: Im Fenster des zweiten Obergeschosses der auf den Kanal blickenden Fassade des Hauses zeigt sich eine Frau, die ihren Strohbesen ausschüttelt. Unten beugt sich ein junger Mann um die Ecke des Hauses, wobei er sich mit der Hand an der Wand abstützen muß, damit er nicht ins Wasser fällt. Gleichgültig ob dies rein zufällig geschieht, oder um der weiblichen Person eine optische Nachricht zukommen zu lassen, oder auch nur einen Blick zu riskieren, für Canaletto ist dies ein wichtiges, episodisches Staffagemotiv. Er stellt Aspekte städtischen Lebens im großen Gemälde dar, die für Luca Carlevarijs, in dessen Stich der Gegend die auf den spezifischen Charakter des Ortsumfeldes hinweisenden Zeichen eher spärlich waren,[13] allenfalls ein Thema der Grafik sein konnten. Canaletto hingegen dienen die typischen handwerklichen Tätigkeiten genauso der Illustrierung und Charakterisierung der stadträumliche Situation wie alltägliche, "unbedeutende" Begebenheiten. Er zeigt die verschiedenen Schritte des Arbeitsprozesses des Färbens, soweit sie im öffentlichen Raum stattfinden, und erzählt anderes, das seiner allgemein menschlichen Beobachtung städtischen Lebens entstammt.

All dies in diesem Bild, das nicht erst, seit es in Venedig ist, im Mittelpunkt des Interesses steht, ist längst gesehen und beschrieben worden, doch mangelt es nach wie vor der richtigen Einschätzung. Man hat in der Person des - nicht bekannten - ersten Auftraggebers der Serie nach Bewegmotiven für diese selten vielfältige Darstellung an einem bis dahin nie gemalten Ort gesucht, doch ohne überzeugende Antwort. Egal wer der Auftraggeber

gewesen sein mag,[14] er hat mit diesem Bild in der Frühzeit des aufstrebenden Malers ein außergewöhnliches Werk mit einem Motiv erstanden, das auch in der Zukunft des *Vedutismo* einmalig bleiben wird. Auch wenn Canaletto noch so präzise motivische Vorgaben gehabt haben sollte, er füllt sie auf eine Art aus, die es vorher in der venezianischen Vedutenkunst nicht gegeben hat. Das Bild zuallererst, und nichts außer ihm, erzählt von seiner ungewöhnlichen Liebe für das unspektakuläre, abgelegene Venedig.

Der ungefähr gleichzeitige Auftrag Stefano Contis ist der bestdokumentierte in der Karriere Canalettos und der venezianischen Vedutenkunst überhaupt. Stefano Conti, dem Textilkaufmann und Mäzen aus Lucca, verdankt die Nachwelt nicht nur Quittungen und Echtheitsbestätigungen für vier Gemälde, sondern auch kurze eigenhändige Beschreibungen Canalettos.[15] Conti gab bei seinen Aufträgen in der Regel die ungefähre Größe vor, überließ den Künstlern die Auswahl des Motivs und bestand nur darauf, daß die Kompositionen seiner Bilder originär und keine Kopie schon vorhandener Bilder waren. Die Bilder entstanden als zwei Paare; zunächst 1725 zwei Gemälde, die anderen beiden als Folgeauftrag 1726. Das erste Bilderpaar besteht aus einer Ansicht des Canal Grande mit der Ponte di Rialto, dem Palazzo dei Camerlenghi und den Fabbriche Nuove, und einer des Canal Grande mit denselben Fabbriche Nuove, gesehen von der Nähe des Rialto. Für die Motivwahl ist wahrscheinlich die Ca' da Mosto, in der das vielbesuchte Albergo des Lion Bianco angesiedelt war, ausschlaggebend gewesen.[16] Canaletto beschreibt in dem Dokument vom 25. November 1725:

"*Dichiaro con la presente mia Sottoscrita e atesto auer dipinto due quadri di uedute di Venetia del Canal Grande ... Nella prima il Ponte di rialto dalla parte che guarda uerso il Fontico de Todeschi, che resta dimpeto la Fabrica de Magistrati de Camerlengi; et altri più Magistrati con altre fabriche uicine, che si adimanda dell'erberia, doue sbarca ogni sorte derbazi e frutami per dispensare alle arti per la città, nella Mettà del Canale ó dipinto una Peotta Nobile con figure entro con quatro gondolieri che và Scorendo, et pocco uicina una gondola a livrea del Ambassiator del'Imperator.*"[17]

Das zuerst Gesagte ist außerordentlich aussagekräftig, weist der Autor doch ausdrücklich auf die Figuren hin, die er in sein Bild eingefügt hat. Der genannte Kaiserliche Botschafter, dessen Gondel "*a livrea*" von links aus dem seitlich des Fondaco dei Tedeschi fließenden Rio in den Canal Grande eingebogen ist und der *Peotta* zu folgen scheint, war zu jener Zeit der Conte Colloredo Waldsee. Er war selbst Auftraggeber eines Gemäldes von Carlevarijs, das seinen triumphalen Einzug in den Dogenpalast darstellt, und einer der ersten Käufer von Canaletto-Veduten.[18] Es handelt sich also um ein eigenhändig bezeugtes, verstecktes Auftraggeberporträt in einem Gemälde für einen anderen Auftraggeber.

In der genannten *Peotta* befindet sich unter einem ausgestellten Zeltdach eine Gesellschaft von elegant gekleideten Damen und Herren. Diese von vier Gondoliere geruderten Barken, die auch in einer Ansicht der Liechtenstein-Serie und anderen Veduten Canalettos zu sehen sind, dienten der festlichen Ausfahrt von Gesellschaften. Man tafelte und feierte an Bord, wie es das Bild Gaspare Dizianis von der Sagra di Santa Marta zeigt. Vom Anlanden von "*ogni sorte derbazi e frutami*", dem Obst und Gemüse bei der Erberia aber, das Canaletto zur Erläuterung der Örtlichkeit auf der rechten Seite des Gemäldes

erwähnt und die er in seinem späten Bild für Sigismund Streit miniaturhaft ausmalen wird, zeigt er in dem Bild hier nichts.[19] In beiden Bildern aber sind Reparaturarbeiten an den Fabbriche Nuove dokumentiert. Das erste zeigt ein schwebendes Gerüst unterhalb des Dachgesimses angebracht, auf dem zwei Handwerker tätig sind, und ein weiterer Arbeiter trägt auf dem Dach knapp unterhalb des Firstes Material herbei. Im dem anderen Bild, dessen Beschreibung aus der Feder des Künstlers die einzige ist, die sich mit der Nennung der topographischen Situation begnügt und nicht auf die Figuren eingeht, ist im hinteren Teil des Gebäudes ein größeres Gerüst aufgebaut, das zur Fassadenerneuerung oder für die Ausführung von Dachreparaturarbeiten gedient haben könnte. Sicher dürfte es für die Abbildung des Gerüstes einen konkreten Anlaß gegeben habe, trotzdem aber der Hinweis: Sir Uvedale Price wird am Ende des Jahrhunderts genau dieses als eines der Merkmale des Pittoresken in der Darstellung der Architektur bezeichnen: "*... a building with scaffolding has often a more picturesque appearance, than the building itself when the scaffolding is taken away...*"[20]

Gemäß seinem eigenen Zeugnis hat Canaletto in der Staffage auf den Veduten des zweiten Bilderpaares für Stefano Conti - eine Ansicht des Canal Grande, gesehen vom Campo della Caritá Richtung Bacino di San Marco und eine des Campo Santi Giovanni e Paolo - Folgendes dargestellt: "*figure uarie cioè un Conselier in uesta rossa che in atto d' andar in chiesa* [und:] *altro fratte della religion Dominicana con altre figurine diuerse - - -*" auf letzterem [**Abb. 199**] In der "*Veduta della Chiesa de P. P. della Carita Rochetini*" sieht man: "*molte figurine tra le quali in un grupeto di tre fegurine nel mezo del campo ui sono due padri della medema Religione, che discove con un Sauio in Vesta pauonaza...*" [**Abb. 200**]. Wie bereits gesagt, kann die Genauigkeit, mit der Maler auf die Staffage seiner Bilder hinweist, nur zum Teil als Folge der Marotte Contis abgetan werden, Bilder der nach Zahl ihrer Figuren zu bezahlen. Während Carlevarijs es in den Beschreibung der drei Veduten, die er für Conti gemalt hatte, dabei beläßt, nur formelhaft die Vielzahl der Barken und Figuren in ihnen und ihre Größe anzugeben,[21] war Canaletto ganz offensichtlich an der Erklärung wichtiger Staffagemotive für den außerhalb der Stadt weilenden Auftraggeber interessiert.

Auf dem Bild mit dem Campo della Caritá dienen Canaletto die zwei *Patres* des die Kirche unterhaltenden Ordens, die mit einem *Nobile* in pfauengrauer *Veste* - nach seinen Worten einem der insgesamt sechzehn *Savi Grandi*, der *Terra ferma* und *del Mar* - diskutieren, als Verweis auf die Kirche am Platz und somit auf die Spezifik des Ortes. Michael Levey hat die Mönche einerseits, den *Savio* andererseits als Repräsentanten von Staat und Kirche bezeichnet und scheint damit - über die bloße Bezeichnung der stadträumlichen Funktionen hinaus - dem akzidentellen Zusammentreffen der Personen im Bild eine übergeordnete, allgemeinere Bedeutung zuweisen zu wollen.[22] Doch sind solche Konstellationen innerhalb des Œuvres des Meisters zu selten, als daß man darin Programmatisches erkennen könnte. Wenn Canaletto eine solche übergeordnete Aussage intendiert

hätte, wäre es dann nicht schlüssig gewesen, sie in der Beschreibung des Bildes für den Auftraggeber zumindest anzudeuten?[23]

Andere Szenen, die ihm offenbar von geringerer inhaltlicher Tragweite erschienen, subsumiert er unter den drei Worten "*altre figurine diuerse* ". Die anlegende Gondel, ist ein für Venedig typisches Motiv, aber eines, das so normal ist, daß es dem venezianischen Maler nicht der Erwähnung wert ist, obwohl die Reiseberichtschreiber zu Beginn eines jeden Venedigkapitels ausführlich über diese typischen Fortbewegungsmittel berichteten. Ebensowenig der Hervorhebung würdig sind ihm die beiden Frauen, die er im Vordergrund gemalt hat in dem Moment als sie sich auf der Brücke getroffen haben und, wie man Frauen im Gegensatz zu Mönchen und *Nobili* gewöhnlich unterstellt, nicht diskutieren, sondern schwatzen, während ein Mann, offenbar - so nah wie er bei ihnen steht - der Begleiter einer der beiden, ihrem Gespräch den Rücken zuwendet und die Kirchenfassade anschaut. Canaletto, darauf ist hingewiesen worden,[24] zeigt hier und in anderen Bildern desselben Motivs verschiedene Stadien der Reparaturbedürftigkeit des Pflasters, was man zur Chronologisierung herangezogen hat. Auf dem Bild Stefano Contis ist zudem an der Ecke ein abgeteiltes Geviert zu sehen, das der Müllsammelstelle in dem Stich des Campo dei Gesuiti in Domenico Lovisas *Gran Teatro di Venezia...* ähnelt. Auf keinem der späteren Bilder wird er es noch zeigen. Ein Mann hat sich darin zur Arbeit gebückt, ein anderer hantiert mit dem Stiel eines Werkzeuges. Gegenüber, vor dem großen gotischen Palazzo Gussoni Cavalli (heute: Franchetti), ist eine Gondel auf einem kleinen Reststück unbebauten Grundes an Land gezogen worden, ein Feuerschein ist zu sehen, Rauch steigt auf. Auf dem kleinen *Squero* seitlich des Palastes wird eine umgedrehte Gondel geteert.

Der Grund dafür, daß Canaletto den Pater des Dominikanerordens auf der Ansicht des Campo Santi Giovanni e Paolo ausdrücklich erwähnt, liegt ähnlich wie beim Bild des Campo della Caritá: SS. Giovanni e Paolo ist eine Dominikanerkirche, der Pater dient im engeren Sinne dazu, die Spezifik des Ortes zu illustrieren. Den Herrn in Rot, der in Begleitung eines Adjutanten, der ihm mit drei Schritten Abstand folgt, auf dem durch Pflasterung vorgegebenen direkten Weg von der Gondelanlegestelle - dort wartet seine Gondel mit dem livrierten Bediensteten - zum Kirchenportal geht, bezeichnet er als einen "*Conselier in uesta rossa*". Damit stellt er sich in Gegensatz zu dem in Schriftquellen beschriebenen Fakt, daß nur Prokuratoren, aber nicht *Conseglieri* sich von Adjutanten begleiten lassen durfte, wie dieser. Canaletto hält sich wie in der anderen Kurzbeschreibung an die Hierarchie seiner Gesellschaft. Die größeren Vordergrundfiguren, einen weiteren *Nobile* und einen zweiten Herren in einem blaugrauen, kleidartigen Gewand im Überwurfmantel, sowie zwei an den Stufen der Gondelanlegestelle sitzende *Popolani* läßt er unerwähnt, sie sind von geringerer sozialer Stellung und scheinen ihm offenbar weniger bedeutungsvoll. Auch der Marktstand an dem Weg zu der Brücke ist nicht erwähnt, er ist ganz anders als bei Carlevarijs als "pittoreskes" Motiv zu verstehen, das mit der die im Wind hängende Segeltuchplane - ebenso die abgerissenen Kleidungsstücke der Herumstehende Menschen aus den unteren Bevölkerungsschichten - zur Demonstration der

virtuosen Pinselführung und der typisch venezianischen Malweise im Sinne Marco Boschini dient.

Der Campo SS. Giovanni e Paolo ist, obwohl nur wenige Schritte entfernt vom Standpunkt des Bildes mit dem Rio dei Mendicanti, im Gegensatz dazu dezidiert - mit der traditionellen Begräbniskirche der Dogen, dem immer viel beachteten Reiterstandbild des Condottiere Bartolomeo Colleoni und der Scuola Grande di San Marco mit ihrer reich geschmückten Fassade und den berühmten Gemäldezyklen - ein Motiv von größerem touristischen Interesse. Deshalb auch hat Canaletto es in seiner Frühzeit zweimal bearbeitet. Das zweite frühe Gemälde dieses Campo befindet sich in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister. Nichts spricht dagegen, in ihm die erste Version des Motivs zu sehen, die Conte Colloredo Waldsee circa zehn Monate vor der Fertigstellung von Contis Bild auf dem Campo San Rocco gekauft hat.[25] Alessandro Marchesini, der Agent Stefano Contis in Venedig schrieb Mitte August 1725 an den Kaufinteressenten in Lucca: "*Il giorno di S. Rocco* [Canaletto] *espose al Publico una sua veduta di S.Gio. e Paolo che fece meravigliare tutti. L'Ambasciadore dell'Imperatore se La Levò, e ne fece l'Acquisto avendone un' altra di maggior grandezza,...*"[26]

Der Reisende selbst ist im Bild Stefano Contis folglich nicht weit. Auf seinem Weg durch die Stadt aus Richtung des Rialto kommend, vorbei an Santa Maria dei Miracoli, zeigt er auf der Brücke seinem Gefährten mit dem Stock die Fassade der Scuola di San Marco, während ein Paar aus dem Volk am Geländer der Brücke steht und den Blick hinaus auf die Lagune und die Alpen zum Anlaß einer wehmütigen Träumerei nimmt.

Auf den ersten Blick fällt auf, daß die Dresdener Version - vielleicht nur wegen des größeren Formates - stärker bevölkert ist als dasjenige Stefano Contis.[27] *Nobili* in Schwarz bewegen sich auf dem Hauptweg von der Gondelanlegestelle zum Portal der Kirche, aus dem der schwere Windschutzvorhang herausweht, auf der Straße von der Brücke zum Kircheneingang kommt ein Mönch daher, zwei Damen in schwarzen Kleidern gehen "wehenden Rockes" in Richtung Kirche, oder zu dem kleinen Marktstand am Weg. Vor allem fällt - wie auf der Ansicht des Rio dei Mendicanti aus der Liechtenstein-Reihe, das den links verlaufenden Rio aus der anderen Richtung zeigt, - die große Zahl von gebrechlichen und alten Menschen auf: ein spitzbärtiger, grau gewandter Mann mit Pilgerstab tritt an die Gruppe von *Nobili* heran, an der Kirchenfassade sieht man Männer, die sich dort abstützen, am Kirchenportal hockende Bettler und am Sockel des Reiterstandbildes, das von zwei kunstinteressierten Herren begutachtet wird, zwei sitzende abgerissene Gestalten, auch sie mit Bettelstab.

Bewegter und vielfältiger noch gestaltet ist die linke Seite des Bildes. Hier werden alltägliche Aspekte städtischen Lebens in einer detailreichen Vielfalt gezeigt, die etwas fast schon Biedermeierliches hat [**Abb. 202**]. An der Anlegestelle stößt ein in der Gondel sitzender Ruderer sein Gefährt, das auf die Stufen zuzutreiben droht, mit der Hand vom Land ab. Gondoliere warten in ihren weiten Hosen an der Anlegestelle. In einer einfachen Gondel setzt ein Mann seine Frau, die ein kleines Wickelkind in ihren Armen hält,

auf die andere Seite des Rio über. Dahinter liegt ein bauchiger Lastkahn, beladen mit verschiedenen, wenig ordentlich gestapelten Hölzern, auf dem drei Arbeiter versuchen, Ordnung zu schaffen, wobei ein Herr im dunklen *Justaucorps* Kommandos gibt. Frauen, die aus den Fenstern der kleinen Häusern links des Rio schauen, aufgespannte und lose herabhängende weiße Gardinen, Wäschestücke, Blumentöpfe und was man sonst noch so alles auf Fensterbänken deponiert, eine mit Kletterpflanzen überrankte Dachterrasse hinter der Brücke, dies alles sind malerische Beweise für die Liebe Canalettos zur ausschmückenden Schilderung des kleine, unbedeutenden Venedigs.

Eine Ansammlung von Barken und Lastkähnen an der breitesten Stelle des Canal Grande ist prägend für die größte der frühen Dresdener Canaletto-Ansichten [**Abb. 201**]. Dieses Bild ist von der Forschung mit jener von Marchesini erwähnten ersten Vedute Canals "*di maggior grandezza...*" identifiziert worden, die der Kaiserliche Botschafter schon besaß, als er die Ansicht mit der Scuola di San Marco kaufte.[28] Hier vor dem Palazzo Corner Spinelli ankern Kähne, die mit verschiedenen Gütern, Steinblöcken, Schüttgut und anderem beladen sind. Andere haben geschlossene Laderäume, so daß ein Blick auf ihre Ladung nicht möglich ist. Auf einem offenen, unbeladenen *Burchio* steht als Rückenfigur ein rauchender Herr in *Tabarro* und Dreispitz, während einer der Seeleute in den leeren Bauch des Kahn gestiegen ist. Dahinter liegen nebeneinander drei mit halbrunden Dächern aus Planen und Brettern gedeckte Kähne, vorn daneben ein - an ein Hausboot erinnerndes - Schiff, ähnlich der *Barca di Padova*. Ein Mast mit rechteckigen Segel ist heruntergeklappt, so daß Ausbesserungen an dem Tuch vorgenommen werden können, auf dem Dach liegen Kisten, ein Seemann sitzt, den Arm auf eine weitere Kiste gestützt, an der Reling, am Heck nahe beim Ruderblatt hängen nasse Taue und Lappen herab. Auf einer der weiter hinten liegenden Barken steigt von einer der Arbeiten, die an Bord eines vor Anker liegenden Schiffes notwendig werden, der Rauch eines Feuers auf - eine ganz normale, alltägliche Situation im innerstädtischen Hafen.

Diese Hafenszene im Canal Grande ergänzt Canaletto wiederum durch ein kleines erzählerisches Moment. Links von den Lastkähnen ist es zu einem kleinen Gerangel zwischen einem Ruderbootes und einer Gondel gekommen. Eine der zerlotterten männlichen Gestalten, die in dem Kahn den Canal Grande entlang fahren, drückt die kreuzende Gondel am *Ferro* zur Seite, obwohl es nach aller Logik der Bewegungsrichtungen - die Gondel bewegt sich nach links fährt und schneidet kurz hinter dem Kahn, der aus dem Bild herausfährt, dessen Fahrtrichtung - nicht hätte zu einer Berührung der Boote kommen können. Der neben der Kabine auf der Gondel stehende Herr schimpft, an seinen Gondoliere gewandt, entsprechend heftig. Auch die kleinfigurigen Rand- und Mittelgrundbereiche füllt der Maler mit der für ihn typischen Liebe zum Detail aus. Rechts zeigt er eine anlegende Gondel, deren Führer leicht Gefahr laufen könnte sich mit dem Ruder in der Ankerleine der Personenbarke zu verheddern. Am Ufer stehen zwei Herren und schnappschußartig ist gerade ein Bein einer Person, die aus der Tür des Palazzo tritt, zu sehen. Vom Balkon schaut eine Frau herab und in der Ecke am Ende der Ufergasse

steht ein Barfüßiger und uriniert in die Ecke neben der Tür, was nicht eben angenehm ist für die Leute, die in dem Haus wohnen. An Fenstern und Balkonen der *Palazzi* und Häuser zeigen sich Frauen, auf dem Canal sieht man verschiedene Gondeln, eine davon mit zwei livrierten Gondolieren, und wieder eine der Lustbarken mit rotem Zeltdach. Einige der Gebäude sind geschmückt mit heraushängenden Teppichen. Auf dem Balkon des Palazzo Capello direkt an der Einmündung des Rio di San Polo, wo eine Barke in einem Wendemanöver direkt auf die Hausecke zufährt, ist eine Hausangestellte damit beschäftigt, die Tapisserien auszuklopfen. Alles deutet darauf hin, daß ein Festtag nahe ist. Was aber die zwei Personen, Mann und Frau, über die Brüstung des Palazzo Barbarigo della Terrazza hängen - dem einzigen Palast mit einer so großen Terrasse über dem Canal Grande -, ist keine kostbare Tapisserie, sondern, wie auch in dem kleinen Haus im Rio di San Polo, schlicht Wäsche zum Trocknen, ganz im Gegensatz zu der festlichen Ausschmückung anderer Häuser.

Das Motiv einer dritten von insgesamt sieben Dresdener Ansichten ist der Campo mit der Kirche San Giacomo di Rialto, Campo San Giacometto genannt, derselbe Platz, den sich auch Streit später hat malen lassen.[29] Die frühe Ansicht in Dresden zeigt den Platz in der entgegengesetzten Richtung mit Blick auf die Fassade der kleinen Kirche, die der Tradition nach als die älteste Venedigs gilt, war doch der Rialto-Bezirk derjenige, der in der Gründungszeit der Stadt als erster besiedelt wurde. Die Uhr zeigt kurz vor 16 Uhr italienischer Zeit, die Sonne steht im Südwesten. Gleich daneben, noch oberhalb der Kirchenfassade, hängt eine Frau auf einer kleinen Terrasse Wäsche zum Trocken aus. Auf der rechten, verschatteten Seite des Bildes leitet die perspektivische Flucht den Blick in die Gasse Ruga degli Orefici, die auf die Mittelgasse der Rialto-Brücke führt, welche mit ihren ansteigenden Ladenzeilen einen ungewöhnlichen Prospekt im Mittelgrund des Gemäldes ergibt.

Vor der Kirche, wo, wie auch auf der linken Seite vor den Fabbriche Vecchie di Rialto, einige Leinwände an den Arkaden aufgestellt sind, ist der Verkauf von Gemälden wiedergegeben. Streit erwähnt, daß an dieser Stelle "schlechte Mahler oder Schmierer die umb geringes Geld, Gemählde machen, und zum Verkauff aussetzen", beheimatet waren. Canaletto gibt ein Bildnis eines Malerkollegen, der großformatige Figurenbilder präsentiert. Mit großer Geste preist er sie einem *Nobile* an. Weitere Werke sind an die Pfosten des Portikus der Kirche gestellt. Ein Orientale in Pumphosen mit Turban und Krummsäbel am Gürtel steht etwas abseits und schaut der Szene zu. Im Schatten des Portikus der Kirche, wie auch auf der rechten Seite des Bildes vor dem Sottoportico di Rialto und in der Gasse findet man verschiedene Verkaufsstände. Am vorderen Bildrand, auf der sonnenbeschienen Seite des Campo hat Canaletto drei Szenen mit Fliegenden Händlern angesiedelt. Einer sitzt neben seinem Korb am Ende der Schattenzone, genau dort, wo neben einer ebenfalls mit weißem Stein gefaßten Wasserabflußrinne eine weiße Steinlinie den eigentlichen Platz optisch von der Verlängerung der Gasse abtrennt.[30] Eine Frau und ihre halbwüchsige Tochter sind seine Kundschaft. Links davon machen zwei Geflügel-

händler Geschäfte: Der eine verhandelt mit seinen Kunden, der andere in der Mitte des Platzes hat seine Tragestange mit den daran hängenden Volieren abgestellt und bereits einem *Nobile* mit *Veste* und Perücke ein Huhn verkauft, das jener nun, indem er noch einige Worte verliert, Kopf nach unten an den Beinen nach Hause trägt, wobei er es etwas vom Körper weghält - selbstredend um die vornehme *Veste* nicht zu beflecken [**Abb. 203**].

Ein unbestrittener, vielleicht noch früherer Höhepunkt des Frühwerks Antonio Canals sind die sechs großformatigen Ansichten der Piazza und ihrer Umgebung in der Royal Collection.[31] Der Anblick der vier hoch- und zwei querformatigen, aber gleich großen Gemälde wird dominiert durch ausgesprochen auffällige und dem Gesamtformat der Bilder entsprechend große Einzelfiguren;[32] ganz im Gegensatz zu den verstreuten, kleinen Personen der anderen frühen Piazza-Ansichten. Zu der Darstellung des Ausrufers an der *Piera del bando* und zu der dominierenden Figur eines *Procuratore* auf einer der Ansichten der Piazzetta ist bereits einiges gesagt worden [s. **Abb. 14** und **Abb. 13**].[33] Das Auftreten dieses Herren ist als protzig, aufgeblasen und arrogant erscheinend empfunden worden, doch scheint dies eine Sicht aus heutiger Zeit zu sein, die zu gerne ihre eigenen Ideale rückprojeziert, in den Kontext einer Gesellschaft, in der auch Gestik und Körpersprache als Ausdruck von gesellschaftlichen Rangunterschieden verstanden worden sind.

Unübersehbar aber ist der Kontrast zwischen seiner raumgreifenden Gestik und Präsenz im Bild zu Haltung und Habitus der anderen Personen. Der besitzergreifenden Dominanz dieses *Nobile* auf dem Platz, unterstrichen durch die herrisch weisende Geste gegenüber seinem Adjutanten, der ihm, ein wenig geduckt, zwei Schritte nachfolgt, hat Canaletto Figuren ganz anderer Art entgegengestellt. Wie zufällig stehen nur wenig rechts der Bildmitte zwei Gestalten in langen, derben Mänteln, einer in Rückenansicht gesehen, der andere teils vom ihm verdeckt. Der erste dieser groben, vollbärtigen Ausländer trägt unter dem Mantel ein einfaches weißes Hemd, das einen großen Ausschnitt der Brust freiläßt. Vom Gürtel der anderen Figur dagegen hängt eine lange, vom Körper abstehende Waffe herab. Am Fuße der Säule des Theodorus haben sich die *Gondolieri* und *Popolani* eingefunden, die sich mit dem Spiel die Zeit vertreiben. Förmlich an den Rand gedrängt ist die einzige Frau im Bild: Eine *Popolana* mit *Zendale*, die bei zwei "einfachen" Männern an der Ecke der Libreria steht. Der eine sitzt auf den Stufen, der andere steht barfuß und etwas unbeholfen dabei und scheint sie anzuschauen. Der unruhige, fast schmutzig erscheinende Pinselstrich Canalettos entspricht der Abgerissenheit der Kleider, die diese Angehörigen der ärmsten Volksschichten tragen.

Ohne jede Frau, die sich allein auf die Piazza begibt, eines schlechten Rufes verdächtigen zu wollen, stellt sich angesichts der sonstigen Zurückhaltung der venezianischen Frauen - dokumentiert in Texten, wie auch in früheren und späteren Bildquellen von Carlevarijs, Canaletto und anderen Malern des Stadtbildes - bei einer weiblichen Figur, die sich in einer zweideutigen Situation in nicht gerade bester Gesellschaft befindet, die Assoziation an das böse, von einem Reiseschriftsteller benutzte Wort von den "*cloachæ publichæ*" ein,

mit dem man meinte, den Niedergang der einstmals ruhmreichen venezianischen Kurtisanen zu heruntergekommenen Straßenprostituierten, die auf der Piazza und in den Gassen der Stadt ihre Dienste anboten, bezeichnen zu können.[34]

Die äußerst gegensätzliche soziale Zusammensetzung der Personenausstattung war auch schon in dem Gemälde mit dem Auftritt des *Commandador* an der *Piera del bando* beobachtet worden. Ein ärmlich gekleideter, gestikulierender Mann war hier, auf den Ausrufer mit der blonden Lockenfrisur zeigend, in ein Gespräch mit einem *Cavaliere della Stola d'oro* verstrickt. Der Adjutant des *Cavaliere*, der ein Schriftstück in der Hand hält, dagegen spricht mit einem Orientalen, der, wie der *Popolano* als Rückenfigur gegeben ist. Hinter dem Pfeiler der Basilica, wo das auffällig helle Blau des Umhanges des Ausrufers und die von der Sonne leuchtend hell bestrahlte Seite des in einer Falte auseinanderfallenden Gewandes seines ebenso in Blau gekleideten Kollegen aufleuchten, lugt ein rotmütziger Bursche hervor. Auch der zweite Ausrufer unterhält sich - wie der *Cavaliere* - mit einem "einfachen" *Popolano*, einer männlichen Figur, die verdeckt, halb hinter ihm, den Kopf mit einem großen Schlapphut bedeckten Kopf leicht nach vorne gebeugt, im braunen, zerzaust herabhängendem Mantel dasteht.

Wegen ihrer Figuren genauso beachtenswert sind die anderen Bilder der Reihe. Auf demjenigen mit dem Blick von der Piazzetta zur Punta della Dogana und Santa Maria della Salute sind es die sprichwörtlich gewordenen[35] Glücksspieler an der Säule des heiligen Theodorus [**Abb. 204**], denen am meisten Raum gegeben wird: Zwei Kartenspieler sitzen auf den Stufen, auf einem Faß, das neben ihnen steht, haben sie ihre Utensilien abgelegt. Ein Dritter, der an der Säule steht, schaut einem der beiden ins Blatt und überlegt - wie Zuschauer beim Spiel es gerne tun - was er auslegen würde, wenn er am Zuge wäre. Links von dem Fäßchen sitzt ein Mann mit über den Kopf gezogener Kapuze und deklamiert mit erhobener Faust, ohne daß die anderen auch nur im Geringsten von ihm Notiz nehmen. Ein Mann in fetzenartig herabhängendem Hemd spricht etwas abseits gesenkten Kopfes mit einem Herrn in kräftig blauem Umhangmantel und Dreispitz, indem er jenem etwas zu zeigen scheint. Rechts am Rand aber steht ein in kostbare Gewänder gekleideter Orientale: Pumphosen, ein rötlichbrauner Mantel über einem blauen Wams, der von zierenden Goldschnürchen zugehalten wird, eine grünliche und im oberen Teil leuchtend rote Mütze bestimmen sein Erscheinungsbild. Sein Gesicht im kräftigen Profil mit markanten Zügen und Schnäuz läßt ihn gegenüber den anderen, mit sich selbst beschäftigten und von hinten gesehenen Figuren, deutlich andersartig erscheinen.

In der letzten der hochformatigen Ansichten, der Vedute mit dem Blick nach San Giorgio Maggiore nimmt neben den Männern, die an der Säule des Markuslöwen ein Spielchen wagen, ein Orientale den Mittelplatz des sich öffnenden Raumes ein. Seine Kleidung, ein heller Kaftan und ein roter, über die Schulter gelegter Mantel und die kostbare, goldverzierte, blau und rotgelbe Mütze bezeugen wiederum seine herausgehobene soziale Stellung. Breitbeinig in seinem weiten Gewand dastehend, eine schwertgroße Waffe schräg vom Körper weghaltend, den Kopf zur Seite gewendet, Blick Richtung

Dogenpalast, demonstriert er die unverrückbare Anwesenheit der Fremden in der Handelsstadt. Ein anderer Mann in langem bräunlichem Mantel steht ihm zugewandt ein Stück weiter vorn im Bild. Auch er dürfte ein Angehöriger einer fernen Nation sein, wenn auch nicht, wie seine weit weniger erlesene Kleidung zeigt, von demselben hohen sozialen Status. Die auffallend große Zahl von Orientalen, die fast durchweg nicht die in der Stadt ansässigen Armenier repräsentieren, sondern als Türken oder Perser mit Turbanen, Fremde von weit her identifizierbar sind, steht als Symbol für den Hafen, auch wenn das Wasser auf dieser sechsteiligen Bilderserie praktisch keine Rolle spielt, außer daß in den Ansichten des Molo herabhängende Segel und Masten den Raum strukturieren oder einmal ein Mann sich damit abmüht, ein Boot mit herabgelassenen Segel näher an das Land heranzuziehen.[36]

Die beiden querformatigen Bilder der Piazza, die die Serie vervollständigen, haben einen ähnlichen Tenor. Eines zeigt die gesamte Piazza von der Loggetta des Campanile in Richtung San Geminiano, das andere den näheren Bereich vor der Basilica. Im ersten [**Abb. 205**] findet man eine abenteuerliche Mischung aus orientalisch anmutenden Männer vor: Gestalten in langen, farbigen Mänteln, Pumphosen, Turbanen, dem Säbel am Gürtel und all den Accessoires ihrer Tracht. Sie halten sich in der Mitte des Bildes, ungefähr in der Höhe der Loggetta auf. Es herrscht Mittagsruhe. Nicht nur, daß die Sonne steil von der Seite der Procuratie Nuove einfällt und die Schatten kurz sind, die Stände, die sich sonst hier befinden sind weggeräumt. Nur die Stangen der Zeltdächer stehen schräg in den Boden gerammt da. Vorne rechts sind verschiedene Bestandteile eines Verkaufsstandes zusammengeräumt, eine Kiste, ein paar runde Schachteln, einige andere Gegenstände, die mit einen Tuch zugedeckt sind. Einer der Fremden in langem Gewand, ein Tuch über die Schultern gelegt und vor der Brust zusammengehalten, geht langsamen Schrittes daran vorbei, nicht ohne seinen Blick auf diesen Dingen ruhen zu lassen. An dem Sockel des Fahnenmastes, der als kompositorisches Gegengewicht zu dem angeschnitten wiedergegebenen Campanile den Bildraum rechts beschließt, ist eines der einbeinigen Sonnensegel des Marktstandes angelehnt. Ein Mann rückt das Ganze ein wenig zurecht.

Hinter dem geschlossenen Marktstand steht ein Paar, dem ein Gondoliere mit roter hoher Mütze, den Weg erklären zu scheint, wobei er mit ausgestrecktem Arm in Richtung Torre dell'Orologio und Merceria zeigt, obwohl beide venezianisch gekleidet sind - er mit *Tabarro* und Dreispitz, sie mit dunklem *Zendale* über Kopf und Schultern. Die nach der rechten Bildseite gerichtete Zeigegeste wird von zwei weiteren Figuren im Bild wiederholt. Rechts in der Ecke, im hinteren Bereich des Platzes ist eine Bühne aufgebaut, über der eine große ovale, barocke Schmuckform prangt, aber es wird zur Zeit nicht gespielt. Prospekt und Bühnenraum sind mit schmutzig bräunlichen Tüchern verhängt, kein Mensch ist zu sehen. Im Schatten der Loggetta, bei den Läden sieht man eine Frau in betont bürgerlich gesitteter Erscheinung. Sie trägt glattes Haar, eine leinenfarbene, einfache Bluse und einen gutsitzenden ebenfalls beigefarbenen knielangen Rock oder ein einfarbiges Kleid. Links von ihr steht in der Sonne ein Mann mit einer blauen Mütze an

der Loggetta, der nichts anderes tut als schauen. Er schaut nicht etwa, wie man vermuten könnte, zu der Frau oder zu den Orientalen, nein, er steht hinter dem Geländer und blickt starr auf den Boden, ohne daß es etwas Spezielles zu sehen gäbe. Vielleicht ist er müde, in jedem Falle wirkt er so, als würde nichts ihn stören können in seinem Starren.

Die zweite Ansicht der Piazza, mit der Basilica San Marco, zeigt den Platz stärker bevölkert, die Marktstände sind wieder geöffnet, auch wenn der Sonnenstand noch fast genauso hoch ist. Die Mehrzahl der Personen auf dem Platz ist deshalb auf der rechten, schattigen Seite anzutreffen. Auch hier fallen wieder die farbenprächtigen Gestalten der Orientalen auf, aber auch eine Familie mit Kindern, einige *Nobili*, die sehr massige Gestalt eines korpulenten Herren und ein Fliegender Händler haben sich eingefunden. Motivisch ist all das vielleicht gar nicht so anders als das, was seine Vorgänger Carlevarijs und Richter angespielt haben. Wie der junge Canal aber mit diesen Themen umgeht, ist ohne Vergleich im venezianischen *Vedutismo*. Besonders das sehr breite Panorama der Gesellschaftsschichten - im Gegensatz zu Carlevarijs sind überall *Nobili* in *Veste* zu sehen -, das Canaletto unter Ausspielen der leiblichen und der malerischen Kontraste ins Bild setzt, findet man kaum irgendwo anders als in den großen Figuren dieser Gemälde. Durch ihre Größe, Hervorgehobenheit und die Isolierung der Personen werden die Themen in einer Art akzentuiert, die kein Vorbild hat. Reich und Arm in kontrastierenden Gegensatz zueinander gestellt ergeben zwar noch kein vollständiges Bild der sozialen Schichtung der venezianischen Gesellschaft zu Beginn des Achtzehnten Jahrhunderts, die Widersprüche aber werden hier zumindest nicht verdeckt oder geglättet, wie in anderen früheren oder späteren venezianischen Veduten, sondern betont vorgeführt. Das sozialkritisch zu nennen, gibt es keinerlei Anlaß, doch ist es schon in höchstem Grade erstaunlich, wie der Neubeginner im Genre der Vedutenkunst diese Gegensätze ins Bild setzt.

Orientalisch gekleidete Personen stellt Canaletto mit Vorliebe am westlichen Ende des Molo dar, jenem Bereich, der auch Molo di Terra Nuova genannt wurde. In einer weiteren großen, frühen Vedute des Malers in Grenoble[37] sitzt - vielleicht eingenickt - im Vordergrund an einem zur Wasserseite führenden, offenstehenden Tor einer Terrasse, die durch eine Balustrade abgesperrt ist, ein alter Mann als Wache. Seine Büchse hat er an die Pforte gestellt, den Mantel über die Schulter gezogen. Eine zweite Wache in einer blauen uniformartigen Jacke und einer ungewöhnlichen Kopfbedeckung steht, ebenfalls mit Gewehr bewaffnet, an dem zum Bacino di San Marco gerichteten Teil der Absperrung und schaut dumpf in Richtung See. Außer den beiden Wachen halten sich innerhalb des umzäunten Raumes insgesamt sieben, offensichtlich hochgestellte Personen auf: Ein venezianischer *Nobile* in kurzer *Veste* und sechs farbenprächtig bekleidete Orientalen. Ein weißer Turban, kräftig gefärbte, rote und blaue um den Kopf gewickelte Tücher, bunte Mützen, bärtige Gesichter, weite, lange am unteren Saum ausgezackte Umhangmäntel mit breitem Umschlag über den Schultern, blaue und rote Mäntel, ein brauner kuttenartiger Überwurf, ein reich mit Borten und großen goldenen Knöpfen verziertes, langes, grünes Gewand - dazu eine Tiara-ähnliche Kopfbedeckung mit einer Goldborte

umfangen - all das steht in seiner ganzen "orientalischen" Farbigkeit der kurzen, schwarzen *Veste* des Venezianers, von der sich eine silbrig-helle Lockenperücke, die breite Krawatte und die strahlend weißen Spitzenmanschetten abheben, gegenüber. Der Einheimische weist, den Kopf fragend oder förmlich bittend zur Seite geneigt, mit seinem Fächer in Richtung der Gebäude am Molo, die drei Besucher aus fernem Lande allerdings sind sich selbst zugewandt, vielleicht um zu übersetzen oder um das, was jener gesagt hat, in ihrer eigenen Sprache zu kommentieren [**Abb. 206**]. Ein Empfang oder eine exklusive Stadtführung für hochstehende Gäste aus der Ferne scheint hier stattzufinden. Das Motiv eines solchen Bildes in der Sammlung Giovanni Berzi in Padua wird 1783 in einem Brief Giovanni Antonio Armano an den Kunsthändler Giovanni Maria Sasso als "*Il serraglio del Magistrato della Sanità per principale, e la Dogana al suo giunto con la chiesa della Salute etc.*" bezeichnet,[38] Hoheitszeichen auf den roten *Pali* vor der abgegrenzten Anlage, die auch schon in einem Stich von Lovisas *Gran Teatro...* abgebildet ist, in dem weit späteren Bild in Washington[39] bestätigen den offiziellen Charakter der Anlage.

Jenseits der Barriere haben sich neugierige *Popolani* eingefunden: zwei Männer, einer mit der roten Mütze der Gondoliere, und eine Frau in *Zendale*; ein an der Ecke der Terrasse herumsitzender Nichtstuer wird vertrieben. Bei der Gondelanlegestelle, wo Ruderer auf Kundschaft oder ihre Herrschaft warten, hat einer, der dort steht und seinen Blick in Richtung der Terrasse gewendet hat, seinen roten Mantel fast wie eine antike Toga um den Leib gezogen. Die Rückenfigur eines gehenden Herrn in blauem *Justaucorps* mit Perücke und Dreispitz - der Kleidung nach ein nichtvenezianischer Kavalier - rundet das Gesellschaftsbild ab. Eine ganz ähnliche Situation ist auf den sehr viel kleineren, auf Kupferplatten gemalten Bildern Canals aus dem Besitz von Sir William Morice (vor 1730 entstanden) und aus der Sammlung Kauffman in Straßbourg, heute im Musée de la Ville, gezeigt.[40] Auf letzterem hat eine der beiden Wachen ihren rotbraunen Mantel über die Schulter gelegt und unterhält sich mit dem Kollegen. Die Figur des Orientalen mit dem langen grünen Gewand scheint fast wörtlich übernommen, nur daß der Mann nun einen weißen Turban trägt. Er und seine beiden Begleiter, einer wiederum mit dem kuttenartigen Kapuzenmantel, stehen noch etwas unschlüssig herum, während der *Nobile*, der sie in Empfang nehmen wird, von der anderen Seite der Barriere, wo sich ein zweites Holztor befindet, herbeieilt.

Die häufige Anwesenheit von Orientalen in diesem Bereich des Molos und bei der nahegelegenen Pescheria dürfte in Zusammenhang mit dieser Empfangsplattform des *Magistrato della Sanità*, der Seuchenvorsorgemaßnahmen traf und die Quarantäne von Einreisenden zu überwachen hatte, zu sehen sein. Zwei Orientalen stehen auch in einer Vedute in der venezianischen Sammlung Giustiniani [**Abb. 207**][41] am hinteren Abschnitt des Molo beim Fonteghetto della Farina und blicken in Richtung Canal Grande und zu der gegenüberliegenden Dogana di Mar. Es sind derb, aber doch fremdartig gekleidete bärtige Männer mit roter Mütze und um den Kopf gewickeltem weißem Tuch. Der eine trägt Pumphosen, einen hängenden, schweren braunen Mantel, der andere, an

dessen Gürtel ein Krummsäbel hängt, eine schwere, ärmellose Schürze, die an Bauch und Rücken herabhängt und die Arme in hellen gebauschten Hemdsärmeln freiläßt. Doch sind die zwei Orientalen nur vordergründig Hauptaspekt der Staffage dieses Bildes.

In weit stärkerem Maße als in den anderen Veduten der frühen Periode - die sechs großen Gemälde der Royal Collection eingeschlossen - wird hier über Blickbeziehungen, genau genommen wird man sagen müssen: Wendungen des Kopfes und der Körper und durch aufeinander bezogene Gesten und die Anordnung der Figuren auf subtile Art so etwas wie "Erzählung" aufgebaut [**Abb. 208**]. Rechts von den beiden, ein Stück tiefer im Bildraum, stehen zwei weitere Männer. Der eine ist von hinten zu sehen und hat einen dünnen Stock in der Hand, den er schräg vor sich auf den Boden hält, wie ein Sehschwacher einen Blindenstock. Der andere steht ihm zugewandt daneben und zeigt mit ausgestrecktem Arm in Richtung des Fonteghetto. Ein dritter Mann sitzt auf einem Boot am Kai. Er trägt die gleiche rote Mütze wie der Zeigende, was darauf hinweist, daß ersterer sein Kollege sein muß. Er wendet sich in seiner Bewegung ihm zu, als würde er ihm etwas zurufen, wobei er mit seiner linken Hand auf den Boden der Mole schlägt, während er mit der Rechten das Ruder in der Hand hält. Auf der rechten Seite ist eine weitere Straßenszene dargestellt. Ganz am Bildrand - im Schatten und durch die geringere Größe der Figuren, vor allem aber durch die dunkleren Farben und die Verschattung dieser Bildzone schlechter lesbar - ist einer der Marktstände mit Sonnensegel aufgestellt. Links davon steht frontal zum Betrachter, ein Mann, der barfüßig zu sein scheint, in einem lottrig aussehenden hellen Hemd und mit roter Mütze auf dem Kopf. Er zeigt mit ausgestrecktem Arm in Richtung des Standes. Weiter vorn im Bild ist die Rückenfigur einer Frau mit schwarzen *Zendale* und braunem Rock angeordnet, sie scheint direkt auf den Zeigenden zuzugehen. Ein weiterer Mann, an dem sie gerade vorbeigegangen ist, wendet den Kopf nach ihr um.

Über die Sinnzusammenhänge dieser gestischen Bildführung aber kann man nur spekulieren: Bei dem Barfüßigen könnte es sich um einen Marktschreier handeln, der angestellt ist, um Kundschaft für den Verkaufsstand anzulocken, es könnte auch ein Mann sein, der in direkter Beziehung zu der Frau steht, ihr ein wenig voran gegangen ist, sich umgedreht hat und sie darauf hinweist, daß sie dort noch eine Besorgung machen solle. Der stehende Gondoliere mit der roten Mütze hingegen scheint etwas erläutern zu wollen, während die zwei Orientalen entweder unbestimmt Richtung Canal Grande schauen oder der schönen Figur einer Frau hinterherblicken, deren helle, in sich geschlossene Silhouette, die der über Kopf und Schultern getragene weiße Schleier und langer Rock bilden, sich auf der geländerlosen Brücke von der dunklen Öffnung des *Sottoportego* des Fonteghetto abhebt. So oder ähnlich könnten die Beziehungen zwischen den Personen im Bild zu rekonstruieren sein.

Damit sich ein vollständiges Bild jener Phase seines Schaffens, in der Canaletto seinen Ruhm noch festigen mußte, ergibt, müßten sich zu den gesicherten Werken noch weitere hinzugesellen, so zum Beispiel das ebenfalls großformatige, fast quadratische Bild des

Endes der Piazzetta mit Blick über das Bacino di San Marco auf San Giorgio Maggiore aus der niederländischen Sammlung Thurkow, das jetzt im Rotterdamer Museum Boymans-van Beuningen ist und vielleicht einmal Pendant des genannten Gemäldes in Grenoble war.[42] Hier sind den Spielern und barfüßigen *Popolani* an der Basis der Säule mit der Statue des Heiligen Theodorus eine Gruppe von venezianischen *Nobili* gegenübergestellt, aber auch die Rückenfigur eines weiteren *Popolano* mit Messer im Gürtel und ein äußerst vornehm gekleideter Orientale mit aufwendigem Federbusch auf der Kopfbedeckung, der sich mit zwei Frauen aus den unterem Volksschichten unterhält. Ein weiteres frühes, Bild, das früher dem Metropolitan Museum of Art gehört hat,[43] mit ganz dezidiert "rustikalem" Publikum gibt die Situation der in Hafennähe und beim Umschlagplatz für Fische gelegenen Ecke der Libreria vielleicht am eindrucksvollsten und der sozialen Realität am nächsten wieder. Der Raum ist belebt und voll von Menschen: außer einer Frau in *Zendale* mit Kind finden sich durchweg Männer in einfacher Kleidung, barfüßige *Popolani*, Leute von der Terra ferma mit typischen Hüten zusammen.

Einige der in dieser Zeit entwickelten Figurenmotive wird Canaletto weiterentwickeln, immer wieder verwenden, andere werden sehr bald von der Bildfläche des venezianischen *Vedutismo* verschwinden. Doch ist diese Phase auch eine Zeit, in der Canaletto - in einer weiteren großen, frühen Dresdener Vedute -[44] auch schon einmal in der Mitte des Canal Grande eine blumengeschmückte Gondel zeigt, in der sich ein Pulcinell von einer Frau [!] durch die Stadt rudern läßt, die wiederum erbost das Ruder erhebt, um ihm damit einen heftigen Hieb zu versetzen - lange bevor ein Mann wie der ein Jahr ältere Giambattista Tiepolo seine Liebe zu den Pulcinellen entdeckte und einige Jahre bevor dessen Sohn Giandomenico, der Zeichner der "*DIVERTIMENTI PER REGAZZI...*", der umfangreichsten bildnerischen Pulcinella-Biografie, geboren war, zur gleichen Zeit aber als Alessandro Magnasco eine Reihe grotesker Pulcinella- und Colombina-Bilder malte.[45]

Das unter dem Namen "*The Stonemason's Yard*" oder "Die Marmorwerkstatt" bekannte Meisterwerk der Londoner National Gallery[46] ist immer als eine Wendemarke und Endpunkt der Phase von Canalettos Schaffen, in denen er die Möglichkeiten der Gattung Vedute neu auslotete, und als Krönung seiner Kunst angesehen worden. Wo immer - seit John MacNeill Whistler, der das Bild "*worthy of Velazquez*" genannt haben soll,[47] - Kritiker dieses emphatische Urteil über das einzigartige Bild wiederholt haben, ist es, so möchte ich behaupten, unausgesprochen nicht nur auf topographischen und malerischen Argumenten begründet, sondern zumindest zum Teil auch durch seine Ausstaffierung mit Figuren.

Das Bild zeigt im Vordergrund die Werkstatt und eine hölzerne Baracke eines Steinmetzes auf dem an beiden Seiten von Wohnpalästen gerahmten Campo San Vitale. Der Blick schweift über den offenen Platz (wo heute der Zugang zur Accademia-Brücke ist) hinweg zum Canal Grande im Mittelgrund und auf dessen anderer Seite zu Campo und Chiesa della Carità, welche die Tiefenerstreckung des Bildraumes parallel zur Bildebene begrenzen. Ganz hinten rechts ist noch der Campanile von San Trovaso zu erkennen. Im

Bereich der "Marmorwerkstatt" sind zwei Handwerker bei der Arbeit an großen noch unbehauenen oder schon grob in Form gebrachten Steinblöcken. Einer sitzt an einem der herumliegenden, rohen, quaderförmigen Blöcken und behaut ihn mit einem schweren Werkzeug, der andere kniet auf dem Boden vor einem kleineren Steinstück, dem man in etwa seine zukünftige Bestimmung als Teil eines Gesimses oder rahmender Ädikula ansehen kann, und arbeitet mit Hammer und Meißel daran. Verschiedene Werkzeuge stehen und liegen herum, eine Meßlatte lehnt an dem Block, der behauen wird, an einem trommelförmig vorgeformten Stein sind zwei Eisen abgestellt, vor der hinteren Tür der Holzbaracke liegt ein Beil auf dem Boden. Durch ein offenes Fenster in der Baracke sind zwei weitere Steinmetze zu sehen. Der eine steht nah am Fenster gebückt über einer Werkbank oder einem Steinblock und hantiert mit einem Seil, dessen Ende über der Fensteröffnung hinaushängt. Der andere - sein Gesicht wird durch die offenstehende Tür gerade ins Sonnenlicht gesetzt - scheint einen kleineren Steinquader heranzutragen. Was hier dargestellt ist, ist die für den Antransport der Materialien günstig am Wasser angelegte Bauhütte für die Rekonstruktion der Kirche San Vidal und die Arbeiten an deren neuer Fassade, denn nirgendwo sonst in der Umgebung fanden Bauarbeiten statt, für die eine solch große Bauhütte benötigt worden wäre.[48]

Vor der Tür der Bude greift eine Frau in den *Pozzo*, der noch heute an derselben Stelle auf dem *Campo* steht [**Abb. 209**]. Im Schatten des Hauses links ruhen sich zwei weitere Frauen aus, die eine sitzt auf einem der großen Blöcke, die andere steht an der Wand und unterhält sich mit einem Mann. An der vorderen linken Ecke des Bildes, dort wo, wie man traditioneller Weise sagt, die Lesart eines Bildes beginnen sollte, hat Canaletto eine für das Umfeld des venezianischen *Vedutismo* äußerst ungewöhnliche, aber doch ganz normale Szene angeordnet. Eine Trivialität des Alleralltäglichsten ist passiert: ein kleines, barfüßiges Mädchen, das eben noch mit einem älteren gespielt hat, mußte einmal und beim Laufen zum Haus ist das Kleine auf den Hintern gefallen [**Abb. 210**]. Nun liegt es da auf dem Rücken und kann den Strahl nicht mehr zurückhalten. Eine Spielkameradin steht, einen Stock in der Hand haltend und ein Tuch über den Arm gelegt, erschrocken bis erstaunt schauend daneben. Die Mutter eilt herbei, mit einer ausgreifenden Gestik, wie sie einem Bild Poussins entnommen sein könnte, den linken Arm aufgeregt emporgerissen, den rechten im Herbeilaufen schon nach vorn ausgestreckt, um das Kind aufzuheben. Ihren Reisigbesen hatte die Mutter, die eine schwere Schürze mit einer offenen Tasche umgebunden hat, offenbar schon vorher an die Hauswand gestellt, sonst wäre er bei der schnellen Bewegung umgefallen. Oben vom Balkon schaut eine zweite Frau herunter, besorgt, ob das Kleine sich weh getan hat. Daß Canaletto für die Szene tatsächlich zwei Figuren von Poussin verwendet - beide, Mutter und Kind, entstammen dessen Bildern vom Raub der Sabinerinnen - ist eine höchst erstaunliche Tatsache, die bisher offenbar noch niemandem aufgefallen ist.[49]

Die Frau, die herbeigeeilt kommt, ähnelt in kaum zu leugnender Weise einer der Sabinerinnen Poussins. Der selbst hat die Figurengruppe, aus der Canaletto sich bedient hat, mit

einem römischen Helden, der eine der Frauen emporreißt, um sie davonzutragen, in seinen beiden fast gleich großen Versionen des Bildes - im Metropolitan Museum in New York und im Louvre von Paris -[50] leicht verändert eingesetzt. Das auf dem Rücken am Boden liegende Kind entstammt eindeutig der New Yorker Version [**Abb. 212**], in der Vedute ist es spiegelverkehrt wiedergegeben. Die Frau gleicht mehr derjenigen in der Gruppe der Pariser Version [s. den Nachstich von Etienne Baudet, **Abb. 213**]. Um beide Figuren in den neuen Kontext zu transponieren, brauchte Canaletto nur noch das über den Schultern geraffte und genestelte, antikische Gewand mit freiem Arm durch ein typisches Gewand der Frauen aus dem "einfachen" Volk seiner Zeit mit langem Rock, blauer, ärmelloser Weste und weißer Bluse darunter ersetzen, die in die Luft gehobene Figur Poussins auf den Boden setzen und den Arm der Geraubten, der im Original nach dem Schopf ihres Entführers greift, ein Stück weniger weit erhoben wiederzugeben und schon wurde aus der Sabinnerin eine besorgte, herbeieilende Mutter!

Diese Übernahme von Figuren aus dem Werk eines hochgeschätzten Historienmalers nimmt der Schilderung eines Teilbereichs städtischen Lebens in Venedig, die das Bild beinhaltet, nichts, fügt dem Kunstwerk aber eine weitere Bedeutungs- und Anspielungsebene hinzu. Ob es einen konkreten Grund dafür gegeben hat, daß Canal hier Poussin zitiert, indem er dessen Figuren in einen vollkommen andersgearteten inhaltlichen Zusammenhang setzt, wird sich wohl nie mit letzter Sicherheit beantworten lassen, eines allerdings leuchtet unmittelbar auf: Es handelt sich um eine Übernahme von Figuren aus der höchsten Gattung der Historienmalerei in das keineswegs angesehene, sich etablierende "niedere" Genre der Stadtvedute, das in der Hierarchie der Gattungen noch unter der Landschaft stand - besonders in Venedig. Es sei daran erinnert, daß Francesco Zuccarelli als ein konventioneller, der Tradition der Arkadischen Landschaft verhafteter Maler Präsident der Akademie werden konnte, während Canaletto erst im Rentenalter nach vielen Jahren erfolgreicher Tätigkeit aufgenommen wurde, obwohl etwa Giambattista Tiepolo ihn immerhin so weit schätzte, daß er ein Gemälde von ihm besaß.[51] Aber es handelt sich nicht einfach nur um ein Figurenzitat aus der Historienmalerei in der Vedute, sondern auch um eine radikale Transformierung aus einer hochdramatischen Szene in eine derart trivial-alltägliche, daß sie einer gewissen Pikanterie und einer frechen Ironie nicht entbehrt. Dies macht es unmöglich, daran zu glauben, daß hier ein Figurenentwurf schlicht als reines Arbeitsmaterial ohne inhaltliche Bedeutung aus den Vorlagen übernommen worden ist.

Technisch bewältigt werden konnte die Transformation durch das Mittel der Herauslösung der Figuren aus ihrem Bildzusammenhang und durch die Anwendung der Technik des spiegelverkehrten Zeichnens, die einem Künstler, der Vorlagen für Stiche zu zeichnen gewohnt war, geläufig sein mußte. Canaletto hat diese Umsetzung von der Zeichnung in die Stichvorlage, soviel man weiß, zu jener Zeit noch nicht praktiziert, sondern im Alltagsgeschäft der Arbeit des Stechers Visentini überlassen.[52] Er hätte die Technik hier nur einmal *en passant* ausgeübt, wenn er nicht auf anderes bestehendes Material zurückgegrif-

fen hat: Von dem Gemälde Poussins, das heute in New York ist und sich vormals in der Sammlung Hoare in Stourhead befand, existiert ein spiegelverkehrter Nachstich Jean Audrans [**Abb. 214**],[53] den Canaletto für das Kind benutzt haben könnte. Im Städel'schen Kunstinstitut in Frankfurt dagegen gibt es eine Zeichnung, in der genau die Gruppe mit der von einem Römer in die Luft gerissenen Frau aus dem Bild des Louvre - seitenrichtig - kopiert worden ist.[54] Die Fußnote der Geschichte könnte also sein, daß Canaletto, wenn er die Figur nicht selbst kopiert hat - was schwer vorstellbar ist, denn beide Gemälde Poussins waren, nach allem was über deren Provenienz und Canalettos Leben und künstlerische Entwicklung bekannt ist, für ihn zu der Zeit als er *The Stonemason's Yard* gemalt hat, nicht zugänglich -[55] eben jene Zeichnung zur Verfügung hatte. Nach ihr könnte er die Frauenfigur gemalt haben, das spiegelverkehrt wiedergegebene Kind nach dem Stich Audrans, um dann - in einem einmaligen Aufflammen einer Facette von Humor, die in dieser Form nicht noch einmal anzutreffen ist - beides in anderem Kontext neu zusammenzusetzten.

Daß es im Achtzehnten Jahrhundert eine Poussin-Rezeption gab, die Verehrung, die viele Kunstliebhaber der Zeit Canalettos ihm entgegengebracht haben, ist bekannt und bedarf hier nicht des ausdrücklichen Nachweises, es sei nur eine Stelle Charles de Brosses' angeführt, in der er Francesco Algarottis Urteil über Poussin zustimmend zitiert:
"... *Il* [Algarotti] *me disoit un jour en conversation que la mesure que le Poussin a communément choisie pour la hauteur de ses personnages, étoit celle dont les peintres devroient presque toujours faire choix, comme de la plus favorable, parce que c'étoit la forme où l'œil embrassoit le plus facilement tout le sujet du tableau et qu'il jugeoit que ce choix judicieux avoit beaucoup fait pour la grande réussite des tableaux du Poussin.*"[56]
Und er selbst, de Brosses, bemerkt bei dieser Gelegenheit - es handelt sich um den Besuch des römischen Palazzo Giustiniani, wo er Poussins "Urteil des Salomon" sieht, ein Bild das er ausdrücklich "*un des meilleurs tableaux de chevalet que je conoisse*" nennt:
"*Les parties du total y sont disposées de manière qu'il n'y en a pas une dont l'arrangement ne plaise et ne forme un ensemble que l'œil saisit facilement tout d'un coup. L'excellente perspective du lieu où l'action se passe forme une vaste étendue dans un petit espace quarré et sert encor à bien marquer le local des figures et à rendre leur action distincte et sans confusion.*"[57]
Das Problem, wie Figuren in das richtige Größenverhältnis zu ihrer Umgebung zu setzen sind, ist eines, das sich jedem Vedutisten stellen mußte, wollte er nicht in den Ruf geraten, unexakt, unwahrhaftig zu sein.

Wie er aber die Beziehung der Figuren zueinander durch die Richtung der Diagonalen der Schattenlinien und des Schuppens auf subtile Art unterstreichen konnte, das wußte auch Canaletto. Folgt man der Blickführung durch Gesten, Blickrichtungen und Kompositionslinien in *The Stonemason's Yard* beginnend links bei der Frau im Obergeschoß des Hauses am linken Bildrand, die ungefähr auf Augenhöhe angesiedelt ist, so verweisen ihre Blickrichtung und Arme, wie der an der Hausecke stehende Besen den Betrachter auf die Mutter-Kind-Szene, nicht ohne daß er dabei zu dem kurioserweise im Fensterbrett des Erdgeschosses stehenden Gockel haften bleibt. Von dieser Szene verläuft die den Campo schräg durchschneidenden Schattenlinie und hebt die davor im hellen Sonnen-

licht des Morgens angesiedelten Szenen der Arbeit hervor. Der Blick mag abschweifen zu der sonnenbeschienenen Fassade des Palastes rechts, dann folgt er dem Uhrzeigersinn bis zu dem wiederum durch das Sonnenlicht erhellten Campo della Carità auf der anderen Seite und den Gondelszenen auf dem Wasser, um zu allerletzt auch noch jene Figuren zu entdecken, die sich in den dunkleren Schattenzonen, wieder auf dem Campo im Vordergrund aufhalten. Selbst Details wie die auf die Holzwand der Baracke kreuzförmig aufgenagelten Bretter, von denen eines fast genau auf die Frau mit der Spindel auf dem Balkon rechts zeigt, unterstützen diese subtil ausgearbeiteten Kompositionslinien.

Charles de Brosses lobt an Poussin weiter die "Klarheit und Sauberkeit", eine "*netteté*", die - wie er sagt - "*je ne rencontre pas toujour dans les autres ouvrages des premiers maîtres.*"[58] Es ist eine Klarheit der Farben und des Lichtes, die Canaletto in der Zeit, in der das Gemälde entstand, erstmals für sich entdeckt und in ungekannter Meisterschaft eingesetzt hat. Das Poussin-Lob von de Brosses, "*... qu'il n'y en a pas une dont l'arrangement ne plaise et ne forme un ensemble que l'œil saisit facilement tout d'un coup*", könnte so in unerwarteter Weise auch auf den Vedutisten zutreffen, denn ist nicht genau das der Grund, warum von diesem Bild so viele Details wie von keinem anderen in den Veduten-Bildbänden abgedruckt werden? Michael Levey hat versucht, genau an dieser Stelle die Idee festzumachen, daß hier eine ideelle Verbindung Canalettos zu den Stadthintergründen der frühen Niederländer zu suchen sei:

"*What he wanted to convey has remarkable affinities with the vision, and the technique, of late fifteenth-century Netherlandish painters. The usually subordinate townscapes in their religious paintings have a gem-like clarity and a lucent precision which seems to stem partly from an inspired identification of the medium of oil with the quality of light.*"[59]

"*... Such a vision has more in common with Quattrocento aims in painting than with the semi-scientific truth to visual perception associated with, for example, the achievements of Impressionism. He does so in a thoroughly rational, but far from prosaic, spirit. Hence, incidentally, the superb scope his pictures offer for photographs of details, often capable of passing as pictures in their own right...*"[60]

So hat Canaletto hier selbst scheinbare Nebensächlichkeiten als Zeichen der Belebtheit der Stadt oder als kleine Szenen städtischen Leben mit einer Freude fürs Detail ausformuliert, wie man sie auch bei seinen eigenen Werken selten findet: Von den aus den Fenstern hängenden weißen Gardinen, welche die Räume vor Sonneneinstrahlung schützen, den ordentlich aufgereihten Blumentöpfen auf dem Eckbalkon im zweiten Obergeschoß des Palazzo rechts, über die Sicherungseisen, die vom Alter des Gebäudes zeugen, bis hin zu der Frau, die als Zeichen häuslichen Fleißes mit einer Spindel in der Hand in die Sonne auf dem Balkon vor der *Sala* im *Piano nobile* des Palastes getreten ist, um beim Aufwickeln des Garns die Sonne des Tages zu genießen [**Abb. 215**], und zu den Nebenszenen im Hinter- und Mittelgrund des Bildes.

Dort, noch diesseits des Großen Kanals, am Ende des Campo warten Gondoliere auf Kundschaft, ein behinderter, gebeugt und zur Seite gekrümmt gehender Mann kommt heran und wird von einem auf seiner Gondel stehenden Ruderer an den Kollegen neben ihm verwiesen, der als Nächster an der Reihe ist, den Kunden aber wohl noch nicht

bemerkt hat. Eine andere Gondel ist gerade abgefahren und auch gegenüber am Campo della Carità liegen Gondeln. Zwei ihrer Besitzer haben es sich am Ufer bequem gemacht, zwei andere vertreiben sich die Zeit mit einem Schwätzchen, ein weiterer sitzt gebeugt und müde am Heck seines Gefährtes in der Sonne. Im Schatten des Campanile haben sich Leute an der Kirchenwand auf den Boden gesetzt. Der Priester ist in das Seitenportal der Kirche getreten. An der Seite des kleinen, zweigiebeligen Hauses mit den schönen venezianischen Kaminen, das einige Jahre später bei dem Einsturz des Campanile der Carità zerstört wurde,[61] ist eine *Popolana*, die Stufen der Anlegestelle heruntergestiegen, offenbar um etwas aus dem Wasser zu fischen. Sie stützt sich mit ihrer Rechten an der Hausecke ab, hat ihre Röcke bis an die Knie heraufgezogen, beugt sich nach vorn und scheint mit einem Fuß schon im Wasser zu stehen. Auch in dem kleinen Wohnhaus ist eine Frau zu sehen, die auf das Fensterbrett gelehnt herausschaut. Am rechten Ende des Campo hatte jemand großen Waschtag: Von der Hausecke über zwei aufgestellte Stangen bis hin zu dem weiter vorn stehenden Fahnenmastständer ist eine Leine gespannt, auf der weiße Wäsche zum Trocknen hängt, andere Wäschestücke sind zum Bleichen auf dem Boden ausgelegt. Ein Herr in einem recht langen und dicken roten Wams geht quer über den Platz, während von der Ecke der Kirche sein Gondoliere herbeigelaufen kommt.

Doch wird man, um noch einmal darauf zurückzukommen, die Frage, ob Canaletto tatsächlich einen *Paragone* mit Poussin angestrebt habe, für den die Figuren nur ein der Hinweis als Wegweiser einer Lesart sein könnten, oder ob dies nur der durchgehenden interpretatorischen Phantasie einer Zeit entspricht, die Material in nie gekanntem Ausmaß zur Verfügung hat und somit zusammenbringen kann, nicht vollständig ausweichen können. Eine direkte Beziehung zwischen dem angeführten Zitat und dem Bild Canalettos kann ganz sicher nicht bestehen. Charles de Brosses war vom Juni 1739 bis zum Ende der Konklave von 1740 in Italien - der letzte seiner Briefe ist undatiert -, er schrieb in dieser Zeit seine Aufzeichnungen, die allerdings später noch überarbeitet wurden und dann erst 1799 erstmals gedruckt wurden. Ob die zitierte Anmerkung zu Poussin wirklich in Rom vor dem Bild oder unter seinem direkten Eindruck geschrieben wurde, konnte hier nicht überprüft werden, es führte auch nicht weiter in Canalettos Angelegenheit, denn *The Stonemason's Yard* ist weit früher zu datieren, mindestens zehn Jahre vor der Romreise des Franzosen. Canaletto konnte diese Bemerkung also nicht kennen, es könnte aber so sein, daß de Brosses ein in Kennerkreisen nicht seltenes Urteil aussprach, das Canaletto, wenn er mit den gebildeten Europäern seiner Zeit verkehrte, geläufig gewesen sein müßte.

Wenn es richtig ist, daß das Gemälde den Höhepunkt des Schaffens Canalettos ausmacht und gleichzeitig einen Wendepunkt markiert von der groben, pastosen Pinselführung, von der dunkleren Farbigkeit zu einer helleren, klaren Lichtstimmung, von den heraufziehenden Gewitterwolken zum Licht eines venezianischen Sonnentages, dann ist der Verweis auf Poussin nur folgerichtig und die ironische Übernahme seiner Figuren in der Mutter-Kind-Szene bekäme etwas Programmatisches. Canalettos Humor, den er hier

erstmals erkennen läßt, erwiese sich als äußerst intelligent, gelehrt und subtil; es scheint, man könne mehr erwarten als die bekannten Schriftquellen über seine Person aussagen! Auf dem Weg von dem quasi politischen, düsteren Realismus der sechs großen Piazza-Ansichten in der Royal Collection und anderer Bilder der frühen Phase, der soziale Kontraste nicht verdeckt, sondern betont und auch vor den Abgründen menschlicher Existenz nicht zurückschreckt, bis zu diesem ersten Aufflammen seines Humors und der in diesem Bild demonstrierten Liebe zu den Details aus dem Leben der "kleinen Leute", der er auch noch die Form der Figuren der hohen Kunst Poussins gibt, hatte Canaletto die wohl größte Reise seines Lebens schon zurückgelegt.

"... C'EST UNE VUE ENCHANTEE!"
DER ZEIGEGESTUS ALS LEITMOTIV DER VENEZIANISCHEN VEDUTE

"QUE DIRE DU FAIRE? Premier paradoxe: la spécifité du gestuel réside précisement en ce qu'il échappe à la description verbale. Precevoir les gestes pour les analyser consistera alors à les fixer de l'une ou l'autre façon per l'image. Deuxième paradoxe: l'étude de la gestualité porte-t-elle ainsi sur de l'iconique ou du gestuel? Probablement, cela n'existe pas. Il y a sans doute dans cette affaire, une sorte de paradoxe épistémlogique. Fixant le geste, j'obtain de l'iconique; laissé au continuum qui le porte, il est insaissable.
Alors, puisqu'il faut bien s'y résoudre, traitons d'un objet paradoxal: des Gestes en images."

Durand, Jean-Louis: Le faire et le dire. vers une anthropologie des gestes iconiques, in: Gestures. = History and Anthropology, 1, 1, Nov. 1984, S. 29/30

Irgendwann in jenen Jahren seiner höchsten Kreativität - eine genaue Datierung ist derzeit nicht möglich, es dürfte aber schon in den 1720er Jahren gewesen sein - schuf Canaletto ein großformatiges, fast quadratisches Gemälde, das heute in dem Museum mit dem Namen Amgueddfa Genedlaethol Cymru, National Museum of Wales in Cardiff zu bewundern ist [**Abb. 217**].[1] Mit einer hervorragend ausgeführten Vordergrundstaffage, die mit einer Größe von ungefähr 25 Zentimetern - bei einer Höhe der Leinwand von einem Meter und vierzig Zentimetern - zu der größten gehört, die er je gemalt hat, kann das Bild als programmatisch verstanden und von daher als ähnlich bedeutend wie sein *The Stonemason's Yard* in der Londoner National Gallery angesehen werden. Vor einem Panorama des Bacino di San Marco haben an einem befestigten Ufer, das den Bildvordergrund begrenzt und schräg anschneidet, einige Gondeln festgemacht. Ein äußerst elegant gekleidetes Paar ist ausgestiegen, um die Aussicht zu genießen. Die Reihe der Architekturmonumente von der Punta della Dogana, über die Einfahrt des Canal Grande, die Libreria mit dem Campanile von San Marco dahinter, mit der Öffnung der Piazzetta und dem Molo mit Dogenpalast und den Prigioni bilden jenseits der Wasserfläche, die von nur wenigen Schiffen befahren ist, den wohlbekannten und ebenmäßig proportionierten Blickfang. Durch diesen Architekturstreifen werden fast genau in der Mitte der Bildhöhe die grünbläulichen bis graublauen Wasser- und Himmelsfläche voneinander getrennt.

Der Ort selbst, an den die beiden sich begeben haben, um den Ausblick zu suchen, - die Giudecca oder die Insel von San Giorgio Maggiore, von wo aus der Comte de Caylus ausrief "... *la mer en bat le pied, d'un côté la vue de la ville de Venise, de l'autre tous les*

vaisseaux, les barques, enfin, c'est une vue enchantée!"[2] - ist weit weniger attraktiv wiedergegeben. Straßenköter schnüffeln herum, ein mittelgroßes Schiff liegt am Kai. Sein Heckaufbau, der als einziges im Bild zu sehen ist, läßt ein Fahrzeug der kleineren Galeerentypen *Fusta, Brigantina* oder *Fregata* vermuten. Es scheint schon länger keine größere Fahrt mehr gemacht zu haben, denn die Seeleute, die am Ufer herumlungern, haben sich halb in der Sonne, halb im Schatten eines Palastes, der den Bildraum rechts begrenzt, einen zeltartigen Unterstand gebaut, in dem einige von ihnen sitzen. Gegenstände des Alltages, den sie hier verbringen, liegen verstreut am Boden daneben.

Das Paar gehobener Ausflügler im Vordergrund [**Abb. 216**] ist in nur leicht schräger Sicht als doppeltes Repoussoir gegeben. Der Herr, der sein mittellanges, blondes Haar offen, ohne Perücke trägt, ist in einer ausgreifenden Geste des Zeigens festgehalten. Gekleidet ist er in einen goldbesetzten *Justaucorps* mit weiten Umschlagärmeln und - so weit das die schräge Rückenansicht vermuten läßt - strahlend weißer Spitzenkrawatte. Die Kleidung seiner Begleiterin hingegen ist von seltener Eleganz und ausgesuchter Farbigkeit. Über einem leicht orange schimmernden Untergewand trägt sie ein langes, weites, fast schleppendes, von der Schulter herabhängendes, vorn offenes Gewand. Der lachsfarbene Stoff ihrer *Andrienne* läßt an der Seite ihres Körpers den Streifen einer Bordüre des kräftig dunkelblauen Unterstoffes sichtbar werden, der sich zu einen geschwungenen Falten staucht, wo das Kleid auf den Boden aufstößt, während er in Armhöhe wie zu einem knittrigen Bausch zusammengeknüllt ist.

In weit zur Welt geöffneter Gestik hat der junge Mann den linken Arm waagerecht zur Seite, fast nach hinten ausgestreckt, während er leicht zu ihr geneigt mit der Dame spricht. Die Geste hat seine Brust geweitet, den anderen Arm hält er angewinkelt in der Höhe der Hüfte, als wolle er ihn dem ihren anbieten. Der ausgestreckte Zeige- und Mittelfinger seiner linken Hand ist zur Punta della Dogana gerichtet, wo das Motiv des Zeigens mit einer kleinen Figurengruppe von Reisenden wiederholt wird. Doch die weitgespannte Gebärde des Kavaliers, die seine längst verschollene Rede unterstreicht, dürfte weniger den Ort der Dogana als die Ganzheit der Aussicht meinen, die sich vor dem Paar - und dem Bildbetrachter - entfaltet. Nicht der melancholische vertiefte Betrachter der Romantik, sondern der aufgeregt begeisterte Besucher, der seiner Schönen den grandiosen Blick zeigt, ist in dieser Rückenfigur wiedergegeben. Man ist geneigt, in ihm eine stürmische, begeisterungsfähige Romanfigur vom Schlage eines Werthers zu assoziieren. Seine Begleiterin hat den Kopf leicht zur Seite geneigt, ihm zuhörend, den Blick zu ihm und gleichzeitig in Richtung auf das Panorama gewandt, wobei der weite, weiße Umschlagkragen und ihre aufgesteckten Haare und die im Wind pendelnden Ohrringe die Haut ihres bloßen Halses und das Profil ihrer Wange reizvoll zur Geltung kommen lassen.

Wenn je ein Bildbetrachter durch eine Repoussoirfigur dazu eingeladen wurde, sich in der Betrachtung an deren Stelle zu denken, dann ist er hier qua Gebärdensprache wie die elegante Dame ausdrücklich aufgefordert an der Betrachtung und an Begeisterung und stiller Bewunderung der Schönheit der Stadt, die sich an diesem unprätentiösen Ort am

eindrucksvollsten ausbreitet, teilzuhaben, ohne jedoch die Zweisamkeit des Paares im Bild unterbrechen zu können. Indem Canaletto mit dem Zeigenden und der Schauenden eine Vordergrundstaffage einführt, die den Bildbetrachter ausdrücklich auffordert, das zu tun, was er sowieso tut, wenn er vor dessen Gemälde steht - sich ein Bild von der Schönheit und Einmaligkeit seiner Stadt zu machen - thematisiert der Vedutist das stolze Zeigen seiner Heimatstadt Venedig, das er sich selbst mit seinen Bildern zum Berufe gemacht und durch das er ihr Bild in der Welt auf unsterbliche Art zu prägen vermocht hat. Denn uns als Betrachter des Bildes wird, wie der eleganten Dame, durch den Gestus des Herrn die Schönheit Venedig gezeigt - vom Maler und von seiner Vordergrundfigur. Mit dieser Neudefinition des alten vedutistischen Themas der Panoramaansicht über das Bacino di San Marco hat der erster Käufer oder Auftraggeber dieses Stücks - wer immer er auch gewesen sein mag - ein Meisterstück des Venezianers erstanden, in dem der Stolz auf die eigene Stadt und die Emphase der Betrachtung zur künstlerisch gestalteten Aussage des Werkes geworden sind. Teilhabe an dieser Emphase des Betrachtens, die die Figur des begeistert zeigenden Kavaliers ausstrahlt, ist das Thema.

War schon im Zusammenhang mit Luca Carlevarijs ein Nachdenken über die Bedeutsamkeit von Körpersprache notwendig geworden, gibt dieses Hauptwerk Canalettos Anlaß zu einigen grundsätzlichen Überlegungen zum Zeigegestus als konstituierendes, den Bildraum strukturierendes, wie auch als inhaltliches Element der venezianischen Vedutenmalerei. In einer Bildwelt, in der es *per definitionem* keine Handlung gibt, die malerisch zu erzählen wäre, sind Gesten und Gebärden neben der Kleidung und der Disposition der Figuren die einzigen Mittel, die der Vedutist hat, um Personen zu charakterisieren und über das bloße Gegenüberstellen der Figuren hinaus Beziehungen herzustellen und erzählerische Momente in den Bildentwurf einfließen zu lassen. Alle Formen der Mimik stehen dem Vedutisten als Bildmittel schon deshalb nicht zur Verfügung, da die Figuren, mit denen er es zu tun hat, - im Gegensatz zu denen des Walliser Bildes - in der Mehrzahl der Fälle sehr klein sind. Umgekehrt ist dem Interpreten schon kaum wirklich möglich, Blickrichtungen eindeutig festzulegen, es sein denn man nimmt fälschlich und grob vereinfachend an, sie seien immer mit der Richtung, in die der Kopf gedreht ist, identisch. Dieser Mangel an Ausdrucksmöglichkeiten kann aufgrund der Produktionsbedingungen von Veduten, aber auch weil andere malerische Ideale wie Klarheit, Luftigkeit, Freiheit des Pinselstrichs wirken, nicht überall durch eine extrem detaillierte Feinmalerei ausgeglichen werden. Wenn darüber hinaus zukünftig kaum noch Tätigkeiten - im Sinne eines durch Einsatz des Körpers tätig sein - dargestellt werden und heftige Bewegung offenbar zunehmend als störende Unruhe empfunden wurde, dürfte dieser unübersehbare Fakt aus einer Geisteshaltung erklärlich sein, die mit Ideal der Mäßigung des körperlichen Ausdrucks jede allzu heftige Bewegung in den Bildern, wie auch im wirklichen Leben, weitgehend verbot.

Der venezianische Aufklärer Francesco Griselini, der in seinem *Dizionario delle arti e de' mestieri...* nicht nur traditionelle Handwerke beschreibt, sondern auf breitem Raum auch

über die Künste handelt, bzw. sein Co-Autor und Vollender seines Werkes Marco Fassadoni, sieht den Künstler seiner Zeit in einem Dilemma, das er mit einem Beispiel beschreibt, von dem mir nicht bekannt ist, ob es seine originäre Schöpfung ist oder ob es auf eine Tradition in der Kunsttheorie zurückgeht. Der moderne Künstler, so schreibt er in seinen Überlegungen über die Malerei, stehe vor der Schwierigkeit, kaum noch Möglichkeiten zu finden, jene Leidenschaften zu studieren, die darzustellen das Publikum von ihm erwarte. Denn, so heißt es unter dem Stichwort "*Dell' Espressione e delle Passioni.*", gerade das gleichsam gewaltsame Bemühen um Mäßigung aller Leidenschaften und ihres körperlichen Ausdrucks zeichne eine kultivierte Nation vor andern aus, da es die Ordnung und Harmonie der Gesellschaft stören würde, wollten ihre Mitglieder ihren natürlichen Emotionen freien Lauf lassen. Um so zahlreicher und kultivierter eine Gesellschaft sei, desto mehr sei es notwendig, daß in ihr Heftigkeit und Vielfalt der Gefühlsäußerungen abgeschwächt werden, um die notwendige innere Harmonie zu ermöglichen. So sei es gerade in den großen Städten, wo alle sich um solche emotionale Mäßigung bemühten, fast unmöglich geworden, die direkte, ungezügelte Äußerung der Affekte zu beobachten, je volkreicher sie sind und je stärker das gesellschaftliche Leben (der Autor benutzt hier das so nicht ins Deutsche übersetzbare, dem Wort *città* zugeordnete Adjektiv *socievole*) in ihnen ausgeprägt ist.[3]

In einem diesem verwandten Denken könnte man wohl am ehesten einen Hinweis erkennen, der es erlaubt, eine Erklärung für jene gelegentlich befremdlich anmutende Bewegungslosigkeit in den Bildern der venezianischen Vedutisten zu finden, die sich weder aus sich selbst heraus noch aus der stadtbeschreibenden und der Reiseliteratur erklärt. Selbst wenn, was anzunehmen ist, die Gemessenheit des Gebärdenspiels im Leben der großen Stadt eher ein Ideal oder, wenn überhaupt Lebenswirklichkeit, Produkt erzwungener Unterdrückung ihrer Aggressivität gewesen ist, dürfte es genau das gewesen sein, was gebildete Venezianer zur Repräsentation ihrer Stadt für angemessen hielten und englische Kunden zur Ausschmückung ihrer Landsitze wünschten. Die manchmal schon übertrieben wirkende Ausgeglichenheit der Verteilung der Figuren, die Ruhe, welche die Bilder auf eine den heutigen Betrachten manchmal irritierende Weise ausstrahlen, wären dann der originäre Beitrag der Vedutisten und im Speziellen Canalettos zu jener großen Geschichte, die unzählige Bücher von Einheimischen, Passagen von Reiseberichten, die allzu oft nur jene repetierten, und nicht zuletzt auch die Bilder von der Wohlgeordnetheit dieser grandiosen Stadt erzählten.

Für das italienische *Settecento* ist bisher - so weit ich sehe - wenig in Richtung einer Geschichte der Gestik geforscht worden. Das Gegenteil von Gemessenheit, das übermäßige Gestikulieren war ein Betragen, das mit den Angehörigen der italienischen Nation assoziiert wurde[4] und von manchem Reisenden mag es unangenehm bemerkt worden sein. Der Anblick des erhobenen Zeigestocks, mit dem einer von zwei durch die Stadt wandernden Herren auf der Brücke vor dem Campo SS. Giovanni e Paolo in dem frühen Canaletto für Stefano Conti seine Erläuterungen unterstreicht, mag, wenn man in

ihm einen *Cicerone* erkennen will, dem verbreiteten Bild des heftig gestikulierende Italiener am Ehesten entsprechen [s. **Abb. 10**]. Ein solches Verhalten dürfte dem Ideal einer angenehmer Zurückhaltung entsprechenden, schicklichen Gestik denkbar fern gewesen sein.[5] Denn man wird wohl nicht zu weit gehen in der Annahme, daß die Angemessenheit der kontrollierten Bewegung von Hand, Arm und Körper auch und vielleicht ganz besonders in diesem Zeitalter allgemeiner "Verfeinerung der Sitten" als äußeres Zeichen sozialer Distinktion gegenüber der heftigen Bewegung der Körper angesehen werden konnte. So scheint es im Übrigen auch in der Textstelle aus Griselinis *Dizionario delle arti e de' mestieri...* durch.[6] Im Licht dieses Zitats ist das ziellose, "wilde" Gestikulieren eben nicht National- oder Lokalkolorit, das beliebig zur Ausschmückung des Berichtes über Venedig dienen könnte. Wenn Canaletto immer wieder im Vordergrund seiner Veduten das Beiboot einsetzt [s. **Abb. 60** bis **Abb. 65**], mit dem sich Seeleute in die Stadt begeben haben, um sich umzusehen oder ihren Besorgungen nachzugehen, und damit den unmäßigen Gebrauch der Gebärdensprache zur Unterstützung des gesprochenen Wortes, den sich die Oberschichten längst abgewöhnt hatten, abbildet, hat das nichts von vorrevolutionärer Systemkritik. Es ist vielmehr der gemalte dissonante Kontrast zu der Folie des zivilisierten, gemessenen Gebarens der Bevölkerung in der wohlgeordneten und wohlregierten Stadtrepublik Venedig, vor der es eingesetzt ist.[7]

Dem Zeigegestus kann in einer Kunstgattung, deren zentrale Funktion neben der Nutzung für Dekorationszwecke die Werbung für die, bzw. die Selbstdarstellung der Stadt Venedig war, aus mindestens zwei Gründen zentrale Bedeutung zukommen. Die aufrecht stehenden Figuren bieten einen kompositorischen Ausgleich zu der nur durch die Vertikalen der Fenster, Türen und Gebäudebegrenzungen rhythmisierten Dominanz der horizontalen Linien von Wasserfläche, Uferlinie, Standlinie der Gebäude, Dachfirst und Gesimsen, Platzrand und Straßenfluchten, unter der die Architekturmalerei unvermeidlich leidet. Der zur Waagerechten erhobene Arm mit der ausgestreckten, zeigenden Hand bietet wiederum einen gefundenen Kontrast zu der Monotonie der Menge stehender Figuren. Von daher sind die oft übergroß geratenen Arme in den Stichen und Gemälden des Luca Carlevarijs und später von Francesco Guardi [vgl. **Abb. 218**] erklärbar und verzeihlich.[8] Der Zeigegestus kann dazu dienen, dem Bild Richtung zu geben, dabei helfen, innerbildliche Beziehungen herzustellen und die Monotonie des Bildraumes zu unterbrechen. Doch wäre es verfehlt in dem Gestus nur ein beliebtes, aber beliebiges Gestaltungsmittel des Vedutisten ohne inhaltliche Tragweite sehen zu wollen.

Spätestens seit Alberti es in seiner Schrift über die Malerei formuliert hat - und auf diese Textstelle, sowie auf die antike Rednerliteratur wird in allem, wo über Gesten diskutiert wird, rekurriert - bedienten sich Maler der Bewegungen des Körpers sowohl zur Erzählung und Verdeutlichung der Bildhandlung als auch als Mittel des Verdeutlichung von Emotionen und Affekten - "*Sed hi motus animi ex motibus cognoscuntur*", so Alberti.[9] Wo es aber nicht mehr gilt, die körperlichen und seelischen Bewegungen der handelnden Personen darzustellen, weil es keine "*Istoria*" im wörtlichen Sinne, keine Handlung, die erzählt

wird, mehr gibt, bleibt davon nur der Ausdruck der Emotion der abgebildeten Personen. In diesem Sinne kann man in der Geste des jungen, aber gutgestellten Betrachters in dem Bild in Cardiff die Emotion, die Bewegtheit des Herzen wiedererkennen, die durch die Begeisterung oder Bewunderung der betrachteten und dargestellten Stadt hervorgerufen wird.

Auf die Dialektik, daß Gesten nur in festgehaltener - beschriebener oder bildlich dargestellter - Form historisierbar, gemalte Gesten aber nur sehr vermittelt mit lebendig ausgeführten Gesten vergleichbar sind, ist in der Forschung über die Geschichte der Gestik ausführlichst hingewiesen worden.[10] Jede Geste bekommt durch ihre Darstellung eine andere Qualität. Gemalten Gesten fehlt das der Gestik lebender Wesen innewohnende konstituierende Bewegungsmoment, gemalte Gesten sind angehaltene Gestik, sind Ausdruck auf den Punkt gebracht. Bei aller objektiven Schwierigkeit im Umgang mit dem doppelten Paradox der im Bild fixierten, angehaltenen Geste und ihrer Historisierung aber wäre es ein Trugschluß der Annahme zu folgen, der Gestus des Zeigens sei, weil kodifiziert, eindeutig, wie Louis Marin in seinem sehr lesenswerten Aufsatz über *The Gesture of Looking* schreibt:

"*... Quintilian evokes the 'play' of the hands as well as the universal language that hands seem to make up: 'In order to designate places and persons, aren't they (hands) equal to adverbs and pronouns?' the pointing gesture is, it seems in fact, radically substitutable for a term, the demonstrative pronoun 'this one', to the point that 'this one' in its pure demonstrative function has no other significance then to designate the singular object indicated by the pointing gesture.*"[11]

Der Gestus ist in seiner Bedeutung weit vielschichtiger, als seine Bezeichnung vermuten läßt. Weit entfernt davon nur auf ein Objekt zu weisen und damit eindeutig zu sein, kann er fast, sooft er angewandt, neue, von anderen unterschiedene Konnotationen bekommen. Zeigegestus ist eben nicht gleich Zeigegestus. Diese Mehrdeutigkeit der Gestik ist den zeitgenössischen Denkern sehr wohl bewußt gewesen.[12] Vielleicht gerade deshalb, weil die gemalte Geste so vieldeutig und immer noch ausdrucksvoller ist als die, wo auch immer, beschriebene oder anempfohlene Geste, lohnt es sich noch einmal genauer hinzusehen. Die Bilder sind es, die am ehesten erahnen lassen, wie sehr selbst der scheinbar einfach und eindeutig lesbare Gestus des Zeigens kulturell bedingt je nach sozialer Stellung differenziert ist, auch wenn so manche emotionale Bedeutung, die dem in der Körpersprache seiner Zeit gebildeten Zeitgenossen nicht verborgen geblieben sein mag, heute nicht mehr les- und verstehbar sein sollte.

Nur wer unzulässig vereinfacht, wird behaupten können, der Zeigegestus des jungen begeisterungstrunkenen Venedigbesuchers mit seiner Begleiterin in dem Gemälde Canalettos in Wales sei derselbe wie jener des herrisch weisenden *Procuratore* in einer seiner sechs, ebenfalls frühen Veduten in Windsor Castle [s. **Abb. 14** und **Abb. 13**],[13] oder des Bettlers, der, während der Gesetzesausrufer seinen Text verliest, mit einem *Cavaliere della Stola d'oro* spricht, in einem zweiten dieser Bilder [s. **Abb. 116**][14] oder derselbe wie jener der sozial hochgestellten Dame, die auf Carlevarijs Piazza San Marco-Ansicht in Potsdam Sanssouci [s. **Abb. 92**][15] mit ihrem Gefolge über den karnevalistisch

belebten Platz geht. Der in Schulterhöhe ausgestreckte Arm des jungen Herrn scheint, weit geöffnet und an die Begleiterin adressiert, schwärmerisch all das zu meinen, was sich als Panorama vor den beiden ausbreitet. Die in der Höhe der stolz geschwellten Brust zur Seite ausgestreckte Hand des Prokurators, die umrahmt von einer weißen Spitzenmanschette aus seiner weiten roten *Veste* herauszeigt, mag zusammen mit der - gleichfalls - in die Seite gestemmten Linken für ein herrisches Anweisen stehen, dem der um einige Schritte hinter ihm nachfolgende Adjutant in Schwarz nur allzu beflissen zu folgen hat. Die nur leicht in Hüfthöhe zur Seite ausgestreckte Hand der Dame in dem rosafarbenen Reifrock auf der Piazza-Ansicht Friedrichs des Großen hingegen könnte als ein vorsichtig fragender Gestus mißverstanden werden, wüßte man nicht aufgrund ihrer luxuriösen Kleidung um die herausragende soziale Stellung der Dame. Nur in Kenntnis ihrer sozialen Position wird der Gestus als ein bestimmendes Weisen in die Richtung zu der Basilica, die einzuschlagen ist, lesbar. Der Gestus ist kein "Das da!", sondern ein klares und bestimmtes, wenn auch zurückhaltend ausgesprochenes "Dort hin." [s. **Abb. 92**] Wohl nicht ganz zufällig hat Carlevarijs diese kaum auffallende, dennoch eindeutig zu verstehende und zu befolgende Geste konterkariert mit derjenigen der Rückenfigur eines *Popolano* mit der roten Mütze der Gondoliere, der hinter ihr steht und mit weit, in Kopfhöhe erhobenem Arm in Richtung der Komödiantenbühne vor dem Campanile von San Marco zeigt. So ist das Gemälde auch ein Lehrstück für die Beobachtung der geschlechter- und schichtenspezifischer Ausprägung von Gestik und Gebärdensprache.

Gestik kann eben nicht wie die im Achtzehnten Jahrhundert vieldiskutierte Ausdrucks- und Zeichensprache der Taubstummen gesprochene Sprache ersetzen. Ganz im Gegenteil: der Zeigegestus kann sehr unterschiedliche Bedeutungen haben. Auf einer sehr theoretischen Ebene läßt sich diese Nichteindeutigkeit der dargestellten Geste ohne verbalen Kontext nochmals anhand des Männerpaar im Vordergrund des Stiches mit der Kirche San Sebastiano und der nahegelegenen Gondelwerkstatt in den *Fabriche, e Vedute...* des Luca Carlevarijs aufzeigen [s. **Abb. 3**].[16] Je nach dem, ob man in dem Herrn in *Tabarro* und Dreispitz den *Cicerone* erkennen will oder den venezianisch eingekleideten Reisenden, wird man in der Geste des Zeigenden die Erklärung, die Nachfrage oder ein mehr oder weniger erstauntes oder begeistertes Hinweisen auf den Gegenstand im Moment des ersten Wahrnehmens erkennen müssen. Ganz korrekt also kann man nur von einem Gespräch über den *Squero* bei der Brücke sprechen. Unterschiedlichste Variationen des Gebrauchs des Zeigegestus durch Angehörige einer ähnlichen sozialen Bevölkerungsgruppe sind in dem Gemälde des Molos mit dem Fonteghetto della Farina aus der Sammlung Giustiniani vereint. Hier war zum ersten Mal in Canalettos Werk eine komplizierte gestische Aufeinander-Bezogenheit der Figuren festgestellt worden, in deren Beziehungsgeflecht eine Dreier-Gesprächsszene angedeutet sind und verschiedene Arten des Zeigens zusammentreffen [s. **Abb. 207** und **Abb. 208**].[17]

Der Gestus des Zeigens kann schlicht der Einführung in eine Bilderzählung dienen [s. **Abb. 174**][18] oder ganz praktisch wie hier bei der Erläuterung eines Weges zur Hilfe ge-

nommen werden. Er bedeutet dann eher ein "Da entlang" oder ein "Dahin", denn ein "Das da!" Er kann auch ein Anweisen bedeuten, wie das Zeigen des *Procuratore* in dem frühen Canaletto der Royal Collection [s. **Abb. 14** und **Abb. 13**], oder ein Hinweisen, ein Deuten, Andeuten, ein aufmerksam Machen, ein An- oder Einweisen, auch eine Arbeitsanweisung wie in der Ponte di Rialto-Vedute Michele Marieschis,[19] wo der Gestus an verschiedenen Stelle in unterschiedlicher Ausprägung das Bild belebt. Manchmal aber dürften erhobene Arme dem Maler auch nur der Anlaß gewesen sein, eine möglichst verdrehte Figur ins Bild einzuführen und somit gar keine erkennbare Bedeutung haben.[20] Nur selten überhaupt zeigt der ausgestreckte Finger so eindeutig auf etwas, wie in einer der Veduten von Canaletto in Goodwood House, wo sich eine Barke ins Bild hereinschiebt, in der ein Ruderer dem Reisenden, der auf dem Dach sitzt, die ins Gesichtsfeld kommende Rialto-Brücke zeigt.[21] Ähnlich selten ist das Zeigen ein so eindeutig touristischer Gestus, der auf die Basilica gerichtet ist, wie in einer Piazza-Ansicht der Galleria Nazionale in Rom.[22] Öfter schon macht man auf eine sich nähernde Attraktion aufmerksam, wie auf Gemälden des zeremoniellen Einzuges eines Botschafter zum Antrittsbesuch im Dogenpalast, in den Festbildern mit der Ausfahrt des Bucintoro zur Vermählung des Dogen mit dem Adriatischen Meer[23] und in vielfältiger Variation im Vordergrund der *Regata*-Veduten Canalettos[24] oder einer Variante seines Bildes aus der Werkstatt oder dem Umkreis in Temple Newsham House bei Leeds [**Abb. 220**].[25] Anderswo, bei Luca Carlevarijs, wo ein Vater seinem Sohn die Figuren der Commedia dell'Arte erklärt, dient die Gebärde der Erläuterung,[26] von einem Kind ausgeführt, möchte sie den Ausruf "Papa, schau mal dort!", oder "Dort möchte ich hin..." unterstreichen [s. **Abb. 222**].[27] Es ist aber auch möglich, daß die scheinbar ziellos sich kreuzend gegeneinander gesetzten Armbewegungen nur die Reden zweier *Popolani* bestärken, wie in einer Molo-Ansicht des Carlevarijs.[28] Vielfach meint der Gestus den Vorschlag in eine Richtung aufzubrechen, wie ein junger Mann mit der *Stola d'Oro* - allein das leicht zu dem folgenden *Nobile* in Schwarz hingewandte Gesicht verändert seinen Inhalt -[29] auf Carlevarijs' Piazzetta-Ansicht vorführt, er mag aber auch ein sich Einschalten in eine Gespräch andeuten.[30] Ebenso begleitet er, wie Guardi zeigt, einen vorsichtig fragenden Vorschlag an die Dame, in eine bestimmte Richtung zu gehen.[31] Die an den angekommenen Orientalen gerichtete Geste des *Nobile* in dem Bild mit dem *Serraglio del Magistrato della Sanità* am Molo di Terra Nuova in Grenoble hat eindeutig einladenden Charakter [s. **Abb. 17**], fordert den Angekommen auf, nun von der Empfangsplattform einzutreten in die Stadt.[32] Ebenso kann sie ein einladendes Zeigen zur Tür beim Empfang eines Besuchers sein.[33]

Gestik ist geeignet die Kommunikation vom Land zu den Ruderern auf ihren Gondeln oder auf den Schiffen zu verdeutlichen.[34] Mit dem ausgestreckten Arm versucht man den Ruf eines Gondoliere zu einem Kollegen auf seiner Barke zu verstärken,[35] manchmal muß anscheinend auch jemand einem Gondoliere vom Ufer aus erklären, wo er hinfahren soll.[36] Das von weitreichenden Gesten begleitete Gespräch auf einer Gondel in einem Gemälde von Guardi könnte auf eine Diskussion zwischen Fahrgast und Gondoliere über den besten Fahrweg hindeuten.[37] Natürlich unterstreicht man ein herübergerufenes Kom-

mando, das von einem der unzähligen auf einer von Guardis Barken stehenden Männer an die Mannschaft gegeben wird, ebenso durch den ausgestreckten Arm [**Abb. 218**].

Wenn aber jemand in einen Gesprächskreis tritt und dabei mit dem Stock in seine Mitte weist, wie in einem Gemälde des Umkreises von Carlevarijs [s. **Abb. 5**],[38] ist das ein Verhalten, das auch heute Befremden auslöst. Ein direktes Deuten auf eine Person, ausgeführt von einem, der mit einem Begleiter zu einem sich öffnenden Gesprächskreis hinzutritt, gibt dem doch nicht so einfach zu verstehenden Zeigegestus auf der zweiten Carlevarijs-Vedute in Potsdam Sanssouci einen deutlich aggressiven Charakter.[39] Das Zeigen hat gelegentlich den Anschein eines Platzverweises bekommen, wie in der Figur des in seinen *Tabarro* gehüllten Aufsehers über den Platz bei Carlevarijs beobachtet worden ist. Die Schwierigkeiten der Lesbarkeit der Geste, wenn man nicht weiß, wer die Person ist, die ihn ausführt, weil sie unter der Maske steckt, aber werden deutlich, wenn gleich daneben, unmittelbar vor der Basilica eine von zwei maskierten Figuren - offenbar männlichen Geschlechts, groß und in Hellblau gekleidet - einer *Popolana* in *Zendale* zeigend die Richtung weist oder eine Anweisung zu geben scheint [s. **Abb. 15**].[40] Etwas Deklamatorisch-Defamierendes hatte die Geste im Vordergrund eines Gemäldes desselben Künstlers, das einen Botschaftereinzug zeigt, bekommen. An zwei Stellen [**Abb. 221**][41] wird hier mit hocherhobenem, ausgestreckten, zeigenden Arm heftig auf in den einfachen, schwarzen *Zendale* gehüllte Frauen eingesprochen. Ganz rechts reden zwei Maskierte, wohl Männer - einer in *Tabarro*, der andere in einem kostbaren, blauseidenem Gewand - auf eine Frau ein, die sich von den beiden, die mit bloßem Finger auf sie zeigen, wegdreht, im anderen Fall deutet die große Rückenfigur eines maskierten Mannes direkt in das Gesicht einer mit anderen zusammenstehenden *Popolana*, die versucht sich der Aufdringlichkeit der Geste zu entziehen, in dem sie sich hinter ihrem Fächer verbirgt. Dabei ist es weitgehend dem Betrachter überlassen, zu vermuten, was man den in Schwarz gehüllten anträgt - Verstoß gegen die Kleidervorschriften, Verdacht der öffentlichen Prostitution oder ungebührliches Verhalten liegen im Bereich des Möglichen.

Bei all diesen Konnotationen, die dem Gestus des Zeigens also zukommen können, hat er in den Bildern ganz unterschiedliche Funktionen: er strukturiert den Raum, er stellt ein seltenes, festgehaltenes Bewegungsmoment innerhalb der Bildrealität dar, innerhalb der er Beziehungen zwischen Personen herstellen kann; immer aber erweckt er Aufmerksamkeit, lenkt den Blick im Bildraum und verweist somit den Betrachter auf ein in der Bildwelt liegendes. Denn eines ist nicht zu übersehen: Wo das Zeigen der Schönheit der Stadt Venedig eine Hauptantriebskraft der Kunstproduktion ist, wird der im Bild dargestellte Zeigegestus zu einem Zeichen, das sich nicht nur an das innerbildliche Gegenüber wendet, sondern auch an den Betrachter außerhalb des Bildes. Auch er wird aufgefordert in die angegebene Richtung zu sehen, um dann wieder den Blick schweifen zu lassen. Hierin liegt, den Bildern direkt ablesbar wie sonst nirgendwo, eine weitere Verbindung zum Hauptkäuferkreis der Bilder, den Italienreisenden aus dem Norden, denen die Stadt Venedig in doppeltem Sinne gezeigt wird, vor Augen.

CANALETTO.
AUF DEM WEG ZUR MASSENPRODUKTION

"I have no terms to describe the variety of pillars, of pediments, of mouldings, and cornices, ..., that adorne these edifices, of which the pencil of Canaletti conveys so perfect an idea as to render all verbal description superfluous."

William Beckford: Italy, ..., by the Author of Vathek, S. 101, 2. 8. 1780

Auch wenn das Werben um stadtfremde Käufer für einen Vedutisten nicht neu, sondern von Luca Carlevarijs im Frontispiztext zu seinen *Le Fabriche, e Vedute...* vorformuliert worden war, spätestens mit den unter der Regie des Iren Owen McSwiney entstandenen, auf Kupferplatten gemalten Veduten versuchte Canaletto - so der Konsens der Forschungsliteratur - seine Arbeit auf die besonderen Anforderungen und Bedürfnisse eines Publikums auszurichten, das sich vornehmlich aus ausländischen Besuchern Venedigs zusammensetzte. Als neue Kundenschicht wurden vor allem jene reichen Engländern anvisiert, die auf ihrer *Grand Tour* nach Rom für einige Zeit in Venedig Station zu machen pflegten. W. G. Constable, der bis heute unerreichte Kenner der Kunst Canalettos, schrieb über die veränderten Perspektiven der Arbeit des Meisters:
"In the next phase of Canaletto's career as a painter and draughtsman, the main emphasis was on topography. Detailed and precise description became the rule;..."
"stormy skies are replaced by those of a serene blue, in which light white clouds float; mellow light suffuses everything, with its complement of shadows high in key, full reflected of light. Canaletto painted the golden Venice which tourists most liked to remember."[1]
Neben der Aufhellung der Lichtstimmung und einer größeren Abbildgenauigkeit, sowie der stilistischen Umorientierung von der lockeren Malweise zu einer mehr in sich geschlossenen Form ist die jetzt einsetzende häufige Verwendung kleinerer Formate sicheres Anzeichen für die neue Ausrichtung des Vedutisten.[2] Dabei gilt es als ausgemacht, daß die Wahl handlicher Formate im Hinblick auf bessere Verkäuflichkeit an die Kundschaft aus dem Ausland und die Veränderung des Bildträgermaterials bei den Kupferplatten mit ihrer besseren Transportierbarkeit zu erklären sind.

Wenn hier in der Überschrift reißerisch das Wort Massenproduktion - von der im eigentlichen Sinne nur zu reden wäre in Relation zu der modernen Idee der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des Kunstwerkes - ausgesprochen worden ist, ist damit zuallererst auf die hohe Zahl der Werke verwiesen, die jetzt das Atelier des Malers verließen, dann aber auch auf sein Eingehen auf die speziellen Bedürfnisse des neuen Kundenkreises. Ange-

spielt wird auf Qualitätsdifferenzen innerhalb seiner Produktion, die bereits von Zeitgenossen, die mit Canals Schaffen eng vertraut waren, bemerkt worden sind.[3] Damit eng verbunden ist die Tatsache, daß in der Werkstatt Canalettos nun vermehrt auch - sei es vom Meister eigenhändig oder sei es von Mitarbeitern - Repliken und Kopien einmal gefundener Bildformulierungen angefertigt wurden, die sich zum Teil einzig durch einige Figuren vom ersten Original unterscheiden. Wenn der Künstler auf Erwartungen einging, die von den Käufern an seine Kunst gestellt wurden, löste das - dafür steht das Eingangszitat Beckford's - einen reziproken Prozeß aus, in dem die Bilder wiederum die Erwartungen an die Stadt und auch jene, die man von ihrer Bevölkerung hatte, zu wesentlichen Anteilen geprägt haben. So konnte die Formulierung vom ersten Venedig-Erlebnis als einem Wiedererkennen dessen, was man schon aus den Bildern Canalettos kannte, noch zu den Lebzeiten dieses größten Vedutisten aufkommen und dann selbst wieder zu einem Venedig-*topos* werden, der von Autoren bis hin zu Johann Wolfgang von Goethe aufgegriffen wurde.[4]

Da aus diesen Jahren viele dokumentierte Bilder überliefert sind, konnte eine sichere Werkchronologie dieser Umbruchsphase rekonstruiert werden. Von den Kupferplatten, die Canaletto unter Vermittlung von Owen McSwiney für englische Kunden gemalt hat, sind heute neun bekannt, darunter vier Bilderpaare.[5] Es wäre falsch, sie als stilistisch homogene Gruppe zu bezeichnen, doch können die innerhalb weniger Jahre entstandenen Bilder als Ausgangspunkt einer hier zu skizzierenden Entwicklung angesehen werden. Das früheste dokumentier- und sicher datierbare Bilderpaar - ausgestellt in Goodwood House, Chichester, Sussex - ist 1727 für den Duke of Richmond fertiggestellt worden und durch Briefquellen McSwineys gesichert.[6] Den Stand der Jahres 1730 dokumentieren drei Bilderpaare: zwei Gemälde, die heute in einer belgischen Privatsammlung aufbewahrt werden, wurden mit jenen identifiziert, die McSwiney, wie in einem Brief vom 27. September 1730 erwähnt, für Sir William Morice vermittelt hat. Sie sind also vor diesem Datum entstanden.[7] Zwei weitere Paare sind für dasselbe Jahr bezeugt, eines, ursprünglich für Samuel Hill gemalt, in der Sammlung von Tatton Park, das mit der Sammlung des Lord Egerton of Tatton in den Besitz des National Trust gekommen ist,[8] und die sogenannten *Wicklow Paintings*, heute im Museum of Fine Arts in Houston, Texas.[9] Als abgeschlossen gelten kann die Entwicklung von Canalettos reifen Personalstil mit den beiden Festdarstellungen, die am Ende des vierzehn Veduten umfassenden und 1735 erschienenen ersten Teils der von Antonio Visentini gestochenen Serie *Prospectus Magni Canalis Venetiarum,...* stehen, spätestens aber mit den Gemälden, die für die erweiterte zweite Ausgabe von 1742 als Vorlagen gedient haben.[10] Bis dahin sind die neuen Ausdruckmittel voll entwickelt. Zeitgleich arbeitete der Vedutist an weiteren Vedutenserien, so an der parallel zu den *Prospectus...*-Bildern entstandenen Serie von vierundzwanzig Veduten für den Duke of Bedford in Woburn Abbey[11] und jenen der einundzwanzig Gemälde umfassenden sogenannten Ex-Grenville-Harvey-Serie.[12] Darüber hinaus produzierte seine Werkstatt neben weiteren dokumentierten Gemälden eine Vielzahl von Bildern, deren Herkunft heute nicht mehr nachvollziehbar ist.

Inwieweit die mit der Konzentration auf kleinere Formate einhergehende stilistische Entwicklung linear und nicht ohne Brüche vor sich gegangen ist, ob es zeitliche Überlappung zwischen beiden Phasen, Vor- und Rücksprünge gegeben hat, steht hier nicht zur Diskussion.[13] Von Interesse sollen ausschließlich die ikonographischen Verschiebungen sein, welche die neue Stilphase der Kunst Canalettos mit sich brachte. In dieser Zeit der Entwicklung eines neuen Malstils verändern sich nicht nur Format, Malweise und Lichtstimmung in den Arbeiten, es verfestigt sich auch das, was heute von vielen als der charakteristische Typus der Canaletto'schen "*Macchiette*" angesehen wird. Der Maler entwickelt ein Repertoire von Figurentypen, aus dem er in der Zukunft schöpfen, mit denen er spielen und die er in seinen originalen Bildfindungen variieren, aber nicht mehr grundsätzlich verändern wird. Der Begriff des "Typus" ist dabei dialektisch zu verstehen: über jene in Darstellungsart, Stil und Pinselführung für die Arbeitsweise des Künstlers "typische" Figur, die in der Zuschreibungsliteratur oft herbeizitiert wird, hinaus bezeichnet er einen durch diese stilistische Handschrift produzierten "Typ" von Bewohner der venezianischen Veduten, der die Bildern und damit eine besondere "Stimmung" bestimmt, die der Stadt zugeordnet wird. Man könnte auch von einem Repertoire sprechen, das kanonisch in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes als Maßstab, Richtschnur[14] und abstrahiert von der Idee des Dogmatischen (wie im Begriff des kanonischen Kirchenrechtes geläufig) für die nachfolgende venezianische Vedutenmalerei des Achtzehnten Jahrhunderts wird. Mit der Herausbildung dieser Typen geht einher, daß bestimmte, in frühen Bildern gezeigte, offenbar als unangemessen empfundene Motive aus den Gemälden verbannt werden. So gesehen beinhaltet dieser Entwicklungsprozeß auch die Ausblendung all jener Aspekte des Lebens, die diesen Mustern nicht entsprechen, wenn man so will auch eine Verarmung der Darstellungsvielfalt. Es sei aber ausdrücklich betont, daß damit nicht ein Nachlassen künstlerischer Originalität, ein Qualitätsgefälle von früheren, innovativen Bildern zu standardisierten, "schlechteren", späten Bildern bedeutet ist - die Dreißiger Jahre sind Canalettos kreativste Zeit, die produktivste Zeit des venezianischen *Vedutismo* überhaupt und die Bilder Sigismund Streits sind anschaulichster Beweis für das hohe künstlerische Niveau auch von dessen Spätwerk. Die Qualitätsdifferenzen zwischen den Werken einer Stilphase Canalettos sind größer als die innerhalb der Chronologie des Œuvres.

Wenden wir uns also der Anschaulichkeit der Bilder zu, die Canaletto von seiner Stadt vermittelt. Das Bilderpaar des Duke of Richmond ähnelt in den Bildausschnitten, denen des zwei Jahre vorher entstandenen, ersten Paars von Veduten für Stefano Conti,[15] doch schon die Lichtstimmung ist eine andere geworden. Daß mit der Veränderung der Bildformate notwendig (und vielleicht notgedrungen) eine Veränderung der Rolle, welche die Figuren in ihnen zu spielen haben, einhergehen mußte, liegt auf der Hand. Bei der Ansicht der Ponte di Rialto wird das noch kaum faßbar; auch ihre figürlichen Darstellungen entsprechen überwiegend jenen Formulierungen, die Canaletto zwei Jahre vorher für Veduten in größerem Format entwickelt hatte. Wie in vielen seiner Ansichten des Canal Grande ziehen einige Gondeln ihre Bahn durch das Wasser und die flachen, offe-

nen *Sandoli* der Bewohner der Stadt kreuzen. Eine Dame in schwarzem Schleier läßt sich mit ihrer Tochter durch den Canal rudern, wobei der Weg ihrer Barke von einer anderen geschnitten wird. An den Bildrändern schieben sich die *Ferri* der Gondeln ins Gesichtsfeld hinein, von rechts kommt ein Kahn, der mit einem großen Faß beladen ist - auf dem Dach sitzt ein neugieriger Passagier, der vordere Ruderer läßt das Boot laufen, hält das Ruder fast senkrecht, nur leicht steuernd ins Wasser und zeigt ihm die hinter der Biegung auftauchende Ponte di Rialto.

Die Figuren im Pendant sind größer, fast auf Augenhöhe gesehen. Auf dieser von einem kleinen Platz, mit dem der Campiello Remer gemeint sein könnte, gesehenen Canal Grande-Ansicht [**Abb. 224**] führt Canaletto - und das ist neu im Œuvre des Malers und sicher als ein Versuch zu werten, mit dem neuen, kleineren Format umzugehen - eine im Vordergrund stehende männliche Figur ein, die wie bei Carlevarijs als ein direktes Gegenüber fungiert: an der Ecke des rechts den Bildraum begrenzenden Hauses mit dem offenstehenden Fensterladen, genau dort, wo ein hölzerner Steg um das am Wasser liegende Gebäude herum zu dessen Haupteingang führt, steht ein Mann in *Tabarro* und Dreispitz. Sein Kopf ist gesenkt, der Schatten des Hutes fällt auf sein Gesicht, die Arme halten den Mantel über seinen herabhängenden Schultern zusammen, so wirkt der Unbekannte als eine geschlossene, in sich gekehrte Form. Man hätte das Gefühl, ihn zu stören, wollte man ihn ansprechen, um an ihm vorbei auf den Steg zu gehen, wo die Gondel eines wartenden Gondoliere vor sich hin dümpelt und sich der aufgeschwungene Bug einer jener mit Zeltdach gedeckten Barken emporreckt. Auch die vier Männer auf einem Boot in der Mitte der Wasserstraße sind durch den tiefliegenden Blickpunkt und einen engeren Bildausschnitt viel direkter wiedergegeben. Aus purer Detailfreude wird auch hier wieder die Szene angereichert durch ein Detail, wie jene Topfpflanzen am Balkon der Fabbriche Nuove, die auf dem Geländer aufgereiht ihre Schatten auf die Hauswand werfen, von dem kräftigen Sonnenlicht so gut beschienen, daß die Pflanzen ohne Zweifel gut gedeihen müssen.

Für Carlevarijs' gemaltes Venedig könnte - überspitzt gesagt und jene außergewöhnlichen Ausnahmebilder wie die Piazzetta-Ansicht mit dem Buchhändler oder jene Vedute mit dem Bettler und dem Ordnungspersonal der Piazza einmal beiseite gelassen - ein relativ beliebig gewähltes Bilderpaar stehen, zusammengesetzt aus einer Ansicht des Molos und einer der Piazza San Marco. Molo und Bacino di San Marco standen dabei für die Hafenstadt Venedig, die Piazza für die Stadt des Karnevals und des Vergnügens. Ganz anders die Veduten Canalettos. Sein Venedigbild setzt sich - immer geprägt von der Zufälligkeit, die dem alltäglichen Leben anhaftet - aus einer Vielzahl von Einzelbildern zusammen, deren jedes einzelne eine ihm eigene, kleine Bildaussage trägt. Eine solche Aussage kann in einer scheinbar unbedeutenden, anekdotisch-alltäglichen Szene oder in einer einzigen Einzelfigur stecken. Auch wo sie von Grundmustern, die variiert werden, abgeleitet sind, bekommt doch jedes Bild - von Repliken und Kopien abgesehen - durch die Figuren eine ihm eigene, einmalige, charakteristische Färbung. Die Personen und kleinen Gescheh-

nisse in seinen Bildern kommen nicht zuletzt dadurch besser zur Geltung als bei Carlevarijs, der ja auch über hervorgehobene Einzelpersonen verfügte, daß sie isoliert, nicht in einer Menge von Menschen stehen.

Darüber hinaus aber wird immer wieder auch der Blick auf scheinbar bedeutungslose Nebenfiguren nötig sein, weil erst sie es sind, die das Gesamtbild vom Leben in der Stadt begründen und somit von zentraler Relevanz für die Bedeutungskonstitution der venezianischen Vedute sind. Erstaunlich dabei ist, wie sehr Canalettos Figuren je eigene Individuen sind und nicht Wiederholungen einmal porträtierter Menschen, die immer wieder in die Architekturwiedergabe eingesetzt werden.[16] Die Vielfältigkeit der Figuren ließe die Frage aufwerfen, ob der Maler wirklich so viele Personen nach der Natur gezeichnet hat, oder ob er in ihnen nicht aus seiner Lebens- und Beobachtungserfahrung geformte, aber dennoch wirklichkeitsähnliche Inventionen geschaffen hat. Die verhältnismäßig geringe Zahl von erhaltenen Figurenzeichnungen aus seiner Hand scheint für letzteres zu sprechen. Dies würde natürlich den Quellenwert seiner Darstellungen stark einschränken. Wie dem auch sei, erst aus diesen, vielfältig variierten Einzeltönen ergibt sich ein Gesamtbild Venedigs. In diesem Sinne könnte man Canalettos Verständnis der Stadt als enzyklopädisch bezeichnen. Denn wie die Stadt jeden Tag eine andere ist, weil die Leute, die sich in ihr bewegen, andere sind und heute etwas anderes Tun als gestern, so ist sein Venedig auf jedem Bild ein anderes und doch immer dasselbe. Um sein Venedig zu verstehen, muß man - um es überheblich zu formulieren - den ganzen Canaletto kennen, d. h. alle Canalettos, die Venedig darstellen, oder: alle guten venezianischen Canalettos, nicht unbedingt aber die vielen Reproduktionen und schwächeren Arbeiten. Die bedeutenden Veduten Canalettos sind Einzelschöpfungen, seine Kunst aber wird mehr und mehr zu einer Kunst der Variation über dem immergleichen Thema der Stadt in ihrer öffentlichen Erscheinung.

Wie sehr sich Canals Arbeiten von denjenigen seines Vorgängers Luca Carlevarijs unterscheiden, verdeutlicht am besten der Vergleich von Gemälden gleicher Motive. Die topographischen Motive der Bilder für Sir William Morice von vor 1730 sind dieselben wie jene, die zum Standardrepertoire des Luca Carlevarijs gehört haben: Schrägansichten des Molo mit dem Palazzo Ducale, mit dem Blick zur Einfahrt zum Canal Grande und, gesehen von der Höhe der Granai, in entgegengesetzter Richtung nach der wenig mit spektakulären Großbauten ausgestatteten Riva degli Schiavoni. Wie zum Beweis dafür, daß nichts mehr an die menschenvollen Stadträume des Vorgängers erinnern soll, zeigt die erste Vedute eine aus einiger Höhe gesehene Aufsicht des Platzes vor dem Dogenpalastes mit wenigen locker über den Molo verteilten, gehenden, herumstehenden, zeigenden Personen, darunter *Nobili* in Rot und Schwarz, Orientalen, Frauen und Bettler. Hinter der Vordergrundzone öffnet sich ein fast leerer Raum und nur im Mittelgrund, auf Piazzetta und Pescheria sieht man mehr Menschen. Im zweiten Bild ist kaum mehr gezeigt als jene kleine, durch eine steinerne Barriere abgeschlossene Anlegeplattform des *Magistrato della sanità* mit nur wenigen herumstehenden Männern und das davor liegen-

de, abgewrackte, kleine Ruderschiff, das der Ausbildung von Galeerenruderern für die großen Kriegsschiffe diente, die Marktstände der Pescheria dahinter, sowie im vorderen Hintergrund der Ansicht, die größere *Fusta*, die vor Piazzetta und Dogenpalast bereitlag.[17]

Um einiges aussagekräftiger in ihrer Ausstaffierung sind die beiden für Samuel Hill gemalten, größeren Leinwandbilder von 1730 in Tatton Park. Auch hier sind wieder die Motive eines jener häufig verkauften, typischen Pendants von Carlevarijs gewählt. Canaletto wählt einen Standpunkt, der dem, den sein Vorgänger in dem Bilderpaar der römischen Galleria Nazionale eingenommen hatte,[18] bis auf wenige Meter gleicht. Dabei setzte er, wie jener, den Blickpunkt nur leicht erhöht, aber einige Meter außerhalb des Uferbereiches über die Wasserfläche. So nimmt die Fläche des Bacino die Hälfte, bzw. zwei Drittel der Breite der Vorderkante der Bilder ein, während bei Carlevarijs die Wasserseite der Stadt meist auf eine Silhouette reduziert wurde, indem er den befestigten Bereich des Molos vor dem Dogenpalast als eine platzhafte Erweiterung der Piazzetta darstellte. Bei Canaletto ist das "bacino *at the Riva*" nach den Worten eines Beobachters "*more than ever crowded with shipping, the masts and rigging of the sailing vessels forming a web of finely drawn lines that contributes to the chaotic effect.*"[19] An Land aber kann man - zumindest in der Ansicht mit dem Dogenpalast - von einem "*chaotic effect*" nicht sprechen. Die Personen sind bis in die Bildtiefe wenig zahlreich und locker über die Fläche von Canalettos städtischem Raum verteilt, nicht einmal im Hintergrund der Ansichten bilden sie eine unüberschaubare Menge. Einzig die schwarz gekleideten *Nobili* am *Brolio* vor dem Dogenpalast bilden eine größere Zusammenballung und die Stände der Fischhändler auf der *Pescheria* sind als ein eigenes, bewegtes Motiv an zentraler Stelle der Stadt gestaltet, die bei aller Kleinheit der Figuren in einer Vielzahl unterschiedlicher Bewegungen und Gebärden des Sich-Bückens, Beschauens und Verhandelns charakterisiert sind.

Bei genauester Beobachtung von Personen und kleineren Gruppen konzentriert der Künstler seine Darstellungen auf Einzelfiguren, wie die im Vordergrund des Bildes mit der Libreria auf ihren Barken stehenden Ruderer und den bärtigen Seemann im braunen Mantel, mit roter Kappe und einer am Gürtel hängenden Waffe, der eine lange Pfeife rauchend Richtung Piazza schaut. In dem anderen Bild kommt zwei Herren in *Tabarro*, der eine mit Dreispitz, der andere mit eng gewickelter grauer Perücke, oder einem Blindem mit Stock, der hinter ihnen entlang geht, oder spazierenden Mönchen ähnlich individueller Charakter zu. Zusätzlich werder erzählerische Elemente eingebaut, die Szenen aus dem Leben der "Kleinen Leute" wiedergegeben. Ein szenisches Zentrum der Libreria-Vedute ist eine Verkaufshandlung, in der eine Frau in ländlicher, blauweißroter Kleidung auf einem Gegenstand am Boden sitzt; links neben ihr steht ein Korb mit kleinen Dingen, die sie zum Verkauf anzubieten hat. Offenbar findet ihre Ware Anklang bei den Kunden, denn ein junger Mann, der niedergekniet ist, und ein anderer mit einem Kind, der sich nach vorn zu ihr herunter beugt, haben sich eingefunden, um sie in Augenschein zu nehmen. Sie selbst dreht den Oberkörper zu ihrem Korb hin, um einige von

diesen Dingen herauszunehmen und sie einem der beiden zu zeigen [**Abb. 222**]. Ganz beiläufig demonstriert Canaletto in dieser in Form gegossenen Alltagsszenen die Sicherheit, mit der er Körperbewegung wiederzugeben vermag - ohne die Angestrengtheiten der ins Wasser gefallenen, sich abtrocknenden oder sich anziehenden Halbakte in den Vordergründen anderer Vedutisten.

Mit der Direktheit des Gegenübers, die Carlevarijs seinen Figuren besonders in kleineren Bilder gegeben hat, tritt dem Betrachter in einem Stück eines Bilderpaares derselben Motive in den Devonshire Collections in Chatsworth[20] ein vornehm herausgeputzter, kräftig gebauter Orientale entgegen, ohne daß allerdings sein Blick direkt dem Betrachter zugewandt wäre [**Abb. 225**]. Er ist zur Seite gerichtet zu einem zweiten, einfacher gekleideten Orientalen, der mit Schnurrbart, roter Kappe und Waffe am Gürtel am Ufer steht und nach San Giorgio schaut. Zwischen beiden dreht ein an einem Poller auf dem Boden sitzender Verkäufer mit blauen, runden Gegenständen in seinem Korb dem Betrachter den Rücken zu.[21] Wenig entfernt davon steht ein Paar *Popolani*, sie hat den reinlich weißen *Zendale* über Kopf und Schultern gelegt, das Tuch über die verschränkten Arme gerafft, und schaut ihn, der mit seinem Hut auch nicht reich gekleidet ist, unverwandt an. Seine Bewegungen - sein Kopf ist leicht zu ihr geneigt - verraten die natürliche Eleganz des jungen Mannes, auch wenn sie unter dem schwarzen Umhangmantel einzig in dem sicheren Stand seiner Beine zum Ausdruck kommt. So stehen die beiden jungen Leute einander zugewandt beieinander und scheinen die Zeit vergessen zu haben.

Weitere Menschen sind in Haltung, Gebärden und Kleidung äußerst individuell charakterisiert: Etwa ein *Popolano* mit über die Schulter gelegter Jacke, der in seinen gewickelten Gamaschen, wie sie die Ärmsten der Leute von den Inseln der Lagune trugen, auf einem Steg an der Gondelanlegestelle steht und aus dem Bild heraus, zu dem Matrosen aus dem Orient in Richtung auf das Panorama der Riva degli Schiavoni schaut. Oder ein in seiner Bewegung mit dem überlangen Dreispitz exaltiert wirkender Herr mit Perücke, der zwischen der Theodorus-Säule und der Libreria hervortritt. Oder die Figuren des Mittelgrundes: *Popolani*, Seeleute, die auf dem Boden herumsitzen oder sich dazu kauern, Kavaliere, die stehengeblieben sind und sich hinabbeugen, ein Kind das weitergehen möchte, Gruppen, die beieinander stehen und sich unterhalten. Bis hin zu den Körben der Fliegenden Händlern und den Zelten der Fischhändler ist jede Figur bis ins Detail farbig ausgemalt, ohne daß die Klarheit der Darstellung sich irgendwo im Hintergrund im Gedränge der *Pescaria* auflösen würde.

Das in die entgegengesetzte Richtung "aufgenommene" Pendant[22] ist kleinfiguriger, da hier der Blickpunkt höher gelegen und weiter entfernt ist, doch ist es kaum weniger erzählerisch. Ein Bursche trägt sein Bündel zu einem am Ufer liegenden *Burchio*, eine vielleicht tatsächlich ein wenig merkwürdig wirkende, männliche Gestalt mit übergroßem Schlapphut zieht, wie sie inmitten der Brocken und Löcher des reparaturbedürftigen Pflasters tölpelhaft dasteht, den grauen Umhang vor der Brust zusammen, während einer,

der auf den Stufen des Piedestals der Säule sitzt - vielleicht ein Bauarbeiter, denn Werkzeuge liegen dort herum -, gestikulierend zu ihr herüber ruft. Selbst, daß auf den Kapitellen der antiken Säulen, auf denen der Markuslöwe und der Heilige Theodor über den Platz wachen, längst hohes Gras gewachsen ist, verschweigt der Chronist städtischen Lebens in seinen Bilder nicht.

Einen Schritt weiter in Richtung Isolierung, Vereinzelung und gleichzeitig auch Individualisierung und persönlichen Charakterisierung der Figuren gegenüber der Menge des Carlevarijs geht Canaletto in einem wahrscheinlich wenig später gemalten Beispiel des Molo-Motives, in dessen Pendant mit der Ponte di Rialto Motive auffallen wie ein Orientale in Pumphosen, der die in blendend weißen Ärmeln steckenden Arme hinter dem Rücken verschränkt, die Barke rechts, auf der ein stehender Bootsmann mit einem Tau hantiert, und der schöne, mit ornamentaler Malerei gezierte geschwungene Bug einer *Rascona*, der im Vordergrund aufragt, sowie der von seiner Last schwer ins Wasser gedrückte Kahn vor dem Fondaco dei Tedeschi. Das in Privatbesitz befindliche Bilderpaar muß vor 1736 entstanden sein, denn in diesem Jahr erschienen im ersten Teil einer unter der Regie von Joseph Baudin in London herausgegebenen Stichserie von Louis-Philippe Boitard angefertigte Nachstiche der Gemälde.[23] In der Ansicht des Dogenpalastes, die gegen die Riva degli Schiavoni gerichtet ist, liegen Meßlatten an den Stufen unter der Markussäule [**Abb. 226**]. Sie zeugen davon, daß die Baustelle zur Ausbesserung der Pflasterung und der Anlegestelle, die schon in dem Gemälde in Chatsworth in rovinösem Zustand gezeigt worden war, immer noch besteht.

Ein Träger schleppt schwer an einem Stoffballen, ein reich, aber doch nicht ohne Nachlässigkeit gekleideter Herr verweilt am Ufer, ein Alter, der gebückt am Stock geht, hat einen herumsitzenden Mann angesprochen, ein Stück weiter entfernt ruft man zu einer Barke herüber, wobei die Mitteilung durch die Bewegung des ausgestreckten Armes unterstrichen wird, und vorn links, vor der *Colonna* tritt ein Mann mit roter Mütze ins Bild. Ein Bündel in der Hand, einen zweiten Mantel über die Schulter gelegt, blickt er, vor der großen Säule stehen geblieben, zur See hinaus, vielleicht zu seinem Schiff, das weiter draußen vor Anker liegen mag. Vieles andere mehr ist, wie in allen diesen Bildern auf der Höhe von Canalettos Schaffen, zu beobachten: *Nobili*, *Popolani*, Kavaliere, ein Orientale im leuchtend roten Mantel, eine *Nobildonna* in Schwarz, eine *Popolana* mit ihrem Kind zeugen von der unermüdlichen Beobachtungsgabe und Schilderungslust des Vedutenmalers. Canaletto arbeitet bis in die Tiefe der Bilder äußerst exakt, so daß das kompositorische Prinzip der Vereinzelung der Figuren zunächst ein Mittel der Betonung und Ausdruck der Konzentration ist, aber auch eine weitaus tieferer Durchdringung des Bildraumes mit Figuren mit sich bringt als bei Carlevarijs, der in den Hintergründen sehr viel summarischer ist als Canaletto. So wird der Abneigung gegen die übervoll gedrängte Stadt Ausdruck verschafft.

Wenn Canaletto 1742 den zweiten Teil des *Prospectus,...* mit zwei Veduten abschließen wird, die diese Motive reproduzieren, bilden diese eine schöne Variation, die sich diese

kompositorischen Prinzipien zu nutze macht und mit der Sicherheit des reifen Stils anwendet, und Beispiele dafür, wie die Banalität des Alltages in immer neu variierter Form ins Bild gesetzt wird. Die vorbildgebenden Gemälde sind, wie auch die beiden Festdarstellungen, die Teil eins abschlossen, größeren Formats als die der anderen Ansichten. Sie gehörten früher der Sammlung Albertini in Rom und sind jetzt Teil der Civiche Raccolte d'Arte Antica im Castello Sforzesco in Mailand.[24] Diejenige mit dem Blick zur Einfahrt in den Canal Grande [**Abb. 227**] ist ausgezeichnet durch die beiden Kinder, die im Vordergrund mit einer langen Schnur spielen, die *Popolani* am Ufer, ein beleibter Kunde eines Geflügelhändlers, ein Mann der sich bückt, um einen Vogelkäfig vorzuziehen. Dazu kommt eine stärkere Hervorhebung der Wetterschutzsegel der Marktstände und ein fast stillebenhaftes Arrangement von Dingen, die am Ufer vor der Piazzetta herumstehen: ein Stuhl ein Faß, ein großer runder Korb, einige Bretter, ein Besen. Im Pendant wäre unter anderem auf die seltene offene Gondel mit livriertem Ruderer rechts und auf die beiden in elegantes Schwarz gekleidete Frauen hinzuweisen, von denen eine als sicheres Zeichen dafür, daß sie vom Einkauf auf dem Fischmarkt kommt, ein Bündel in der Hand hält.

Zu den Vorbildern der von Baudin herausgegebenen englischen Stichserie, allerdings zur zweiten, 1739 erschienenen Lieferung, deren Stecher Henry Fletcher war, gehören auch zwei auf Kupfer gemalte Veduten in Holkham Hall.[25] Sie sind aber mit Sicherheit älter als das Druckdatum der Serie. Mit ihnen erlaubt Canaletto einen Vergleich zu sich selbst. Eines von beiden zeigt, wie eine der frühen Ansichten aus der Sammlung Liechtenstein, den Canal Grande beim Campo San Vio, allerdings ist der Blickpunkt etwas tiefer gelegt. Über die Gemälde ist bemerkt worden: "*The Style differs radically from that of the four pictures formerly in the Liechtenstein collection*", doch Canaletto zeigt hier in den Figuren dieselbe soziale Konstellation wie in seiner großen, früheren Vedute. Obwohl von dem kleinen Campo weniger gezeigt ist als in der älteren Version dieses vielgemalten Motivs und einer ähnlich frühen Variante in der Dresdener Galerie,[26] auch hier bevölkern grobe, vollbärtige Gesellen das Ufer, vor dem ein Lastkahn liegt, auf dessen Laderaum der *Padrone* steht, und eine Frau, die den Fensterladen schließt, sieht auf den Campo herab, eine andere in rotem Kleid und mit weißem Tuch über Kopf und Schultern ist ans Ufer getreten und wartet auf ein *Traghetto*, das von links herangefahren kommt. Vor dem etwas entfernt liegenden Palazzo Flangini-Fini werden die in zwei Etagen gesetzten Segel eines rahgetakelten Frachtschiffes emporgezogen, ein gemalter Beweis dafür, daß die Magazine mancher Paläste am Canal Grande auch im Achtzehnten Jahrhundert noch als Lager genutzt wurden, die mittlere Handelsschiffen direkt anliefen.[27]

Die Szenerie auf dem Pendant, das den Ponte di Rialto von einer nahegelegenen Stelle der Riva del Ferro darstellt [**Abb. 223**], ist sozial ähnlich zusammengesetzt: Einfach gekleidete Männer in derbem Zeug bestimmen das Bild, manche sind ohne Schuhe auf der Straße, sie gehören durchweg den "einfacheren", ärmeren Schichten der Stadtbevölkerung an. Am Ufer liegen kleinere Lastkähne und Segelschiffe, am Kai sind Ballen und

Fässer gelagert. Auch hier bestimmen zerlumpte Mäntel, einfache braune Farben das Bild: ein roter, ausgefranster Mantel, eine blaue zu kurze Hose und ein zerrissenes, über eine Schulter gelegtes Tuch bilden die einzigen Farbtupfer. Das Alter, die Zerrissenheit der Kleidung mag darauf hindeuten, daß die gefärbten Kleidungsstücke schon gebraucht angeschafft worden sind. Ein Mann ist auf die Bohle getreten, die zu einem der am Ufer liegenden *Bragozzi* führt, und zeigt - an einen auf dem nächsten Kahn sitzenden gewandt - zur rechten Seite der Brücke. An den Stufen der Anlegestelle haben sich Gondoliere ihren Platz zum Ausruhen gesucht, einer von ihnen zeigt in dieselbe Richtung wie der auf der Bohle, dahin, wo eine Gasse zum Campo San Bartolomeo führt. Rechts am Ufer unterhalten sich bei einem Faß und einem Bottich, die auf dem Boden stehen, zwei Männer.

Eine von zwei männlichen Gestalten daneben, die dem Betrachter den Rücken zuwendet, ist in merkwürdig ungelenker Haltung dargestellt: barfuß, in zu kurzer, blauer Hose, den Kopf und die Schultern nach vorn gebeugt, steht er dem anderen Mann gegenüber und scheint mit der Hand nach etwas greifen zu wollen. Am letzten der alten Häuser vor der Brücke warten einige Männer in und vor der Tür einer kleinen hölzernen Bude. Wofür sie anstehen, ist nicht erkennbar. Auch andere Veduten, die das Bildmotiv aus verändertem Blickwinkel wiedergeben - eine zeigt den Laden mit durch Bretter verschlossenen Fenstern -[28], erlauben keinen Aufschluß darüber, was sich in dem Geschäft verborgen haben mag. Eine kleine Bar möchte man vermuten, denn für was würden sich Männer aus dem Volk am Nachmittag, nach getaner Arbeit, - die Sonne steht genau im Westen, die Fensterläden der Geschäfte auf dem Ponte di Rialto sind geschlossen, die Sonnensegel, die auf anderen Veduten ausgestellt sind, sind eingeholt, obwohl die Sonne auf sie scheint - schon anstellen, als nach einem Becher Wein und einem Essen. In der Ecke der Brücke steht ein Mann vor der Wand, das Gesicht zur Wand gewendet, der Kopf ist nach unten gesenkt, der rechte Arm ist angewinkelt, die Hand vor den Unterleib gehalten, die Haltung ist unmißverständlich: wieder einmal uriniert einer der Männer in die wenig beachtete Ecke. Ähnliches machte wohl auch - selbst hier, am belebtesten Ort der Stadt - ein nicht gerade ärmlich gekleideter Mann im roten Mantel, den Canaletto in der einen Ansicht des Pendants in Tatton Park vor dem Pfeiler der Arkaden der Libreria stehend gezeigt hat [s. **Abb. 222**].

Warum das Interesse einerseits an, das Insistieren andererseits auf diesen ewig in die Ecken pinkelnden Männern? Bessere Kenner der älteren Kunst der Stadt wissen, daß es in der venezianischen Malerei Darstellungen von Männern, die diesem Bedürfnis ganz ungeniert nachgeben, bis dahin nicht gibt. Aus der niederländischen Barockmalerei und damit auch bei den *Bamboccianti*, den in Rom ansässigen, sogenannten "niederländischen Malerrebellen" sieht man dergleichen Szenen häufiger und zeitgleich zu Canaletto hat sie auch der wiederum von diesen beeinflußte Bologneser Giuseppe Maria Crespi gemalt.[29] In Venedig aber waren sie neu. Für Canaletto als Mensch, der in der Stadt lebte und das Leben in ihren Straße beobachtete, dürfte es eine Normalität gewesen sein, zu sehen, daß

Männer eine Ecke des Stadtraums für solche Dinge nutzten - "*It was all part of the urban scene...*", so formuliert Michael Levey.[30] Selbst Carlo Gozzi, als Theaterschriftsteller und Adliger ein Mann von Ansehen, hielt es für angebracht in seinen "Unnützen Erinnerungen" zu erzählen, daß immer dann eine schöne Frau vorbeikam, wenn "eines der kleinen natürlichen Bedürfnisse mich [Gozzi] zwang, auf der Straße einen abgelegene Winkel aufzusuchen...":

"Parrà indecente il narrare un' altro contratempo mio persecutore; ma lo narro perchè egli è una verità. Presso che ogni volta, ad una mia furiosa necessità di orinare essendo fuori di casa, e cercand'io qualche viottola solitaria per sgravarmi con modestia, appena sbottonato, eccoti aprirsi un' uscio appresso di me, e uscire da quello due signore che mi fanno sospendere il mio bisogno. Passo in fretta ad un'altro cantuccio ch' io credo disabitato, ed eccoti delle altre signore da un' uscio.

Questo frequente contrattempo d'intoppo, il violente prurito, mi fanno correr qua, e colà, e scompisciar spesso le barche per necessità, e per modestia."[31]

Luca Carlevarijs gar hatte auf eine Figurenzeichnung den saloppen Zweizeiler gesetzt: "*Otiosi e barufanti - con quel che pissa in mezo a i viandanti*". Daß es sich dabei nicht um den skandalösen Einzelfall handelt, zeigt ein zweites Blatt des Zeichnungsbandes des British Museum, das er bezeichnete: "*di vario Genere tutti in Beretta con un che piscia con la Trombetta*".[32] Die Darstellung eines Bedürfnisses im Ölgemälde, das ungezwungen in der Öffentlichkeit ausgeübt und abgebildet, beim Betrachter eher ein Gefühl des Befremdens auslöst, also war für den venezianischen Kunstkontext neu, ansonsten aber eine alltägliche Normalität im Leben der Stadt, ebenso natürlich wie normal.

Doch ganz so einfach ist es nicht. Darstellungen dieser Art, die im Zusammenhang mit frühen Bildern Canalettos schon anderswo beobachtet worden sind[33] und die auch auf der ebenfalls frühen Kupferplatte aus der Schenkung der Sammlung Kauffmann und Schlageter, heute im Musèe des Beaux-Arts von Straßbourg zu finden sind,[34] werden sehr bald aus dem Gesichtskreis angesehener Vedutisten wieder verdrängt werden. Gelegentlich wird Canaletto diese Szenen auch noch in Gemälden der Dreißiger und frühen Vierziger Jahre verwenden, so auf einer Ansicht des Canal Grande vom Campo San Vio aus der sogenannten Robert-Grenville-Harvey-Reihe, wo eine Dame entrüstet schimpfend vom Balkon zu einem Mann hinunterschaut, der genau unter ihr steht,[35] und in dem eigenhändigem Stich der Ponte della Paglia bei der Madonna dei Gondolieri.[36] Insgesamt aber geht die Tendenz dahin, diese Darstellungen aus den Gemälden verschwinden zu lassen, und auf späteren Bildern sind sie nicht mehr zu finden.[37]

Es liegt nahe die Wirkungen des Prozesses zunehmender Zivilisierung der Gesellschaft, Folgen der allgemeinen Verfeinerung der Sitten im Verlauf des Achtzehnten Jahrhundert zu vermuten, doch: Carlo Gozzi schrieb seine Memoiren, wenn auch mit einem gewissen ironischen Unterton, erst um 1780. Dies ist ein sicheres Zeichen dafür, daß nicht das Vorhandensein solcher Szenen der Erklärung bedarf, sondern deren Verschwinden. Und tatsächlich ist es wohl anders: es handelt sich um den Effekt des Aufeinandertreffens verschiedener kultureller Empfindungswelten. Bei seinen Kontakten zu gebildeten Briten wie Smith, Owen McSwiney und anderen englischen und aus anderen Ländern kommen-

den Kunden konnte es nicht ausbleiben, daß dem Maler die häufig geäußerten Klagen über Gestank und Unrat in den italienischen Städten zu Ohren kamen. Die potentiellen Kunden dürften es gewesen sein, welche die Abbildung der Ursache für die Geruchsbelästigungen in ihren Erinnerungsstücken geschmacklos gefunden haben. Die Darstellung alltäglicher Realität in der Ewigkeit der Bilder stieß hiermit offenbar an die Grenzen unterschiedlicher Vorstellungen von Anständigkeit und Bildwürdigkeit.

Anders als Carlevarijs, der seine Stichfolge zur Ausdifferenzierung seiner Motive zu nutzen gewußt hat, dienten Canaletto die Veduten, die Vorlagen für Visentinis 1735 und 1742 in drei Teilen erschienene Stichserie *Prospectus Magni Canalis Venetiarum,...* waren, nicht zu einer Ausweitung des Repertoires figuraler Motive. Das Gegenteil scheint eher der Fall zu sein. Schon über die Figuren in den sogenannten *Wicklow Paintings* von 1730, beides Ansichten des Canal Grande, heute im Museum of Fine Arts in Houston, Texas[38] läßt sich kaum mehr anmerken, als daß eine extrem starke Differenz zwischen den in kräftigen Farben livrierten Gondolieren und den anderen in Grau- und Brauntöne gekleideten Bootsleuten, *Popolani* und Hafenarbeitern auffällt. Diese Unterschiede der Farbigkeit der Kleidung in den beiden Gruppen lassen sich leicht erklären: Gefärbte Kleidungsstücke waren weit kostbarer als ungefärbte, derbe Naturstoffe, die somit in der Regel von ärmeren Leuten bei schwerer Arbeit getragen wurden, während die Farben der Livree der Gondoliere zur Selbstdarstellung des Status des Gondelbesitzers gehörten.

Beim Durchsehen der Stiche, besonders der zwölf Blätter des 1735 fertig gewordenen ersten Teiles des *Prospectus,...*, könnte man den Eindruck gewinnen, die Gewichtung der Bedeutung von Figur und Architektur habe sich zu Ungunsten der ersteren umkehrt und das Interesse Canalettos an der figuralen Ausstaffierung seiner Bilder sei zurückgegangen, die Darstellung gar verflacht. Natürlich ist vieles an ausgearbeiteten Details durch die nochmalige Verkleinerung und die Umsetzung in das andere Medium verlorengegangen. Zum einen springen die Figuren in den Gemälden, wo sie die Farbtupfer der Kompositionen bilden, stärker ins Auge als auf den Stichen Visentinis. In der graphischen Umsetzung sind sie dagegen selten mehr als Schablonen, die sich, durch Schraffuren nur wenig plastisch gestaltet, heller oder dunkler von dem Hintergrund abheben. Es fehlt ihnen in der Graphik nicht nur die Plastizität, die Canaletto in seinen Gemälden auch sehr kleinen Figuren noch zu geben vermag, sie scheinen zudem durch den geringeren Umgebungskontrast noch kleiner zu wirken als auf den gemalten Vorbildern.

Anhand der wenigen, gemalten Figuren im Bild des Canal Grande beim Campo della Carità, denen eine hohe Qualität bescheinigt worden ist [**Abb. 229**],[39] läßt sich dieser Umsetzungsverlust im direkten Vergleich deutlich machen. Wie schon in dem früheren Gemälde für Stefano Conti nutzt Canaletto die rechts in den Bildraum einführende Brücke für eine Szene mit zwei Frauen, die sich hier getroffen haben [**Abb. 228**]. Die Person daneben, die im Stich die Rückenfigur eines Mönches in heller Kutte sein könnte, erweist sich im Gemälde als eine dritte Frau in ockergelber Bluse mit weißem Halstuch, gerade herabfallendem blauem Rock, über dem der hintere Teil einer zweigeteilten Schür-

ze raffiniert einfach über einem Gürtel nach oben gesteckt ist. Von der Plastizität und Bewegtheit des *Nobile* mit Dreispitz in seinem roten *Tabarro* ist kaum noch etwas zu spüren. Die beiden Figuren, die ihn begleiten, der eine mit über die Schulter gelegtem Mantel, der andere mit einer hohen Mütze, dessen Obergewand durch die Pinselführung ein knittriger Effekt gegeben ist, sind zu einfachen Schablonen reduziert. Von der schönen Silhouette der - im Gemälde kaum zwei Zentimeter großen - Rückenfigur einer Frau mit in der Taille geschnürtem Kleid mitten auf dem *Campo* ist nichts geblieben als ein weißer Fleck. Der Bettler, der vor dem Campanile sitzt und den herankommenden Herren die Hand entgegenstreckt, ist im Stich kaum mehr als eine in sich zusammengesunkene Gliederpuppe, und derjenige, der an der Seitenwand der Kirche die linke Hand hebt, um in den Gebetskasten zu greifen, ist vollends im Schatten verschwunden.

Besonders die namensgebenden Stiche im ersten Teil des *Prospectus Magni Canalis Venetiarum,...* lösen ein Mißfallen aus, das nur bedingt durch Probleme der Umsetzung vom Medium Gemälde in das des Stiches durch einen zweiten Künstler zu erklären ist. Der Vergleich mit den vorbildgebenden Gemälden aber kann den ersten, von den Stichen hervorgerufenen Eindruck nur teilweise zurücknehmen. Sicher, in allen Ansichten des Canal Grande ist die Wasserfläche voll von kleineren und mittelgroßen *Imbarcazioni*; in der Nähe der Rialtobrücke oder an anderen Stellen erkennt man auch einmal ein vor den Palästen liegendes Frachtschiff [**Abb. 230**].[40] Die wie feuchte Lappen schwer herabhängenden Segel der Schiffe,[41] die Zeltdächer über den vor Anker liegenden Barken,[42] die Masten der Segler,[43] der schnabelförmig nach oben gestreckte Bug einer *Rascona* ,[44] das herabhängende Tauwerk,[45] auch mal ein heraufgezogener Anker[46] bilden einen unregelmäßigen, weichen, oder auch spitzwinkligen malerischen Kontrast zu den rechtwinkligen Formen der Architektur. Hier wird ein Tau aus dem Wasser gezogen,[47] dort hängt eine Angelleine von einem festliegenden Kahn herab,[48] ein Lappen oder ein kleines Netz ist auf einem Boot zum Trocknen ausgebreitet.[49] Doch selbst die sich in die Ruder stemmenden Gondoliere wirken oft ein wenig steif in ihrer allzu angestrengten Bewegung,[50] und damit ist erschöpft, was an Leben auf der Wasserseite dargestellt ist.

Naturgemäß bietet in der Serie auch das Leben an Land nur wenig Möglichkeit der breiten Variation. Vor dem Palazzo Grimani[51] tritt ein gutgekleideter Kavalier eiligen Schrittes aus dem Portikus zum Canal heraus, um zu einer der bereitliegenden Gondeln zu gelangen; weitere Gondeln und eine größere, mit Plane gedeckte Barke fahren diesen Palast an, während ein von nur einem Gondoliere gerudertes *Traghetto* den Kanal kreuzt; Damen stehen an den Fenstern und auf dem Balkon des Palastes, offenbar steht eine größere Ausfahrt bevor. Bei der Kirche Santa Maria della Salute am Ausgang des Canals sind Damen auf dem Kirchgang, streng den Kopf unter dem Schleier verborgen kommen sie von der Seite heran, nehmen die kleinen seitlichen Eingänge; *Nobili* begeben sich in der ihrer repräsentativen Kleidung angemessenen Art vom Ufer in Richtung auf das Hauptportal der Kirche; ein alter, gebrechlicher Mann dagegen schleppt sich, gebeugt und auf zwei Krücken gestützt, die Treppen hinauf, die für ihn in der heißen Sonne ein

schweres Hindernis auf dem Weg in die Kirche darstellen dürften [**Abb. 233**].[52] In der Nähe der Rialto-Brücke lungern Männer in kleinen Grüppchen auf den Stufen der Anlegestellen herum und, an den Häusern der Riva del Vin auf der anderen Seite des Canals ist Wäsche zum Trocknen aus den Fenstern gehängt [**Abb. 232**].[53] Am Campo San Vio findet man jene abgerissen wirkenden Seemannsgestalten unter einer Frau an dem geöffneten Fenster wieder,[54] und gegenüber des Campo della Carità, neben dem Palazzo Franchetti schlagen auf demselben *Squero*, der ebenso auf der Ansicht Stefano Conti zu sehen gewesen ist, die Flammen des Feuers unter dem Teerkocher empor.[55]

Einzig die Figuren der letzten beiden Stichen haben eine Qualität, die heraussticht. Im Blatt mit San Simeone piccolo und der Chiesa degli Scalzi [**Abb. 234**, sowie **Abb. 235**], wo Bauarbeiten an der Kirche im Gange sind - neben dem Portikus zum Canal ist eine kleine Bauhütte aufgeschlagen und große Steinblöcke werden gelagert -[56] allerdings muß man wiederum feststellen, daß eine nicht wegzuleugende Diskrepanz in den Größenverhältnissen zwischen den Gondeln mit dem zeigenden Gondoliere im Vordergrund, dem Lastkahn mit dem beigegangenen *Sandolo* und den darauf befindlichen Figuren einerseits und den seitlich auf den *Fondamenta* spazierenden Figuren andererseits besteht. Es sind dieselben Perspektivprobleme, die auch in den Stichen von Carlevarijs beobachtet worden sind, in denen er große Vordergrundfiguren mit weiträumigen Ansichten verbinden wollte. Der Sprung zwischen den Booten im Vordergrund wird an den Ufern des Canals deutlich, wo die beiden Zonen aneinander stoßen und Figuren verschiedener Größe direkt vergleichbar sind. Die kleinen, durch Schraffuren nur wenig plastisch gestalteten Umrißfiguren, die am Ufer neben festgemachten, leeren Gondeln entlang laufen, sind gerade noch im Geschlecht unterscheidbar, aber kaum als Personen identifizierbar. Ein Mantelträger, ein Mann mit Mütze, der sich an das Geländer an der Bootsanlegestelle beugt, und ein Paar im Portal der Kirche sind darunter, wobei einzig der über den Kopf gezogene *Zendale* der Frau den Unterschied deutlich macht. Weit größer, sicherer gezeichnet und anschaulicher geschildert sind in derselben Bildtiefe die Figuren auf den Booten.

Gerade weil die Menschen hier in Haltung und Gebärde während einer Tätigkeit, einem Gespräch skizziert sind, wie der Mann mit dem dunklen Mantel, der gebeugt auf dem Lastkahn stehend, die Linke vorstreckt und gestikulierend zu den Leuten auf einer viel kleineren Gondel spricht, andere zeigend und deutlich einander zugewandt oder in der Tätigkeit des Ruderns erfaßt sind, lassen sie den Bruch entgegen jeder perspektivischen Anschauung zu Tage treten. Bei diesem Blatt gehen die Perspektivsprünge eindeutig auf Kosten der Umsetzung vom Gemälde in das Medium der Druckgraphik durch Antonio Visentini - noch in dessen Umsetzungszeichnung sind sie so deutlich nicht sichtbar -[57], doch trifft das nicht auf alle ähnlich problematisch gelagerten Fälle zu. Im Stich mit dem Campo San Vio[58] sind solche Unstimmigkeiten schon in dem vorausgehenden Gemälde aufzuweisen, wo die Maßstäblichkeit der winzigen Gondeln vor dem Palazzo Corner della

Ca' Grande links und jener in der Mitte des Canals bereits Unsicherheiten im Umgang mit der Verkürzung der menschlichen Figur in der Tiefe des Bildraums erkennen läßt.

Erst im zwölften Blatt der Serie, dem, wie der Titel der Serie andeutet, letzten - ohne, daß damit eine Aussage zu ihrer Binnenchronologie gemacht werden soll -[59] der ursprünglichen Konzeption, einer Ansicht vom Ende des Canal Grande, bei Santa Chiara,[60] sind diese Problemen weitgehend aufgehoben [**Abb. 237**]. Auch hier sind die Verhältnisse der Verkleinerung der Figuren innerhalb des Bildraumes nicht den Regeln der Zentralperspektive gemäß, wie der Vergleich der Frau mit den Körben links mit den in gleicher Bildtiefe befindlichen Ruderern rechts beweist. Aber diese Unstimmigkeiten werden durch den Einsatz von Leerräumen innerhalb des Bildes und durch sachte Perspektivpunktveränderung so geschickt überspielt, daß sie nicht als Brüche erscheinen. Den Figuren ist damit auch wieder der ihnen gebührender Rang zugemessen worden.

Ein *Popolano* in weiter, derber Hose mit oberschenkelhohen Anglerstiefeln hält zwei flache Körbe in den Armen, den einen, den mit seinem Fang, in die Hüfte gestemmt, den anderen, offenbar leer, ein wenig schräger, weil nichts darin ist, was verloren gehen könnte, außer einem Lappen, der über den Rand heraushängt. Von links treten zwei Männer heran - einer in einem dunkelbraunem, über eine Schulter gelegtem Mantel, der andere mit langer blonder Lockenfrisur in einem blauen Umhangmantel. Beide tragen oben rot beschlagene Dreispitze, die sie als Angehörige der jüdischen Bevölkerungsgruppe in der Stadt ausweisen [**Abb. 236**]. Der eine deutet in Richtung auf die in der Mitte des Bildes liegende Gondel eines Herren, der aus der Kabine herausgetreten ist und - von dem vorn im Bild verlaufenden Kai des Beckens halb verdeckt - auf die beiden zu warten scheint, um sie in Empfang zu nehmen. Am Ufer gehen Männer zu ihren Gondeln und bei dem Haus, wo damals der Sitz des British Resident in Venedig war - über der Tür ist das Wappenschild erkennbar -[61] findet eine kleine, aber offizielle Begrüßung statt. Eine Frau ist gerade vorbeigegangen und trägt an den Auslagetischen eines Ladens vorbei ihre Einkaufskörbe nach Hause. Auf der Wasserfläche fahren darüber hinaus einige Boote, einfache *Sandoli*, ihres Weges, einer mit auf dem Bug bereitliegende Reusen zum Fischfang. Ein anderer bewegt sich, von mehr als drei Ruderern vorangetrieben, aus dem Bild heraus und ein Lastkahn hißt die Segel, um auf die offene Fläche der Lagune auszufahren.

Anfängliche Anpassungsprobleme in der Handhabung der Perspektivregeln, ein Verlust an Plastizität, der sicher durch das andere Medium mitbegründet ist, einerseits, eine nicht zu übersehende inhaltliche Verflachung andererseits waren zu konstatieren. Über die Gründe zu spekulieren, die zu solchen Unterschiedlichkeiten in der Behandlung der Canal Grande-Ansicht geführt haben, ist müßig. Vieles kann dabei zusammengekommen sein, die Ungeübtheit beim Umsetzen in das Medium der Graphik, unterschiedliche Schwerpunktsetzung, Nachlässigkeit, der Glaube, in dem Stichwerk könne man auf eine allzu große Gewichtung figuralen Beiwerks verzichten, die Chronologie der Entwicklung vom Gemälden und Stichen, Qualitätsschwankungen innerhalb der Werkgruppe. Sicher

aber reicht es nicht aus, das offenkundige Desinteresse an Figurendarstellung in diesen Blättern allein durch Gründe innerhalb der künstlerischen Produktion erklären zu wollen, es verweist auch auf eine inhaltliche Komponente. Das scheinbar Uninteressante der Figuren in vielen Canal Grande-Ansichten des *Prospectus,...*, führt eine für die venezianische Stadtstruktur typische Trivialität vor Augen, die ins Gedächtnis zu rufen nicht unwichtig erscheint: Die strenge Teilung der Stadt in zwei strikt getrennte Bereiche, wobei der eine - in Venedig der des Wasser, des Canal Grande, der anderen kleineren Kanäle, des Hafenbeckens und der weiten Wasserfläche der die Stadt umschließenden Lagune - den Verkehrsmitteln, der andere - an Land - vollkommen den Fußgängern vorbehalten ist und Raum gibt für das vielfältige Leben der Stadt. Diese Trennung, die dem Bewohner heutiger Großstädte auf andere Art gar nicht so fremd ist, in Bereiche des Verkehrs und Fußgängerzone mit all dem dazugehörigen städtischen Lebens hat in anderen Städten des Achtzehnten (und auch des Neunzehnten und noch des frühen Zwanzigsten) Jahrhunderts nicht in dieser Ausschließlichkeit bestanden.

In der Stadt der Zeit vor dem Zeitalter des Automobilismus war der Verkehr mit Kutschen, Pferdewagen, Eselskarren weit enger mit dem sonstigen städtischen Leben verwoben. Er bewegte sich - sicherlich auch nicht immer konfliktfrei - auf einer Ebene mit den Fußgängern, durchkreuzte die Menschenmengen, Fußgänger wiederum konnten Straßen an beliebiger Stelle queren und in jeder erdenklichen Art und Richtung als Wege nutzen. Das ist in Venedig der Natur der Stadt nach nicht möglich, die Trennung der Sphären sogar noch rigider als in jeder anderen, heutigen Stadt. Der Ort des Kreuzens ist durch Brücken oder *Traghetti* vorgegeben und auch die Möglichkeiten des Wechselns zwischen den Bereichen sind festgelegt, dafür aber ist die Zone des Verkehrs für das öffentliche Leben weniger dominant als in der modernen Stadt. Der Verkehr und die Verkehrsmittel wiederum - auch das ist eine Trivialität - unterscheiden Venedig von jeder anderen Stadt, und das nicht nur, weil er zu Wasser mit Booten und Schiffen abgewickelt wird.

Das Unbehagen, das beim Studieren der Canal Grande-Ansichten aufkommen kann, ist bestimmt durch die immer gleich aussehenden, schwarzen, öffentlichen und privaten Gondeln. In ihrer Form und Farbe von den Gesetzen bestimmt, bieten sie wenig Abwechslung. Zudem war der Besitz eines Fahrzeuges, wenn er nicht dem Zweck des gewerblichen Transport galt, wenigen Privilegierten vorbehalten.[62] Nur die *Traghetti* in der Funktion eines Transportmittels, das als Serviceleistung zur Verfügung steht, die Barken des außerstädtischen Verkehr und all die Gondeln, Boote, Barken, Kähne, die beruflichen Zwecken dienten, das Boot des Fischers, die *Caorlina* des Gemüsehändlers, der Kahn, der den Wein oder gesalzene Fische im Faß bringt, ermöglichten die Reise auf dem Wasser. Wenn in der Stichserie die Schnittpunkte zwischen beiden Sphären immer wieder akzentuiert sind durch Begrüßungsszenen, in denen edle Herren und *Nobili* vor die Portale ihrer Paläste treten, auf ihre Gondel warten, sie besteigen, ihr entsteigen, dann konkretisiert das diesen Eindruck nur noch. Weiß man um die wenigen Stellen, die ansonsten von Land aus eine Aussicht auf die Wasserfront der Gebäude am Canal

Grande erlauben, wird klar, daß selbst der Blick auf die "schönste Prachtstraße der Welt" ein seltenes Privileg weniger war.

Die letzten der Canal Grande-Blätter des ersten Teils der Serie , wie auch die der Reihe erst nachträglich angefügten Festdarstellungen - "*addito Certamine Nautico et Nundinis Venetis:*" wie es auf dem Titelblatt heißt - sind es, die ein Niveau markieren, auf dem sich die Darstellungen des 1742 erschienenen zweiten Teils der *Prospectus,...*-Folge bewegen sollten. Die Vordergrundzone des ersten Stiches, einer Ansicht des Canal Grande bei Santa Chiara entlang der Fondamenta della Croce [**Abb. 238**],[63] dessen stadträumlich-architektonisches Motiv mit dem Blick Richtung Stadt beim unteren Teil des Canals direkt an die zwölfte Vedute des ersten Teils anschließt, ist voll von Barken. Eine, die das Ufer auf der rechten Seite des Canals ansteuert, ist schwer beladen mit einer Fracht verschiedener Güter. Einer der Ruderer, ein junger Bursche, hat sein Arbeitsgerät zur Seite gelegt, um sich kniend über einen großen Ballen zu beugen, als wollte er ihn am Verrutschen hindern. Von links bewegt sich eine Gondel ins Bildfeld hinein. In ihr reist ein Paar, beide sind einfach gekleidet, am Bug der Gondel ist ein Korb mit Henkel abgestellt, der Mann scheint einen zweiten unter dem Arm zu halten - Leute vom Lande oder den kleineren Laguneninseln, die in die *Dominante* kommen, vielleicht um Früchte, die der Garten hergibt, oder gesammelte Meerestiere zum Verkauf anzubieten. Der Mann ist aufgestanden und zeigt in Fahrtrichtung auf eine Stelle, die weiter hinten am Ufer des Canals liegt, während sie auf dem seitlichen Bänkchen sitzend ihren Oberkörper auf den Arm abstützt und in die Richtung wendet, in die er deutet. Ein Herr läßt sich in einem *Sandolo* über den Canal übersetzen, eine Gondel ist an einen Lastkahn herangefahren, einer auf ihr, der einen Muff trägt, spricht zu einem gestikulierenden Mann auf Deck, verschiedene andere Barken füllen den Bildraum aus.

Bei dem Palazzo des Britischen Resident in Venedig[64] wird auch hier wieder Besuch empfangen: Eine Gondel liegt am Ufer, eine andere - geführt von zwei Gondolieren mit vornehmer Livree - fährt heran, vor der offenen Tür des ersten Palastes an der *Fondamenta* werden die angekommenen Herren von livrierten Dienern empfangen und zur Eingangstür des Palazzo geleitet. So bietet man dem reisenden potentiellen Canaletto-Kunden ein Identifikationsmoment an, war der Resident doch die wichtigste Anlaufstelle des Kontaktes nach der Ankunft jedes Engländers auf der *Grand Tour*. Ganz vorn geht eine Frau in Schwarz mit ihrem Kind am von der Sonne bestrahlten Ufer spazieren. Etwas weiter hinten hat ein kleiner Laden seine Auslagen zur Straße hin geöffnet, ein Herr und ein Kind sind stehen geblieben. Im Hintergrund wird, von einem Ruderboot gezogen, ein *Burchiello* - Gepäck und ein stehender Mann sind auf dem Dach der Kabine - in den Canal Grande hereingeschleppt.

Auf dem nächsten Blatt - der Standpunkt ist in Höhe der Kirche Santa Croce, der Blick reicht bis nach San Simeone piccolo -[65] ist die Einfahrt des ankommenden *Burchiello* das Vordergrundmotiv [**Abb. 239**]. Das Schiff, das von einer Barke mit vier Ruderern gezogen wird, hat gerade die vordere Begrenzung des Bildraumes passiert, neugierige Fahr-

gäste stehen auf dem Dach und dem Bug des Schiffes, der Bootsmann am Heck schaut über die Passagierkabine hinweg und hält - die Ruderstange in den verschränkten Armen - das geschleppte Fahrzeug in Kurs. Jetzt ist nicht mehr viel zu tun für ihn. Ein *Sandolo* ist beigegangen, der Ruderer nimmt Gepäckstücke von einem Passagier entgegen, der hier schon aussteigen möchte. Außer dem *Burchiello*-Motiv, das in den die Umgebung des Rialto zeigenden Blättern des zweiten Teils der Stichreihe noch zweimal aufgegriffen wird,[66] wären einige weitere Details der Erwähnung wert: die kreuzende Gondel eines Edelmannes, die dem vorbeifahrenden Fahrgastschiff Vorrang gewährt, indem die beiden Ruderer in schwerer Winterlivree ihre Fahrt abbremsen, oder jene flache Barke rechts vorne, deren drei männliche Insassen etwas im Wasser zu suchen, während die Ruderer der Gondel sie in Position halten und am Ufer ein Mann mit einem Bündel unter dem Arm ein Tau bereit hält. Ein dritter Mann in der Gondel, der Passagier beugt sich über die Reling, hält eine Stange ins Wasser, wohl um etwas herauszufischen, das verloren gegangen ist.

Insgesamt also läßt Canaletto im zweiten Teil der Reihe durch seinen Stecher Visentini die Figuren wieder mit einer ihnen eigenen, stärkeren Präsenz ins Bild treten. Trotzdem lassen sich die bemerkenswerten Motive der weiteren Blätter des zweiten Teils - um nur bei den Blättern zu bleiben, die dem Titel gemäß den Canal Grande behandeln - in wenigen Worten zusammenfassen. Immer wieder werden im Vordergrund die typischen flachen *Traghetto*-Gondeln mit stehenden Passagieren gezeigt, die den Canal überqueren, oftmals auch an Stellen, die gegenüber den bei Ughi tatsächlich als *Traghetti* nachgewiesenen Übersetzmöglichkeiten verschoben sind. Canaletto setzt sie dort ein, wo sie nach künstlerischen Gesichtspunkten als Bildzeichen Effekt ergeben, nicht nach Kriterien topographischer Exaktheit.[67] Einige schöne, einprägsame Einzelmotive kommen hinzu, etwa das schräg, bei Niedrigwasser auf Grund liegende Schiff gegenüber der Ca' Pesaro,[68] die anekdotisch inspirierte Szene mit der Barke, die an das Haus neben der Kirche San Stae gefahren ist, damit einer der beiden Ruderer ein Schwätzchen mit der Frau am Fenster halten kann,[69] oder jenes Motiv einer an einen Lastkahn heranmövrierten Gondel, von der sich ein Mann über die Reling beugt, um in den Bauch des Kahns zu schauen, in der Höhe des Palazzo Bembo, wo ein Sandhaufen am Canal Grande, eine daneben aufgeschlagen Hütte und Arbeiter auf dem Dach des Palastes von den wiederaufgenommenen Arbeiten an dem lange brach gelegenen Bau zeugen [s. Abb. 172].[70]

Die gleichzeitig mit den *Prospectus,...*-Vorbildern entstandenen Gemälde der Woburn-Abbey-Serie - von Entstehungszeit und Genese vergleichbar und miteinander verstrickt, denn einige der Stiche finden nur hier ihre Vorlagen -[71] weisen im Vergleich dazu einige konzeptionelle Unterschiede aus. Canaletto setzt darin mehr auf hervorgehobene Einzelfiguren. Insgesamt überwiegt der Eindruck, daß Darstellungsformen gefunden sind, die dem kleineren Format und dem Seriencharakter eher adäquat sind. Die Figuren sind etwas größer, dementsprechend auch detaillierter und mit einem höheren Maß an Differenziertheit ausgearbeitet. Einige der Veduten, wenn auch nicht alle, zeigen eine je

ihnen eigene Darstellung, die sie auch jenseits der Verschiedenheit der Architektur unverwechselbar macht. In manchen ist zudem ein so tiefer Blickpunkt gewählt, daß fast eine Untersicht entsteht, so bei der Piazza-Ansicht mit dem Orientalen mit Federn an der Mütze und dem Jungen, der mit seinem Stock einen streunenden Hund ärgern möchte - das zumindest legt die Richtung seines Blickes nahe -, sich aber nicht recht an das Tier herantraut [s. **Abb. 17**].[72]

Ein Beispiel für diese leichte Untersicht und die daraus resultierende Direktheit ist auch eine Canal Grande-Ansicht, die im Neunzehnten Jahrhundert dem Earl of Normanton gehört hat. Ein bärtiger Geselle rudert hier ein dickes Faß und seinen Kumpel, der sich daran anlehnen könnte, aber im Boot zu hantieren hat, durch den großen Kanal.[73] Dahinter hat Canaletto eine der Barken mit den drei Schönen in weißen Blusen und farbenfrohen, roten und blauen Sonntagskleidern Richter'scher Prägung eingesetzt [s. Abb. 173]. Für eines der Bilder in Woburn Abbey scheute sich Canaletto nicht, eine Ölskizze seines schärfsten Konkurrenten, dessen Ruhm er inzwischen übertroffen hatte, zu benutzen - und dies nicht als ein blutiger Anfänger, sondern als er bereits mehr als anderthalb Jahrzehnte in dem Gebiet der Vedutenmalerei gearbeitet hatte. Hier setzt er in der Einfahrt des Canal Grande zwei Barken ein, die auf einer Ölskizze festgehalten sind, deren Zuschreibung an Luca Carlevarijs unstrittig ist. Sie befindet sich im Besitz des City Museum and Art Gallery im von Woburn dreißig Meilen entfernten Birmingham und ist dort ausgestellt [**Abb. 241** und **Abb. 240**].[74]

Zwei Kapuzinermönche mit Vollbart in dunkelbraunen Kutten, der eine dunkel, der andere bis aufs blanke Weiß ergraut, werden in ihr von einem Gehilfen, der nicht die Ordenskutte, sondern einen sackleinernen Kittel trägt, in einem flachen *Sandolo* mit zwei Körben an Bord über den Kanal gerudert. Die den Canal querende Fahrtrichtung ihres Kahns, parallel zur Bildebene, wird gekreuzt von einer größeren Barke. Sie ist im oberen Bereich schwarz und im unteren weiß gestrichen, horizontal getrennt durch ein Band von kleinen blau-weiß-roten Klötzchen. Gerudert wird sie von zwei rotmützigen Gondoliere. Unter einem halbrunden Gestell, über das ein Bursche in blauem Overall mit roter Schärpe eine dunkelrote, schattenspendende Plane zieht, ist ein an der Seite sitzender Herr zu sehen. Ein anderer Bediensteter hält die Plane auf der gegenüberliegenden, hinteren Seite fest. Diese mit abgerundeter Plane gedeckte Ausflugsbarke hat Canaletto wörtlich aus der Ölskizze von Carlevarijs übernommen, inklusive der etwas unmotiviert wirkenden beigefarbenen Fläche am Heck, bei der man nicht genau zu entscheiden vermag, wie das hintere Ende des Bootes geformt ist. Nur die Richtung, in die der vordere Ruderer weist, um etwas zu einem Gondoliere zu sagen, der von der rechten Seite ins Bild fahrend seine Gondel abbremst, ist um einige Grad verändert worden.

Daß auch in kleinen Formaten eine ausgeprägte Charakterisierung und differenzierte Schilderung des Lebens in der Stadt möglich ist und Canaletto die Fähigkeit hatte, dies in Gemälde umzusetzen, hatte er mit Bildern der Zeit um 1730, wie jenen in Chatsworth, bewiesen. Welche erzählerische Qualität kleine Formate darüber hinaus in sich bergen

können, zeigt ein Bild der Piazza San Marco mit Blick zum Torre dell'Orologio, das sich heute in Kansas City, Missouri befindet.[75] Auch dieses Gemälde ist durch Henry Fletcher im zweiten Teil der "englischen", von Joseph Baudin produzierten Stichserie reproduziert worden. Die Möglichkeiten durch Blickbeziehungen und geschickte Positionierung der Figuren Beziehungen zwischen den einzelnen Personen herzustellen wird in diesem Stück wie in keinem anderen Werk von Vedutisten ausgeschöpft und so eine kleine Geschichte aus dem Leben der "Kleinen Leute" wenn nicht erzählt, so doch nahegelegt. Die Fluchten der Architekturen von Loggetta und Basilica weisen unfehlbar in den Bildraum hinein, auf den Uhrturm, dessen Mittelachse über dem Durchgang zur Merceria fast genau die Mitte des Bildes markiert. In der Ansicht herrscht jenes Licht, das Joseph Brodsky in seinem *Fondamenta degli Incurabili*[76] mit dem "Winterlicht in dieser Stadt" identifiziert: "Es hat", schreibt er, "die außerordentliche Eigenschaft, das Auflösungsvermögen des Auges bis hin zum Punkt mikroskopischer Präzision zu verstärken... Der Himmel ist von lebhaftem Blau..." Canalettos Detailfreude und -schärfe durchdringt jeden Winkel des Bildes bis ins letzte. Es ist ein Licht, das hell ist, keineswegs aber gleißend, das den Dingen, da die Sonne tief steht, Kontur gibt. Es gibt keine Luftperspektive, nicht ein Hauch von Dunst verklärt den Hintergrund.[77] Vielleicht hatte der Dichter ähnliches im Sinn, als er meinte, das Licht Venedigs rufe ihm zu "Abbilden! Abbilden! Abbilden!..."

Die Figuren des Vordergrundes sind fast durchweg *Popolani*, und sie sind die eigentlichen Protagonisten (und nicht nur die heimlichen)[78] des Bildes. Links, nur einige Zentimeter vom Bildrand entfernt, wird der Blick von einer weiblichen Figur gefangen. Sie steht direkt unter der beleuchteten Ecksäule der Fassade der Loggetta, die hell von der Sonne bestrahlte Ecksäule über ihr scheint wie ein Ausrufezeichen gesetzt, um auf sie hinzuweisen. Ihre Silhouette - gebildet aus weißem *Zendale* und leuchtend blauem Kleid - sticht in deutlichem Hell-dunkel-Kontrast von der (fast gleichseitig) dreieckigen Schattenfläche ab, die das Vordach eines Ladens zu Fuß des *Campanile* auf die Seite der Loggetta wirft. Das Schleiertuch rahmt das Gesicht, es fällt über ihre linke Schulter herab, wird von der linken Hand und dem Arm gehalten und läßt den Blick auf das in ein enges Schnürmieder gepreßte Dekolleté frei. Ihre Augen sind aus dem Bild heraus gerichtet, mit ihrer Rechten hält sie sich die Wange, fast möchte man sie leicht erröten sehen. Ein Stück entfernt, in derselben Bildtiefe wie sie, fast am vorderen Bildrand, vor dem Torre dell'Orologio - also ziemlich genau in der Bildmitte - steht, ebenso einzeln wie sie, ein junger Mann in einem braunen Mantel, einfachen blauen, zusammengeknoteten Hosen und derbem Schuhwerk. Auf dem Kopf trägt er einen großen, formlos schlappigen, ebenso braunen Hut [**Abb. 242**]. Die nach innen geschwungene Linie, die der locker herabhängende Mantel bildet, gibt der Figur, obwohl der Mantel offen steht, etwas in sich geschlossenes, das die Figuren Canalettos in diesen Bilder nun immer häufiger haben werden. Seine Füße stehen in einem Winkel von fast neunzig Grad zueinander, doch hat ihre Position wegen der schweren Schuhe nichts graziles. Sie wirkt schwer und sicher, der Mann ist nicht ganz frontal gezeigt wie die Frau, sondern leicht zu ihr hin gedreht.

Unwillkürlich ist man versucht, zwischen den Beiden eine Beziehung herzustellen, meint, seine Blicke zu ihr herüber schielen zu sehen, auch wenn dies im Bild allenfalls erahnbar sein kann.[79] Wenn irgendwo bei Canaletto und den anderen Vedutisten, dann kann man sich bei diesen beiden Figuren in die Welt einer Goldoni'schen Komödie versetzt fühlen, - doch geht das Bild der literarischen Produktion um einige Jahre voraus: Canalettos kleines Meisterwerk wurde 1739 von Henry Fletcher für Baudin in London reproduziert, es muß sich zu diesem Zeitpunkt - mindestens drei Jahre vor dem Erscheinen der zweiten, erweiterten Ausgabe des *Prospectus,...* - also bereits in einer englischen Sammlung befunden haben. Datiert wird es von den Spezialisten aber auf etwa 1730, in eine Zeit also, in der der fast zehn Jahre jüngere Goldoni nach seiner endgültigen Rückkehr nach Venedig gerade seine Anwaltslaufbahn begann. Der Vollendung seiner Reform der Charakterkomödie dagegen näherte sich Komödiendichter erst ab 1740.[80]

Keine weitere Figur im Bild ist durch Beleuchtung und malerische Mittel so herausgehoben, die allererste Bildebene, in der sich die beiden befinden, weitgehend ist frei von weiteren Personen. Nur rechts an der Ecke geht die Rückenfigur eines Orientalen in Kaftan und dunkelbraunem Mantel ins Bild hinein, daneben stehen zwei jener bärtigen Seeleute, die aus den Canal'schen Ruderbooten nur zu bekannt sind, herum und - schon ein deutlich wahrnehmbares Stück kleiner als die beiden Hauptpersonen - ein Herr in hellblauem Umhangmantel, mit enganliegender grauer Perücke und weißer Seidenschleife. Einen Schritt zur Seite machend schließt diese Figur den von der Architektur vorn nicht begrenzten Bildraum auf dieser Seite ab. Links, an dem kleinen Laden am Fuß des Campanile steht ein älteres Paar vor den Warenauslagen. Leicht nach vorn gebeugt begutachtet der Mann das Angebot. Sein Mantel ist schlecht sitzend über die Schulter gezogen, mehrfach ausgeflickt und bietet, von hinten gesehen, ähnlich wie das Tuch seiner Frau, deren weißer Schleier etwas vom Wind bewegt scheint, ein Bewegungsmoment und eine Möglichkeit der Variation innerhalb der einzelnen Figur. Die Armut, die in dem ausgebesserten Mantel des Mannes und in seinen Wickelgamaschen zum Ausdruck kommt, aber hat nichts mehr von der Beklagenswürdigkeit eines zerlumpten, oder gar verletzten - wie bei Carlevarijs - menschlichen Wesen, sondern sie wird mit aller Würde und Normalität auf die Piazza getragen.

Gleich daneben hat es sich ein *Popolano* auf der Bank an der Loggetta sehr bequem gemacht. Sein Bündel hat er zur Rast abgelegt. Nun sitzt er, sich zurücklehnend, das eine Bein hochgelegt, in der Sonne und starrt müde und stumm vor sich hin, während von der Balustrade über ihm ein anderer Mann herabschaut. Noch weiter oben, auf der Terrasse auf dem Dach der Loggetta steht ein weiterer Mann mit Dreispitz, der nicht jener "einfachen" Schicht von Menschen angehört, die hier das Bild weitgehend bestimmen. Er wiederum blickt zu der jungen Frau hinunter. Blicke führen durchs Bild und geben mit ihrer Richtung auch Hinweise auf das, was jemand tut und ist in dieser Bildwelt: ein Mann im kräftig blauen *Cape*, - ein ebenso kräftig roter Futterstoff leuchtet aus der Armöffnung hervor -, sowie mit Dreispitz und Säbel etwa steht vor der Loggetta, und betrach-

tet intensiv die Fassade der Basilica. Er ist ohne Zweifel ein Tourist. Ein Stück näher an der Kirche stehen zwei Mönche unentschlossen auf dem Platz, als wären sie erstmals in der Stadt, genau wie auch der Mann in Blau mit Dreispitz. Ganz nah dabei bücken sich mitten auf der Piazza zwei spielende Kinder hinab, um mit einem astartigen Gegenstand zu hantieren. Manches andere wird in der Tiefenerstreckung des Bildes eher nebenbei geschildert, zum Beispiel ist da eine Frau, die an den Prokuratien zum Fenster heraus sich das Treiben auf der Piazza anschaut, da sind wieder die gut gepflegten Topfpflanzen an den Fenstern des Uhrturms und die kleinen Wäschestücke, die einzelnen auf Balkongittern und Fensterbänken zum Trocknen gelegt sind, und auch ein leuchtend rote Tuch, das auf der Balustrade des Obergeschosses des Turmes ausgelegt den willkommenen Farbtupfer in der Komposition setzt, die von den Brauntönen der Architektur und des Platzes und dem Blau des Himmels und der Schmuckfelder des Torre dell'Orologio beherrscht ist.

Leider, muß man sagen, hat sich Canaletto auf dieses Niveau einer so weit ausgeprägten erzählerischen Struktur mit so eigenständigen, lebhaft charakterisierten Figuren und einem sie verbindenden Beziehungsgeflecht nur extrem selten aufgeschwungen. In die Nähe von dem, was an erzählerischer Qualität anhand des Bildes in Kansas aufgewiesen wurde, reicht in seinem Œuvre vielleicht gerade noch ein Bild mit der festlichen Ausfahrt von Gondeln anläßlich der Ausfahrt des Dogen zur Vermählung mit dem Meer wie jenes, das einmal der Sammlung des Schah von Persien gehört hat.[81] Ein junges Paar läßt sich hier unter einem Sonnenschirm ausrudern und ist dabei so sehr mit sich selbst beschäftigt, daß es noch nicht einmal bemerkt, daß seine Barke nur um ein Haar von einem weit größeren Gefährt gerammt worden wäre [zu dem Motiv s. die Abb. 318, sowie Abb. 389]. Sehr reich an solchen erzählerischen Momenten ist auch ein Bild der Loggetta im Barber Institute of Fine Arts in Birmingham. Eine kräftig gebauten Matrone in schwarzem Kleid mit darunter aufblitzenden weiß, rot und hellblau gefärbten Ärmeln eines Unterkleides marschiert dort über den Platz, wo ein Junge mit einer wie einer Angel an einem Stock angebunden Schnur spielt. Ein Mann, der eine Box aus Holz, vielleicht für ein Instrument über den Platz balanciert, ist wie angewachsen stehen geblieben, während ein von hinten zu sehender Orientale auf sehr originelle Art hauptsächlich durch die Spitzen seines Schnurrbartes charakterisiert ist.[82]

An dieser Stelle muß resümierend die Frage gestellt werden, was sich jenseits der rein stilistischen Entwicklung verändert hat in Canalettos Sicht auf seine Stadt, außer daß solche das Zartgefühl verletzende Dinge wie urinierende Männer nicht mehr ins Bild gesetzt werden. Auf die grundlegende Veränderung der Lichtstimmung ist mit Constable hingewiesen worden, die weniger menschenvolle Piazza ist für Canaletto seit Beginn seiner Tätigkeit als Vedutist die Regel gewesen. Beides zusammen ergibt mit der damit einhergehenden Vereinzelung und Hervorhebung der Figuren schon eine deutliche Verschiebung der inhaltlichen Aussage hin zu einem angenehmeren, scheinbar für Besucher und Bewohner lebbarerem Venedig. Die gleichwie allegorischen, Hafenat-

mosphäre evozierenden Gruppen des Luca Carlevarijs, ebenso wie die Bambocciaden der "*Accidenti*", die es in dessen Stichen und besonders in Lovisas *Il Gran Teatro...* gibt, sucht man in Canals Bilder von Anfang an vergebens. Auch die stereotypen, hervorgehobenen Ausflugsbarken aus Giovanni Richters Vordergrundidyllen, die ihm nicht allzuviel Ruhm eingebracht hatten, und seine so malerisch so effektvollen Rauchwolken haben in Canalettos vedutistischer Welt, in der nicht ein Wölkchen den Himmel trübt, keinen Platz mehr, es sei denn sie sind zurückgenommen in ein größeres Bild der Stadt. In Canalettos Œuvre erreicht die venezianische Vedute mit der Hinwendung zum alltäglichen Leben der "Kleinen Leute" den höchsten Grad an Realismus bei einer gleichzeitigen, extremen künstlerischen Stilisierung, in der dieses Leben aufgehoben ist. In fortwährender Variation, die eine Freude an der Beobachtung des Alltags vorraussetzt, die es vielleicht vorher nie so gegeben hat, registriert Canalettos Schaffen dabei die mikroskopischen Veränderungen des Immergleichen des Alltages. Seine Freude an der Beobachtung des Alltags dieser Leute drückt sich in der überragenden Qualität seiner vedutistischen Produktion aus.

Die Herausbildung von *Topoi* venezianischen Lebens, die Canaletto in Typen von Personen entwickelt, geht damit einher. Vergleicht man die Figurenmotive der frühen Version des Bildes des Campo San Giacomo di Rialto in Dresden mit der späten Sigismund Streits so wird man im Einzelnen zunächst eine erstaunliche Kontinuität über einen Zeitraum von fast vierzig Jahren, die zwischen den beiden Bildern liegen, feststellen: der Bilderverkauf ist auf dem Platz institutionalisiert, wie, wenn wahrscheinlich längst nicht so lange, die Pescheria, die seit Jahrhunderten am Molo ihren Ort hatte und schon von Leandro Bassano dargestellt worden war. Die orientalisch gekleideten Männer mit ihren Turbanen, Kaftanen und dem insgesamt fremden Erscheinungsbild gehören zu den thematischen Kontinuitäten, die man immer für geeignet gehalten hat, das Bild der Stadt zu repräsentieren, ebenso wie die Fliegenden Händler, die Tag für Tag die Stadt durchstreifen. Die Schilderung alltäglicher Tätigkeiten, die Canaletto einfließen läßt - das Wäscheaufhängen hier, die Reparatur des Daches dort - dagegen ist im Gegensatz zu der Beobachtung des Verhaltens von Händler und Kunden während der Verkaufsanbahnung auf ein Minimum zurückgedrängt. Die Tätigkeit der Schornsteinfeger auf den Dächern, die Canaletto von den frühen Bildern des Canal Grande bis zu Streits Veduten immer wieder einsetzen wird, mag, indem sie den positiven Aspekt der Sauberkeit und der Pflege der Stadt ausstrahlt,[83] unverfänglich für die Arbeit stehen, die im Bild der Stadt immer mehr fehlt. Ein Motiv, das auf keinem der Bildern des Malers, die den Dogenpalast von der Wasserfront zeigen, fehlen durfte, ist auch der Scherenschleifer, der seinen festen Platz bei der Ponte della Paglia gehabt hat.

Zu solchen *Topoi* der venezianischen Vedute, mit denen Aussagen über die Stadt und ihre Bewohner und ihr Leben gemacht werden, können sowohl thematische Bereiche bezeichnen, als auch einzelne Figurenmotive gehören, die das gesamte Œuvre des Künstlers durchziehen. So ist zu den Standardformulierungen über Venedig, die Canaletto

entwickelt und perpetuiert, thematisch Offenbares wie die Würfelspieler an den *Colonne* oder die Stoffhändler auf der Piazza zu zählen, beides im weiteren Sinne Teil der großen Erzählung von der Geschichte der Stadt, wie auch Zeichen ihrer Offen- und Freiheit. Gondeln, Barken und Schiffe verweisen wie die Vielfalt der Motive des Tragens schon seit frühester Zeit des Vedutenmalerei auf die Besonderheit der einmaligen städtischen Situation Venedigs. Die oben im Zusammenhang mit den Ansichten des Bacino di San Marco genannte, auf unvenezianische Art geruderte Barke mit den bärtigen, gestikulierenden Seeleuten, die oft in den Ansichten des Bacino - auch mit festlichem Anlaß - im Vordergrund angeordnet ist, konnte als inhaltlich motivierbares Erzählelement neben den Schiffen im Hafen die Zeitgenossen an die alte Handelstradition der Stadt erinnern. Die Bildnisse der Frauen, die ans Fenster getreten sind und aus den Fenstern schauen, erzählen vom Frauenleben in der Stadt, oder von dem, wie man es sich vorzustellen hatte. Darin verrät sich abermals die andere Seite venezianischen Lebens, die Eingeschlossenheit der Frauen zumindest in der ersten Hälfte des Achtzehnten Jahrhunderts. Das Motiv repräsentiert die einzige, in der Literatur seit der Renaissance-Komödie "*La Veniexiana*" oft ausgespielte Möglichkeit, eine nach dem Sittenkodex der Zeit als anständig geltende, fremde Frau zu Gesicht zu bekommen: Am Fenster, wenn sie die Läden öffnet oder schließt, einen Staubwedel ausschüttelt oder auch nur einen Blick hinaus wagt.

Förmlich aus diesem Bild, das Canaletto von seiner Stadt vermittelt, ausgeblendet, zumindest aber gemildert werden vor allem jene zugespitzten sozialen Gegensätze, die in den großen frühen Bildern der Royal Collection inszeniert waren. Bettler, barfüßige, heruntergekommene Frauen, die dem Auftritt vom *Nobili* in Staatstracht entgegengestellt werden, wird man nun so nicht mehr finden. Was in den großen, frühen Leinwänden als bewußt gesetzter, dramatisch formulierter Kontrast erschien, ist in Kansas einer Szene der Galanterie der "einfachen Leute", die bekanntlich so "einfach", wie das Wort es will, nicht sind, gewichen. Auch heftige Bewegtheit und die als unziemlich geltende ausgreifende Gestik wird man seltener feststellen, sie wird den Seeleuten in Canalettos Männerbarke vorbehalten bleiben. Beziehungen zwischen den Figuren - wie in dem Gemälde in Kansas - werden zunehmends weniger direkt sichtbar, die Stimmung in der Stadt insgesamt eine ruhigere, kaum bewegte. Die Figuren in den Bildern der Vedutisten scheinen - wie im wirklichen Leben - beziehungslos auf dem Platz im Bildraum zusammengekommen sein. Am Besten wird diese Entwicklung wohl als ein Prozeß der "Reinigung"- der "Schönung" des Bildes - zu bezeichnen sein, in dem alles, was in irgendeiner Form unangenehme Assoziationen wecken konnte, verschwindet. Die Veränderung der malerischen Ausdrucksmittel von der Zerrissenheit des unruhigen Farbauftrages hin zu den mit perfekt sicherem Pinselstrich gesetzten klaren Farben verwirklichten Charakterisierung der kleinen Figuren, die nun in sich geschlossener wirken, geht dabei perfekt einher mit der inhaltlichen Aussage. Persönlich mag diese Entwicklung einen Reifeprozeß des Künstlers spiegeln, in dem Canaletto Rücksicht auf die Gesetze der Absetzbarkeit seiner Werke genommen hat, historisch richtungweisender aber ist, daß sich mit diesen Bildern, in denen nichts mehr als störend oder verkomplizierend empfunden werden kann, ein

künstlerisch gestaltetes Bild der Stadt und ihrer Bevölkerung gefestigt hat, das von prägender Bedeutung für das ganze Jahrhundert sein wird. Über die Ausschaltung von allem, was die Empfindsamkeit verletzen könnte, die Reinigung der Vedute und Schönung des Lebens wird jene kaum sich verändernde, unbeweglich ruhige, fast elegische Stimmung geschaffen, die man offenbar mit Venedig als der Stadt, in der alle gut leben konnten, assoziiert sehen wollte.

Doch bei allem künstlerischen Gestaltungswillen bleibt immer mehr als nur ein Rest Zeugnischarakter der Bilder. Im Sinne der Theorie der *Verosimiglianza* mußte jedes Detail als wirklichkeitsähnlich und wahrscheinlich erscheinen. Ein Beispiel, das als Bild auf den ersten Blick sonderbar, karikaturhaft - in seiner Konsequenz fast surreal - wirkt: Auf mehreren Ansichten der Kirche Santa Maria della Salute und des dazugehörigen Campo ist eine Frau im Profil wiedergegeben, die eng an der schräg zum Hauptportal verlaufenden Wand entlang die Freitreppe zur Kirche hinaufgeht [**Abb. 243**].[84] Wollte Canaletto nur irgendwo einmal ein schönes Profilbildnis einer Frau mit ihrem fülligen Reifrock einsetzen, hätte er dies auch an einem beliebigen anderen Ort gekonnt. Das berechtigt zu der Frage, warum er bei der Größe der Treppe eine Figur ausgerechnet so setzt, daß sie direkt an der Wand entlang geht. Die Kenntnis der stadttopographischen Situation, in der die Kirche ursprünglich stand, aber offenbart, daß es sich keineswegs um ein Zufallsmotiv handelt, sondern der ganz normale Weg dessen dargestellt ist, der von den Wohnhäusern des Pfarrbezirks kommt und die Kirche besuchen will. Östlich der Kirche, in Richtung Punta della Dogana gibt es keine Wohnbebauung mehr. Von dort zu kommen würde für einen Anwohner aus der Pfarre voraussetzen, daß er vorher den - recht schönen - Spaziergang um die Punta della Dogana herum, wo sich der Blick über das Bacino zum Molo mit dem Dogenpalast öffnet, gemacht hat. Für denjenigen allerdings, der zu Fuß den direkten Weg sucht, weil er nichts anderes im Sinne hat, als so schnell wie möglich zur Kirche zu kommen, gab es - ausweislich des Planes von Ughi, 1729 [**Abb. 244**], - nur eine einzige Möglichkeit, den Rio della Salute zu queren: eine kleine Brücke, die sich dort befand, wo man heute auf die Gasse namens Rio terrá dei Catecumeni stößt, d. h. am Ende des schmalen Ausläufers des Campo, der sich an der Seite der Kirche erstreckt. Der heutige Name der Gasse besagt, daß es sich um einen ehemaligen Kanal handelt und noch auf dem Plan von Ughi ist er als ein solcher eingetragen; die Brücke führte auf einen Weg am rechten Ufer dieses Rio. Wer von hier kam, lief an der langen Seite der Kirche entlang, um an der Schrägseite der Vorderfassade um die Ecke zu biegen und einen der Nebeneingänge der Kirche zu nehmen. Über den Campo zu gehen, wäre ein überflüssiger Umweg.

Wo auch immer Canaletto die weibliche Profilfigur erstmals skizziert haben mag, und wie absurd sie auf den ersten Blick erscheint, es ist ein vollkommen mit der topographischen Situation der Kirche übereinstimmender Wirklichkeitsausschnitt wiedergegeben. Der gerade Weg von der Bootsanlegestelle über den Campo zum Mittelportal bleibt zwar nicht exklusiv, aber in erster Linie den in der Gondel ankommenden *Nobili* vorbehalten.

Es ist ein vornehmlich zeremonieller Weg zur Kirche. Genau in dieser Zweigeteiltheit wird der Stadtraum auch gezeigt: auf der breiten Freitreppe sieht man *Nobili*, die mit ihren Adjutanten geradewegs auf den Hauptportikus zu gehen, ihre Gondel wartet, die Gondoliere ebenso, was die am Ufer herumsitzenden Männer erklärt. Natürlich gibt es auch Leute, die den Platz nicht als Weg, sondern als Aufenthaltsort nutzen, wie die Bootsleute, die ihre Wartezeit zu einem Gang an Land nutzen, die Bettler, die den Platz bevölkern, ein Paar und der alte Mann, der sich auf zwei Stöcke gestützt die Treppe heraufschleppt, aber der Vorplatz der Kirche mit seiner breiten Freitreppe ist - folgt man der Logik der Wege - einer, der den Bedürfnissen der herrschenden Klasse der Stadt dient. So macht der Maler die doppelte Funktion von Santa Maria della Salute als neueste Staatskirche der Republik und als Ort privater Devotion mit einem Blick deutlich, der geneigt macht zu sagen: Bei Canaletto hat alles seinen Sinn!

PLATZ UND PERIPHERIE.
DIE MALERISCHE ERSCHLIEßUNG DES GANZEN VENEZIANISCHEN STADTGEBIETS

"Da Venezia lontan tresento mia
No passa dì che no me vegna in mente
El dolze nome de la patria mia.

Xe vint' ani che manco, e gh'ho presente,
Come se fusse là, canali e strade,
E el lenguazo e i costumi de la zente."

ALLA CARISSIMA SUA NIPOTE LA SIGNORA MARGHERITA GOLDONI CHIARUSSI. Carlo Goldoni. *CAPITOLO*[1]

Bekanntlich gibt es in Venedig nur eine Piazza, alle anderen Plätze werden *Campi* genannt.[2] Nur der zentralen Piazza San Marco kam diese Ehrenbezeichnung zu. Doch schon Sansovino wendet die Vielzahl verschiedener innerstädtischer Plätze zu einem Argument des Stadtlobes.[3] Auch wenn die strikte Trennung im Sprachgebrauch nicht immer eingehalten und in zeitgenössischen Quellen gelegentlich auch andere Plätze so benannt wurden, gilt bis heute, daß nicht, wie in anderen italienischen Städten, jeder größere städtische Platz mit diesem Wort bezeichnet wird. In der unterschiedlichen Benennung der Plätze kommt nicht nur ihre unterschiedliche Größe zum Ausdruck - tatsächlich bildet der zweiteilige Bereich, der sich aus der eigentlichen Piazza und der zum Hafenbecken geöffneten Piazzetta zusammensetzt, den weit aus größten offenen Stadtraum in der Stadt. Die Bezeichnungen bedeuten auch eine eindeutige innerstädtische Hierarchisierung der Räume und ihrer Funktionen.

Die Bilder des dritten Teils der Stichfolge des *Prospectus,...* von Canaletto und Visentini führen den Betrachter auch in andere, entlegenere Bereiche der Stadt, jenseits der Stadtmotive, die hervorragende Architekturmonumente aufweisen, wie Piazza San Marco und Canal Grande. Erst ab hier kann das Versprechen, Prospekt der Stadt Venedig zu sein, eingelöst werden, das mit dem neuen, der zweiten, erweiterten Auflage beigefügten Titel *URBIS VENETIARUM PROSPECTUS CELEBRIORES,...* gegeben wurde. Bis dahin blieb die Serie - bis auf die dem ersten Teil angehängten Festdarstellungen und die beiden Ansichten des Molos, die den zweiten Teil abschließen - ausschließlich *Prospectus Magni Canalis Venetiarum,...* Zusammen mit den vierundzwanzig gleichzeitig entstandenen

Veduten der Serie des Duke of Bedford und einem Großteil der Bilder 1957 verstreuten, sogenannten Robert-Grenville-Harvey-Serie, die einst (mindestens ?) einundzwanzig Gemälde umfaßte,[4] vereinigen sich die gemalten Vorbilder für diese Stiche zu einer systematischen, topograhisch-vedutistischen Recherche, die den gesamten Bereich der venezianischen Altstadt malerisch erschließt.[5] Sie thematisieren die kleineren Stadtplätze und bieten sich somit an, Ausgangspunkt für weitere Entdeckungen zu sein, doch liefern sie allein noch kein vollständiges Gesamtbild der Stadt. Einige entlegene und gerade deshalb interessante Motive sind nur von anderen Künstlern dargestellt worden.

Von Bernardo Bellotto ist durch Quellen belegt, daß er im Jahr 1743 auf der alljährlichen Bilderausstellung anläßlich des Besuches des Dogen in der Chiesa di San Rocco auf dem gleichnamigen Campo zusammen mit einer Vedute des Campidoglio in Rom eine Ansicht des sehr ausgefallenen Motivs der Chiovere di San Giovanni Evangelista ausstellt hat.[6] Leider muß sie heute als verschollen angesehen werden. Selbst in der Produktion von Veduten anonymer oder weniger prominenter Autoren finden sich erstaunlich oft auch Motive abseits von Piazza und Canal Grande.[7] Seltener dagegen sind Darstellungen der kleineren Stadtplätze bei Guardi, der offenbar Ansichten der Lagune jenen der unbedeutenderen städtischen Plätze vorgezogen hat, ebenso wie im Ambiente von Michele Marieschi. Leider aber haben die Bilder dieser Subzentren im Vergleich zu den spektakuläreren touristischen Hauptmotiven bis heute nur selten ihren Weg in öffentliche Sammlungen und Ausstellungen gefunden, obwohl gerade sie manches mehr vom venezianischen Leben offenbaren als jene vielen Piazza- und Canal Grande-Ansichten, deren Figurenausstaffierung sich in ähnlichem Maße wiederholt, wie die architektonischen Motive.

Die Gemälde bieten eine Sequenz von Motiven, die alle wichtigen *Campi* umfaßt, wobei die Ansichten des *Campi* Santi Giovanni e Paolo und des Campo dell' Arsenale die beiden sind, die - der eine mit der Begräbniskirche der Dogen, der andere als der Ort, an dem die waffentechnische Grundlage der Seeherrschaft der Republik konstruiert und gebaut worden ist - noch am ehesten ein touristischen "Muß" gewesen sein dürften. Sie werden, zusammen mit dem schon bei Streit genannten, wegen seiner zentralen Lage gewählten Campo San Giacomo di Rialto, schon allein deshalb häufig abgebildet - unter anderem auch von Michele Marieschi und Francesco Guardi. Angefangen mit den Kirchplätzen San Pietro di Castello - dem Sitz des Patriarchen von Venedig an der äußersten nordöstlichen Peripherie - über die erstaunlich häufig gemalte, in napoleonischer Zeit abgerissene Kirche San Nicolò di Castello, sind alle größeren Stadtplätze dargestellt: der Platz vor San Zaccaria, der aber häufiger als Ort der jährlichen Prozession des Dogen zu dieser Kirche gezeigt wurde, jener mit dem Eingangsportal zum Arsenal, die Campi Santa Maria Formosa, San Lorenzo, San Gallo, San Moisè, Santa Maria del Giglio, auch Zobenigo genannt, San Maurizio, Sant' Angelo, Santo Stefano (heute: Francesco Morosini), San Salvatore, San Polo, Campo dei Frari, San Rocco, San Stin, Santa Margherita, Santi Apostoli, San Geremia, Campo dei Gesuiti und San Francesco

della Vigna. Gelegentlich ist man versucht, sich genauer zu fragen, wie es zu der Erteilung eines Auftrages für ein bestimmtes Motiv gekommen ist, etwa wenn man sich um 1761 anläßlich der Ausstattung der Sakristei der Kirche San Maurizio von einem Maler, der heute für Francesco Battaglioli gehalten wird, nicht nur eine Innenansicht der eigenen Kirche, sondern auch eine Ansicht des Campo draußen vor der Tür hat malen lassen, oder wenn in der *Stanza delle Vedute veneziane* in der Villa Pesaro in Este, Padova im Zusammenhang einer insgesamt eher gewöhnlichen Auswahl von Vedutenmotiven auch die abgelegene Chiesa della Madonna dell' Orto dargestellt worden ist.[8] Unter den Campi fehlen nur die kleineren wie San Barnabà und so abgelegene Plätze wie der von San Giovanni in Bragora oder der in einem vornehmlich von *Popolani* und Fischern bewohnten Quartier von San Giacomo dell' Orio, sowie - wohl nicht zufällig - das Ghetto.

Einige weitere Motive sind bereits in anderen Zusammenhängen genannt worden: Die Riva degli Schiavoni, gemalt für Matthias von der Schulenburg, das letzte Blatt des ersten Teils des *Prospectus,...*, wo das unterer Ende des Canal Grande in die Sacca di Santa Chiara einmündet, und Canalettos frühe Ansicht des Rio dei Mendicanti in der Nähe von Santi Giovanni e Paolo müssen zu den peripheren Bereichen der Stadt gezählt werden. Manch einer der Reisenden des Achtzehnten Jahrhunderts, der sich vornehmlich in der Mietgondel bewegte, dürfte viele dieser Plätze nie gesehen haben. Selbst Santa Maria dei Miracoli, das "Schatzkästchen" unter den venezianischen Kirche wird in der Reiseliteratur der Zeit kaum besonderer Erwähnung wert befunden. Auch nach Cannaregio und zu den Fondamenta Nuove mit dem unvergleichlichen Blick über die Lagune, Richtung Murano und der Isola di San Michele bis zu den Alpen könnte ein imaginärer, gemalter Rundgang durch das ganze Stadtgebiet führen.

Die Frage ist, wie sich mit der malerischen Erschließung der entlegeneren Stadtviertel für die Vedute die Darstellung der Bevölkerung verändert, wie die Staffierung der Plätze, Straßen und Kanäle je nach Lage innerhalb der Stadt variiert und inwieweit die Darstellung ihrer Handlungen und Tätigkeiten den unterschiedlichen stadträumlichen Strukturen angepaßt wurde. Sicher sind auf den Ansichten der entlegenen *Campi* seltener *Nobili* in der Staatstracht zu sehen als auf denen des Campo della Salute und der Isola di San Giorgio Maggiore, wo sie so gut wie immer dargestellt wurden und sich gelegentlich festliche Gruppen - wohl Hochzeitsgesellschaften darstellend - zusammenfinden, doch auch an der Peripherie fehlen sie nicht ganz. Statistisch relevante oder ins Auge springende Unterschiede in der sozialen Zusammensetzung der Bevölkerung lassen sich in den Bildern nicht festmachen. Immerhin auf mindesten vier oder fünf der zehn Blätter des *Prospectus,...*, die kleinere *Campi* zum Motiv haben, sind *Nobili* dargestellt, die sich durch das Tragen der von den Luxusgesetzen der Republik vorgeschriebenen *Veste dei Nobili* eindeutig als solche zu erkennen geben.[9] Bestätigt wird dieses Bild auch durch Veduten anderer Provenienz und Autorschaft.

Berücksichtigt man, daß sich viele *Nobili* der Befolgung der geltenden Kleidervorschriften entzogen, ist das eine nicht zu erwartende Präsenz der Führungsschicht in allen Bereichen des Stadtgebietes. Sie entspricht aber der realen Bevölkerungsstruktur der Stadt. Denn in allen *Sestieri* der Stadt gab es Paläste oder Häuser, in denen *Nobili* ihre Wohnung hatten, außer auf dem Lido, wie Volker Hunecke, der die Lebens- und Wohnverhältnisse der venezianischen Patrizier aufgearbeitet hat, nachweisen konnte: "Nach den Volkszählungen hat kein Adliger jemals auf dem Lido gewohnt, in der Pfarrei Santa Maria Elisabetta, die ungeachtet ihrer Entfernung zu Castello gehörte. Die einzige andere Gegend, in der kein Adliger wohnen mochte, war diejenige um die Rialtobrücke."[10] Dort allerdings waren immer *Nobili* anzutreffen, die den Bereich aus geschäftlichen Gründen frequentierten.

Woran es gelegen hat, daß diese in der Mitte der Stadt gelegene Wohngegend von den *Nobili* gemieden wurde, lassen Veduten, die den Bereich des Canal Grande-Ufers auf der südwestlichen Seite der Rialto-Brücke darstellen, erahnen. Schon in der Canalettos früher Vedute in Holkham Hall [s. **Abb. 2**],[11] war die Szenerie mit den Schlange Stehenden weitgehend von *Popolani* bestimmt. In zwei große Ansichten, deren Zuschreibung an Michele Marieschi heute weitgehend akzeptiert ist, wird das sozial Periphere der städtischen Umgebung des Rialto in prägnanter Weise zum Ausdruck gebracht. Beide befinden sich heute in Rußland, in der Sankt Petersburger Eremitage und im Puschkin-Museums in Moskau. Eine der Ansichten zeigt auf der linken Bildseite einen - in den Veduten, nicht aber im wirklichen Sehen der Stadt - ungewöhnlich steilen Blickwinkel auf die Rialto-Brücke, die andere ausschließlich die Front der alten, recht niedrigen Häuser an der Riva del Ferro, gesehen von der Wasserfläche des großen Kanals.[12] Es ist bezeichnend, daß selbst ein Venedigkenner wie Antonio Morassi, als er eine Version dieses Bildes veröffentlichte, die er Antonio Stom zuschrieb [**Abb. 245**], das Motiv schlicht als "*Cannaregio*" bezeichnete,[13] so sehr fehlen die Erkennungszeichen herausragender Architekturen. Doch nicht nur, daß es keine repräsentativen Palästen neueren Datums gab, die Bilder vermitteln den Eindruck, die Stadt sei in diesem Bereich noch vollkommen von dem Hafenleben mit allen unangenehmen Nebeneffekten geprägt geblieben. Ein Anzeichen dafür ist auch, daß selbst bei den entsprechenden Stichen Canalettos, der ansonsten in den *Prospectus*-Bildern davon kaum noch etwas spüren läßt, ein Flaschenzug im Obergeschoß eines Palastes davon zeugt, daß auch Mitte des Achtzehnten Jahrhundert hier noch Frachtschiffe vorfuhren und Magazine im Erdgeschoß der Palazzi als Lager genutzt wurden.[14]

In dem Marieschi, wie dem Stom zugeschriebenen, aus einem leicht erhöhten Blickwinkel gesehenen Bildern der Riva del Ferro sind es vor allem das im Vordergrund angeordnete Küstensegelschiff und die große Zahl von kleineren und mittleren, vor dem Ufer festliegen Transportbarken und *Burchielli*, die den Eindruck bestimmen. Die Figuren auf dem Ufer sind wegen der räumlichen Distanz sehr klein gegeben und werden deshalb zu Marginalien. Das Gemälde mit der Ponte di Rialto in Sankt Petersburg aber kann vollends als

malerischer Beleg der Minderwertigkeit dieser stadträumlich zentralen Wohnlage gelesen werden. Im Vordergrund lehnt sich ein bettelarmer Mann in äußerst zerlumpter Kleidung am Ende des Brückengeländers an, um die Vorbeigehenden um Almosen zu bitten. Er scheint am Stock stehend eingeschlafen zu sein. Ein eleganter Herr, der die Brücke herunterkommt, zeigt mit einer abwertenden Geste auf ihn. Nur wenige Schritte entfernt, steht, ganz entgegen der sozialen Erwartungen an ein "ordentliches" Frauenleben, eine *Popolana* allein am Geländer der Brücke und schaut auf das Wasser herab. Auf der kleinen dreieckigen Plattform unterhalb der Treppe geht ein Träger mit einem geschultertem Sack seines Weges, ein anderer Mann schaut um die Ecke unter die Brücke, auf einem Lastkahn lungern Seeleute herum, von denen einer mit großer Geste ins Leere zeigt. Ein Gondoliere nimmt seine *Forcola* aus der Gondel heraus, um sie wegzutragen, damit sie nicht gestohlen wird. Weiter vorn ist das Abladen von Fässern gezeigt, ein dickbäuchiger *Padrone*, in fast orientalisch anmutender Kleidung kommandiert die Arbeitenden. Auf dem Bug des Kahns zieht ein männlicher Halbakt sein Hemd über den Oberkörper und auf einem größeren Schiff holt ein Matrose einen Eimer Wasser aus dem Kanal empor. Auf der anderen Seite des Canal Grande findet sogar eine Schlägerei statt, ein Mann liegt hier bereits am Boden, zwei andere prügeln aufeinander ein. Auch in der Mitte des Canals ist die Situation nicht weniger aggressiv, dort erhebt ein Gondoliere drohend sein Ruderer gegen einen anderen, als wolle er ihm einen Schlag versetzen. Der feine Herr an der Anlegestelle hingegen tritt die Stufen herab zu seiner Gondel, die dort wartet, während eine zweite parallel herangerudert kommt.

Daß auf den Ansichten der *Campi* das Leben und die Tätigkeiten der "kleinen Leute" der *Cittadini*, der Handwerker und der mittelständischen Geschäftsleute stärker im Vordergrund stehen als auf der Piazza San Marco, ist - allein schon wegen der unterschiedlichen Funktionen der die Platzrandbebauung bildenden Gebäude - selbstverständlich. Auf dem Canal Grande waren es die Gondoliere, Bootsleute und Transporteure, bzw. Händler, die mit Ihren Waren auf dem Weg in die Stadt sind, die das Leben der breiten Masse der unteren und mittleren Volksschichten repräsentieren. Im Bereich der Piazza sieht man vor allem die Fliegenden Händler und die Marktschreier, die Fisch- und Geflügelverkäufer, die ihren Geschäften nachgehen. Andere *Popolani* fehlen zwar nicht ganz, doch sind sie hier selten in einer Beschäftigung, einer Arbeit nachgehend zu sehen. Statt dessen geben sie sich als Müßiggänger, sind als Zuschauer der Scharlatane und Marionettenspieler, als Spieler unter den *Colonne* gezeigt, oder als Bettler, so sie der am allerwenigsten vom Glück gesegneten Gruppe der in der Stadt lebenden Menschen angehörten. Recht selten, vielleicht viel zu selten, um einen wirklichkeitsgetreuen Eindruck zu vermitteln, ist ein Mann zu sehen, der einen Sack oder eine Kiste über den Platz trägt.

Anders auf den *Campi*: natürlich findet auch hier der kleine Straßenhandel durch Fliegende Händler statt, zusätzlich aber kommen die den Straßenraum besetzenden Auslagen von Läden oder einem Handwerker dazu, der einen Teil seiner Werkstatt auf den Platz

verlegt hat. Wenn auf der Piazza die Stoffhändler hinter auf ihren Ständen aufgestapelten, farbigen Ballen ihrer Ware standen, so haben hier - wie schon in den Stichen von Carlevarijs' *Le Fabriche, e Vedute...* - oft Schreiner und Tischler, vielleicht auch Gebrauchtwarenhändler, ihre Möbelstücke herausgestellt. Am Campo Sant' Angelo etwa, auf einem Gemälde Canalettos aus der Robert-Grenville-Harvey-Serie, das nicht in die Stichserie von Visentini aufgenommen worden ist, obwohl sich eine Nachzeichnung Visentinis davon erhalten hat,[15] arbeitet links im Schatten ein Möbelschreiner im Freien. Bohlen sind an die Wand gestellt, auf einer auf zwei Böcke gelegten Plattform bearbeitet er Holzstücke, ein Tisch mit schön geschnitztem Fuß steht daneben [**Abb. 247**]. Ein anderer Handwerker hat am Ende des Platzes seine Auslagen in die Sonne verlegt [**Abb. 248**]. Mit einem großen Tisch, an den einige Dinge angelehnt sind, hat er sogar seine Werkbank auf den Platz gebracht. Dort, wo eine Gasse nach dem Campo Santo Stefano führt, hat sich einer der Händler gar des *Campanile* als Präsentationsfläche bedient, an dem er gerahmte Bilder und andere Objekte angehängt und in dessen Schatten er eine Reihe gepolsterter Stühle aufgestellt hat, während weiter hinten im Einblick in die Gasse weitere *Banchi* an dem viel begangenen Weg aufgestellt sind.

Michael Levey hat eine grundsätzliche Beobachtung zu den reiferen Werken des berühmten Venezianers, unter anderem anhand des Bildes vom Campo Sant' Angelo aus der Robert-Grenville-Harvey-Serie exemplifiziert [**Abb. 246** und **Abb. 248**]:

"*... Always, Canaletto appears to promise, beyond what is visible lie further rooftops, further doorways half wrapped in shadow, and further windows, each with glazing bars. Only rarely does he totally close a composition. More often there is another corner to be turned at the end of the view, made enciting perhaps by a streak of sunlight, and the spectator will identify with the furthest, pygmysized inhabitant of the pictures, who pauses forever there: on the point of disappearing into the fresh perspective adumbrated.*"[16]

Die Gassen, die hier ihren Anfang nehmen, müssen es gewesen sein, die der Venezianer Goldoni in Paris vor Augen hatte, wenn er sich seiner Heimatstadt erinnerte. So weit sich die Maler auch vorwagten, die Vielzahl der kleinen Kanäle und Gassen, die Goldonis Melancholie hervorrufen, wurden zu seiner Zeit so gut wie nie zum Bildthema. Sie öffnen sich erst im Hintergrund von Canalettos Platzansichten. In die Vedutenmalerei seines Jahrhundert haben sie nicht Eingang gefunden, wie sie wohl auch den meisten Besucher der Stadt, wenn überhaupt, nur durch das Fenster des *Felze* ihrer Mietgondel zu Gesicht gekommen sind. Sie darzustellen wird dem romantisierten Blick auf die Stadt im folgenden Jahrhundert und der aufkommenden Photographie vorbehalten sein.

Nur ein einziges Gemälde aus dem Kontext des venezianischen *Vedutismo* des Achtzehnten Jahrhunderts, das eine städtische Situation zum Thema hat, die an Goldonis *Il Campiello* gemahnen könnte, ist bekannt [**Abb. 266**]. Es ist - nach allem, was man sicher zu dessen Motivauswahl und zu seiner Art, den Vedutenzuschnitt zu wählen, weiß - wohl kaum dem Werk des Luca Carlevarijs zuzurechnen, wie vorgeschlagen. Vielleicht ist es nicht einmal im großen Jahrhundert der venezianischen Vedutenmalerei entstanden. Ort der Vedute ist ein Innenhof, der durch schmale Freitreppen, die in die Obergeschosse der

umliegenden Palazzi führen, und einen Durchblick auf eine kleine Brücke und einen dahinterliegenden größeren Kanal - vielleicht der Canal Grande - gekennzeichnet ist.[17] *Popolane* und *Cittadine* in *Zendale* und schlichten Kleidern, eine *Contadina* mit Strohhut und Korb unter dem Arm, Männer mit Dreispitz und *Tabarro*, ein Herr mit Perücke stehen hier, einige näher, einige etwas entfernter, um ein Paar herum, das neben einem *Pozzo* eine *Furlana* tanzt. Im Vordergrund sind sie durchweg als Rückenfiguren gegeben. Die Tänzerin im maßvoll ausgestellten Reifrock ist ebenfalls von hinten gezeigt, ihr Partner trägt die Tracht der Gondolieri mit der hohen Mütze und den Pumphosen. Im Tanz hebt er in puppenhafter Bewegung den rechten Arm und das rechte Bein, wobei die linke Hand in die Hüfte gestützt ist.

Anhand einiger Ansicht der *Campi* aus Canaletto und Visentinis *Prospectus*-Reihe hat Andrè Corboz Bewegungsrichtungen der Figuren untersucht und sie, ohne explizit Schlüsse daraus zu ziehen, in eine schematisierte Planeintragung umgesetzt [**Abb. 249**].[18] Doch die Planübertragungen werden erst dann aussagekräftig, wenn man seinen Verfahrensansatz mit dem Hinweis von Michael Levey in Verbindung setzt. Das Öffnen immer neuer Einblicke muß als Verweis auf das Fußgängerwegesystem der Stadt, das nicht immer mit dem heutigen übereinstimmt, verstanden werden, wenn man so will auch als Einladung in die sich in den hinteren Regionen von Canals Bildern auftuenden Wege einzutreten. Erst, wenn man sich klar macht, welche Wege die Figuren mit ihrer Bewegungsrichtung anzeigen, bekommt die schematisierte Darstellung eine inhaltliche Dimension und erlaubt aufschlußreiche Einblicke über die Struktur der fußläufigen Verbindungen in der Stadt in vormoderner Zeit und ihre Darstellung durch den Vedutisten.

Auf dem Campo Sant' Angelo ist durch die Pflasterung der meistbenutzte direkte Weg aus Richtung Rialto zum Campo Santo Stefano angezeigt [s. **Abb. 246**]. Er wird auch im Bild von den meisten Personen benutzt. Im Vergleich mit Ughis Stadtplan [s. den Ausschnitt **Abb. 250**] wird zudem die Verteilerfunktion des Platzes deutlich: von schräg rechts im Vordergrund mündet ein Weg, der von Ughis Traghetto "*N.° 11 da S. Aponal à S. Benetto*" kommt, auf den Platz. Er wird von einer männlichen Figur angezeigt, die schräg in Richtung Platzmitte geht. Durch die Gasse links, wo ein Herr aus dem einfallenden Licht in den Schatten des Gebäudes am Platzrand tritt, konnte man sich über San Fantin nach San Moisè und zur Piazza San Marco durchschlagen. Ein als Gegenüber gegebener Kavalier begibt sich in diese Richtung, während eine Gruppe von drei *Popolani*, die von dort kommen, wie auch ein Frau mit einem Wassereimer in der Hand, direkt auf den geöffneten Brunnen zulaufen. Zwei Venezianerinnen haben in der Bildtiefe eben die Kirche verlassen und gehen zur Platzmitte. Geschickt ist die Lichtführung in der hinteren linken Ecke des *Campo*: aus der Gasse fällt das Licht auf den Platz, beleuchtet einen *Popolano*, der die Kirche durch einen Seiteneingang der Kapelle betritt.

Korrespondierend dazu wird auf dem entsprechenden Bild des Campo Santo Stefano[19] die den Bildraum bestimmende Hauptgehrichtung vom Campo Sant' Angelo zu dem

Traghetto nach der Chiesa della Carità durch die Pflasterung hervorgehoben [**Abb. 252**]. In einem Gemälde in Castle Howard, das als Arbeit Bernardo Bellotto gilt, ist genau diese Richtung durch gehende Personen als Bilddiagonale inszeniert, wobei die Darstellung durch eine Szene des Marktlebens mit einem Stand mit Zeltdach im Vordergrund und rechts und links des Durchgangsweges stehenden Passanten ergänzt wird, die zum Schwatz stehen geblieben sind.[20] Die Hauptrichtung wird gekreuzt von einem eindeutig nachvollziehbarem, aber weniger frequentierten Nebenweg, der Gasse, die von San Maurizio kommt und links bei einem Gemüseladen, der ein schönes Nebenmotiv des *Prospectus...*-Vorbildes in Woburn Abbey ist, auf den Platz trifft.

Beim Campo San Polo [**Abb. 253**] fällt im Unterschied zum heutigen Fußgängerwegesystem auf, daß der viel frequentierte Weg, der vom Rialto kommend den Platz im vorderen Bereich wie eine Durchgangsstraße durchzieht, im Bild von Canaletto[21] nur durch Figuren an den Ecken markiert ist. In der Mitte des Vordergrundes hat sich hier in der Sonne eine bunt gemischte Gruppe von Personen zusammengefunden, um die Auslagen eines Straßenhändlers zu begutachten. Auffallend viele Leute gehen links und hinten an den Wänden des Platzes entlang, ganz offenbar um von vorne links, wo man zu einer Brücke über den Rio di San Polo kommt, zur rechten, hinteren Ecke zu einer Brücke, die über einen teilweise unter dem Platz verlaufenden Rio nach dem Bezirk von Santa Croce führte, zu gelangen. Der abkürzende, schräge Weg über den Platz würde eine längere Strecke durch die gleißende Sonne bedeuten und wird ganz offenbar deshalb vermieden. Die auf der rechten Platzseite an der Häuserfront entlang spazierenden Personen dürften ihre Ziele in den Gassen Calle Cavalli und Calle della Madonetta, Richtung Campiello dei Meloni und Rialto haben, bzw. von dort kommen.

Im Gegensatz zu der in der Pflasterung angegebenen Markierung um den Platzrand ist im Gemälde des Campo Santa Maria Formosa der Woburn Abbey-Serie [**Abb. 254** und **Abb. 255**][22] die dominierende Gehrichtung schräg über den Platz, von San Marco kommend in die vordere linke Bildecke, eine Destination frequentierend, die nach den Wohnbezirken des *Sestiere* von Castello verweist. Auch die Funktion des Platzes als ein Ort des Zusammentreffens der Männer ist deutlich hervorgehoben. Drei Zweiergruppen halten sich hier auf: ein Herr mit abstehendem Degen und ein Priester, ein junger *Nobile* in Schwarz und ein Kavalier mit Gehstock in blauem *Justaucorps*, und zwei weitere Männer, offenbar *Cittadini*. In der Version des Bildes, das Vorbild für Visentinis Stich war,[23] ist die starke Betonung des Weges rechts entlang der Fassade des Palastes, die Corboz' Zeichnung aufweist, aufgehoben. Ebenso in derjenigen des Earl of Cadogan, die - dem Sonnenstand nach - einen eher ruhigen Zeitpunkt am Nachmittag zu zeigen scheint, an dem die Leute auf dem Platz herumstehen und sich unterhalten.

Der Platz vor Santa Maria del Giglio dagegen hat nicht nur eine andere Form als alle anderen Plätze, sondern auch eine andere Wegestruktur. Daß fast alle Figuren, hier einzeln ihres Weges gehen, ist ohne Zweifel ein Hinweis darauf, daß dies ein Platz ist, der

weniger dem Aufenthalt, als dem Passieren dient. So ist der Platz, der gar nicht im eigentlichen Sinne ein städtischer Raum, sondern die Verbreiterung einer Wegkreuzung, Ausweitung zweier klar gerichteter Wege mit einer auch in der Zeichnung von Corboz festgestellten Verteilerfunktion ist, weit weniger lebendig. Von Canaletto schräg ins Bild gesetzt [**Abb. 256**],[24] kreuzen sich hier zwei Hauptwege des wichtigsten Stadtbezirkes San Marco. Der eine - von San Moisè und der Piazza San Marco kommend direkt zu den Campi San Maurizio und Santo Stefano - ist durch die Bänder der weißen Pflastersteine als der bedeutendere gekennzeichnet. Der andere, kreuzende stellt nach rechts wiederum eine Verbindung nach Sant' Angelo dar. Diese Richtung wird durch die auffallende Figur eines *Barcaruolo* in gelben Pumphosen und eine schwarz gekleidete Frau markiert, die mit ihrem Kind in diese Richtung geht. Der entgegengesetzte Weg nach dem Campo del Traghetto auf der linken Seite - ein Weg, den man benutzte, wenn man zur Chiesa della Salute wollte - hingegen wird vor allem durch die schräg in Bild gesetzten Fassaden der Gebäude visualisiert. Auch Francesco Guardi schließt sich in seiner frühen Version dieses Bildes dieser Sichtweise an [**Abb. 257**].[25]

Eine deutliche, eigene Gerichtetheit haben auch die Ansichten des Campo SS. Giovanni e Paolo, wenn sie den Blick frontal auf die Fassade der Kirche und damit den Eingang zu der entlang der Seitenfront des Gebäude nach Osten führenden Gasse wiedergeben. Den vorderen, größeren Bereich des - wie viele der kleineren Kirchplätze - L-förmigen Platzes ist durch den Campo kreuzende, gepflasterte Wege strukturiert. Die Pflasterung des Platzes ist in einem lange Zeit bestehenden Zustand wiedergegeben, in dem nur die viel begangenen Wege, die auch heute noch durch Markierungen auf dem Platz angegeben sind, befestigt waren [vgl. **Abb. 199**]: der Weg von der Gondelanlegestelle zum Kirchenportal und jener von der Brücke zur Kirche, bzw. in die an ihrer Seitenfassade beginnende Salizzada SS. Giovanni e Paolo, die im Ughi-Plan noch keinen Namen hat, aber eine stadträumlich wichtige Fußgängerverbindung in Richtung Barberia delle Tole, wo sich die größte Konzentration an Läden in dieser Pfarrei befand, "*ma sempre con carattere di smercio puramente locale*"[26], und zu der Palladio-Kirche San Francesco della Vigna herstellt. Im frontalen Blick vom Rio dei Mendicanti aus auf diesen vorderen Teil des Campo eröffnet sich auch die Einsicht in diese eine Treppenstufe unter dem Platzniveau liegende Gasse entlang der südlichen Platzrandbebauung. Canaletto hat diese Destination in seinem Gemälde in der Royal Collection durch die Flucht der Häuser ebenso wie durch einige frontal gesehene Figuren im vorderen Bereich - darunter eine Mutter mit Kind und Hund - und in der Tiefe des Bildes durch weitere immer kleiner werdende Figuren markiert [**Abb. 258**].[27] Auf diese Art entwickelt sich eine auf den Blick wirkende Sogwirkung, welche die Imagination in jene immer tieferen, sich weiter öffnenden Bereiche des Stadtraumes lockt. Bei Francesco Guardis Gemälde desselben Motivs im Louvre wird das förmlich zu einer Ballung von Leuten auf der einen Seite des Platzes, die die Gasse geradezu zu verstopfen scheinen [**Abb. 259**].[28]

Wie der Campo Santi Giovanni e Paolo und das zentral gelegene Handelszentrum beim Rialto hat auch der Campo dell' Arsenale, der Platz vor dem Eingang zum Arsenal eine Sonderstellung im Sinne touristischen Interesses innegehabt. Doch schon seit Giacomo Franco[29] sind die aus dem Tor strömenden *Arsenalotti* ein ständig geübter Verweis auf das, was sich hinter dem Tor der Schiffsfabrik verbarg. So sieht man diejenigen, welche die Schiffe für die Seeherrschaft der *Serenissima* gebaut haben, auch in den Ansichten der *Fabriche e Vedute...* von Luca Carlevarijs[30] durch die geöffnete Pforte der Staatswerft ein- und ausgehen [**Abb. 261**]. Im zweiten Blatt des *Campo* schleppen Lastträger - darunter ein gebückt gehender Mann - Materialien über die hölzerne Zugbrücke vor dem geschlossenen Wassertor, hinter dem ein großer Segler zu sehen ist. Am Ufer des in den von einer hohen Mauer umschlossenen Bereich führenden Kanals liegt ein Kahn, der schwere, unbehauene Baumstämme für den Schiffsbau heranbringt. In der heute nicht mehr bestehenden Kapelle der Madonna dell' Arsenale[31] rechts des Canals beten *Nobili* in *Veste* neben Frauen allen Alters, eine kleine Szene, die ähnlich auch auf Canals Bild mit der Porta dell' Arsenale in Woburn wiederzufinden ist, wo vor der Kapelle ein betender *Nobile* in pfauenblauer *Veste* kniet.[32] Angehörige der adligen Führungsschicht der Republik sind neben den Schiffsbauern auch auf vielen anderen Darstellungen gezeigt. Beide, die den Seehandel und das Arsenal kommandierenden *Nobili* und die Werftarbeiter, die aus der Porta herauskommen und auf dem Platz herumlungern, sind in der Bernardo Bellotto zugeschriebenen Version der National Gallery of Canada, die den Platz aus einer merkwürdige Verziehungen hervorrufenden Aufsicht zeigt, zu beobachten.[33] Michele Marieschi zeigt hier im Vordergrund die Rückenfiguren zweier bewaffneter Wachen in Pumphosen und eine Begrüßungsszene, in der zwei Herren vor einem *Nobile* in schwarzer *Veste* ehrerbietig den Hut ziehen. Ein Arbeiter trägt daneben ein Holzbündel über den Campo. Rechts, im Schatten des Hauses dagegen verkaufen zwei Frauen etwas, vielleicht einen Imbiß, einige Männer haben sich zu ihnen gesellt. Die Zugbrücke über den Rio dell' Arsenale ist geöffnet, um ein großes Rundschiff ausfahren zu lassen. Ohne daß der Künstler verständlich machen könnte, mit welcher Kraft sich dieser recht große Segler bewegt, denn jegliche ziehenden Fahrzeuge und Taue fehlen sowohl im Gemälde als auch in seiner Radierung des Motivs, wird daraus ein wenig glaubhafter Hinweis, darauf daß es sich um die Werft der Seehandelsstadt handelt [**Abb. 262**].[34]

Von diesen häufig besuchten, in gewissem Sinne repräsentative *Campi* reicht das Spektrum der venezianischen Stadtplätze über Plätze, deren Struktur durch ein reiches Leben der sie umgebenden Wohngegenden bestimmt ist, bis hin zu solchen, die, kaum oder nur partiell gepflastert, im wahrsten Sinne des Wortes noch *Campo* geblieben sind. So ist das Leben am entlegenen und durch die Mauer des Arsenals von weiteren Verbindungen weitgehend abgeschnittenen Campo San Francesco della Vigna in Canals Leinwand der Ex-Harvey-Serie ganz auf und um den Brunnen mit dem Relief des Markuslöwen konzentriert.[35] Eine Frau läßt ihren Eimer herab, ein Mann hat sich auf den Stufen des *Pozzo* hingesetzt, ein anderer steht daneben und schwatzt mit ihm. Nur wenige Leute queren

den Campo, gehen geradewegs auf die Kirche zu oder kommen von einer breiten, heute nicht mehr gangbaren, im rechten Winkel abgehenden Platzerweiterung, die direkt auf die Fondamenta Nuove führte. In einer Variante des Motivs[36] ist die zentrale Ausrichtung auf die geöffnete Kirchentür verstärkt. Der Betrachter hat einen Standpunkt eingenommen, an dem er auf den Platz heraustrat, wenn er von SS. Giovanni e Paolo gekommen war, um die Palladio zuzuschreibenden Kirche zu sehen. Seine abgelegene Lage und die - von der entlegensten Palladio-Kirche abgesehen - wenig spektakuläre Umbauung des Campo, die gesamte Umgebung dürfte es hier wohl gewesen sein, die dazu geführt hat, daß Canaletto den Platz häufig auch in mehr oder weniger *capriccio*-artiger Form gemalt hat.[37]

Ähnlich noch im Zustand eines grasüberwucherten Feldes oder in einem sehr schlechten Unterhaltungszustand war der langgestreckte Campo dei Gesuiti, den Canaletto mit der schräg in den Bildraum einführenden Brücke darstellt, auf der ein Fliegender Händler mit einem Kind verhandelt.[38] Die Ansicht des Campo San Geremia[39] verdeutlicht hingegen mit den Frauen, die an den Brunnen zum Wasserholen kommen, und dem einfachen Arkadengang der kleinen Kirche neben dem großen Palast der Labia wie sehr am Stadtrand sich die Emporkömmlinge, die sich ihren Palast bald darauf von Tiepolo ausstatten ließen, hatten niederlassen müssen.[40] Wenn bei San Pietro di Castello dann die Barken der *Popolani* den gesamten Vordergrund des Bildes des großen Vedutisten einnehmen und vor der Patriarchenkirchen ein kleines Lastschiff angelegt hat, auf dem zerrissene Segel geflickt werden, dann zeigt Canaletto damit nur das stadträumliche Abseits, in das der höchste Vertreter der römisch-katholischen Kirche zu Zeiten der Republik tatsächlich ins verbannt war.[41]

An die zweite Stelle des dritten Teiles ihres *Prospectus,...* haben Canaletto und Visentini eine Stichvedute gesetzt, die "*Area S. Josephi, cum Templo S. Nicolai ad Castrum.*" [**Abb. 263**] untertitelt ist.[42] Sie ist Vorbild für erstaunlich viele Gemälde geworden,[43] obwohl es sich um alles andere handelt als um eine das repräsentativ-touristische Venedig charakterisierende Ansicht. Es war der dem Meer am nächsten gelegene Stadtplatz - Teile des heutigen Castello dahinter sind erst in neuerer Zeit trockengelegt worden - in einem Sestiere, das vornehmlich von den Arsenalarbeitern und anderen *Popolani* bewohnt war. Insofern repräsentiert dieser Campo das andere Extrem der venezianischen Plätze, den Gegenpol zum eminent Städtischen. Auf dem ungepflasterten und unebenen *Campo* mit den beiden kleinen Kirchen San Giuseppe und San Nicolò di Castello liegt Bauholz herum, im Vordergrund läßt der niedrige Wasserpegel den schlammigen Grund der Lagune zu tage treten. Eine Gondel schiebt sich von links in den Rio, dessen Ufer unbefestigt ist. Genau dort scheint man Bauarbeiten vorzubereiten, ein Brett wird ausgelegt, um die Bodenunebenheiten ausgleichen zu können. Hinter einer Erderhöhung sitzt ein *Popolano* neben einem dicken Bottich am Boden, vor der Kirche ist ein Mann mit seinem Sohn stehen geblieben, weil er jemanden getroffen hat, - der Sohn zieht ihn ungeduldig

weiter - und einer versucht von der versandeten Stelle ein Seil an Land zu werfen. Die herumliegenden Holzstangen, der unbefestigte Campo, Muschelsammler, die im Sumpf des angeschwemmten Sandes vor der Anlegestelle herumwaten, die angefangene und nicht fertiggestellte Verkleidung der Kirchenfassade, mögen so etwas bedeuten wie der Inbegriff des Vorstädtischen in der Stadt im Wasser [**Abb. 264**]. Ein Tau verweist auf ein im Bild nicht mehr sichtbares Fahrzeug, das am Ufer verzurrt ist. In Domenico Lovisas *Il Gran Teatro di Venezia...* ist die Darstellung konkreter. Hier waren in dem entsprechenden Stich Reparaturarbeiten an einem, am Ufer auf die Seite gelegten Segler gezeigt, dessen verziertes Heck den Bildraum rechts abschließt. Arbeiter schlagen mit einem schweren Hammer etwas ein- oder ab, Hölzer werden herbei getragen. Im Vordergrund rechts ziehen vier *Arsenalotti* eine Kanone weg, ein fünfter schiebt von hinten mit einem Ruder nach, Kanonenrohre, zwei große Anker und eine weitere Kanone stehen bei dem Schiff. Auf dem Campo bei der Kirche daneben wird eine Seil gedreht [**Abb. 265**].[44] Der Ort zwischen der Ausfahrt des Arsenals und dem zum Meer hin gelegen Ende der Stadt wird in Ughis Stadtplan von 1729 mit den Worten "*SQUERI DA NAVE*" bezeichnet und schon in dem Plan Barbaros von 1500 hatte man als eines der wenigen figuralen Details hier Arbeiten an einem bauchigen Rundschiff angeordnet.

Nicht im Zusammenhang mit den drei großen Vedutenreihen ist eine Ansicht des Campo San Stin auf Penrhyn Castle, Wales entstanden. Das Gemälde ist von Canaletto selbst, oder von seinem Neffen Bernardo Bellotto gemalt worden und zeigt einen Platz der sich heute noch wenig belebt gibt, da er jenseits aller vielbegangenen Wege und Subzentren liegt. Er repräsentiert eine andere Form von Peripherie, ein anderes Bild eines ruhigen kleinen Campo - die Poesie eines etwas abseits gelegenen Winkels in der eng bewohnten Stadt. Die hoch aufgetürmte, aber - wie so häufig - leere *Altana* auf dem Palast auf der rechten Bildseite bestimmt die architektonische Komposition, im Hintergrund ragen die Fassade der Chiesa dei Frari und ihr Campanile auf. Nur sehr wenig Leute sind auf dem Platz, ein junges Paar, sie ganz im traditionellen Schwarz, ein Bürgersmann mit seiner sehr kleinen Frau, jemand holt sich Wasser am Brunnen. Es ist sehr ruhig in dieser Gegend, an der Mauer bei der kleinen Kirche sitzen Leute in der Sonne auf dem Boden, vielleicht zugelassene Bettler aus der Parrochie. Auch hier sind die sich öffnenden Wege zu beachten, die offene Kirchentür im Platzhintergrund, die Gasse zum Campo dei Frari, der Durchgang Richtung San Giovanni Evangelista, in dem zwei *Popolani* stehen.[45]

Ein bei hochqualitätvollen und originellen Figuren vollkommen anderes Verständnis von städtischem Leben und Vedutenmalerei verrät eine Ansicht des etwas nördlich, aber ganz in der Nähe der Piazza gelegenen Campo San Gallo.[46] Der Maler dieses Bildes, der nicht mit letzter Sicherheit identifiziert ist, teilt mit Canaletto die ausgesprochene Vorliebe für Topfpflanzen, die besonders rechts eine nicht einsehbare Dachterrasse zieren, auch ein kleiner, dürrer Baum reckt sich aus einem der ummauerten, städtischen *Giardini segreti*[47]

empor und die von Balkon zu Balkon rankenden Pflanzen, die schöne mit Laub überwachsene *Altana* auf einen der Häuser sind mit seltener Liebe für das wenige Grün in der Stadt wiedergegeben. Ausgesprochen kostbar gekleidete Damen und Herren besetzen den Campo im Vordergrund des Bildes. Eine sehr reiche Gesellschaft von wohl-, um nicht zu sagen luxuriös gekleideten Damen und Herren mit weit ausgestellten, kostbaren Röcken und elegant geschnittenen *Justaucorps*, die Herren meist mit Dreispitz, halten sich auf dem Platz auf, als seien sie im Begriff zu einem Spaziergang zur Piazza aufzubrechen. Daneben und dazwischen gibt es auch ganz "einfache" Leute, zum Teil in recht abgetragener Kleidung. Ein Bettler mit abgewinkeltem Bein sitzt - von der Piazza auf den Hinterhof vertrieben -, im Vordergrund an der Ecke zu einer Gasse. Daneben, lässig an die Wand gelehnt, steht ein junger Herr. Mehrere Damen zeigen sich auf den Balkonen. Fast zwischen den elegant gekleideten Herrschaften steht ein *Popolano*, der zu einem heraufruft. Eine Dörflerin mit Hut streicht an der Wand entlang, an der sie sich abstützen muß, und ein Mann, der das Tablett für Backwaren, den *Concolo*, auf dem Kopf balanciert, passiert den Platz. Dieser Tablettträger verrät in seiner Haltung mehr natürliche Eleganz als jene mit abgesteiften, reich verzierten Reifröcken ausstaffierten Damen und die Herren mit Dreispitz und *Tabarro*, die mit ihnen Konversation treiben. Ein Kletterer ist links bei der Serliana auf die steinerne Balustrade eines großen Balkons gestiegen, um ein Seil aufzuspannen, wobei eine feine junge Damen mit ihm aus der geöffneten Flügeltür auf den Balkon getreten ist. Darüber hat ein Kaminkehrer seine Leiter an den hoch aufragenden Schornstein angestellt und ist hinaufgestiegen, um seine rußige Arbeit zu tun. In der Mitte des Platzes gibt es eine Rauferei zwischen zwei Knaben. Auf der *Altana* neben dem Oratorio San Gallo haben sich, wie auf den Balkonen, Zuschauer versammelt, die der aufbrechenden Gesellschaft oder den Rabauken zusehen.

Bei all dem ist unzweifelhaft, daß sich in allen Ecken der Stadt das Leben viel mehr auf der Straße abgespielt hat als heute. So zeigt Canaletto wie auf dem Campo Sant' Angelo auch auf anderen kleineren Plätzen Motive der Arbeit der Handwerker und des alltäglichen geschäftlichen Lebens des Mittelstandes. Wie dort zieht auch bei San Zaccaria ein Handwerker aus einem holzbearbeitender Betrieb die Frische Luft dem stickigen Werkstattraum vor.[48] Auch anderswo ist es, wie auch häufig in den Stichen von Carlevarijs, ein Tischler, der seine Arbeitsstätte vor die Tür zu seiner Werkstatt verlegt, oder ein Gemüsehändler, der auf dem Campo Santo Stefano seine Ware anpreist,[49] ein Polsterer oder Stuhlfabrikant, der auf Guardis Gemälde mit Santa Maria del Giglio eine Reihe von rotgefütterten Sitzgelegenheiten aufgebaut hat, und der benachbarte Kleiderhändler. Sein Laden ist in Canalettos Vorbild für dieses Gemälde geschlossen.[50] Am Campo Santa Margherita stehen sind nicht nur im Hintergrund bei dem Durchgang an der Kirche vorbei zwei geschlossene Kioske, vorn auf dem Platz hat sich ein Händler mit einem umzäunten Bereich eines guten Stückes öffentlichen Platzraumes für seinen Stand bemächtigt.[51] Wie schon bei Luca Carlevarijs in den Stichen dieses Platzes ist auch bei Canaletto am Campo San Salvatore ein Scherenschleifer anzutreffen, wenn er denn nicht gerade

weggegangen ist und seine Schleifmaschine eine Weile dort stehengelassen hat [**Abb. 267**].[52] Auch ein Gemüsehändler, der direkt bei ihm seine Warenkörbe aufgebaut hatte, hat hier regelmäßig seinen Stand. Das Wetter ist so schön an diesem Sonnentag in den Dreißiger Jahren des Achtzehnten Jahrhunderts, daß er sein Sonnensegel zusammengerollt neben dem Stand stehengelassen hat. Im Schatten des Hauses rechts hat ein Möbelhändler seine guten Stücke - einen niedrigen Rokoko-Sessel, einen Hocker, einen prachtvollen Tisch - auf den Platz herausgestellt. Vor der Fassade der Scuola ist zu beobachten, wie sich ein unbekannter *Popolano* auf der kleinen Bank hingesetzt hat und das Gesicht förmlich in die Sonne reckt, um die Strahlen der Sonne noch mehr zu genießen, und links der Gasse sind vor dem Portal eines schlichten *Palazzo* eine Menge kleiner Dinge zum Verkauf aufgebaut.

Auf dem Campo dei Frari, einem Platz von dem bis heute keine eigenhändige Abbildung Canalettos ans Licht gekommen ist, war in einem Stich Andrea Zucchis nach Giuseppe Valerianis Zeichnung in Domenico Lovisas *Il Gran Teatro...* die Werkstatt eines Tischlers zu sehen gewesen, der die Speichen in die Nabe eines Rades einschlägt, während drei andere, bereits fertige Wagenräder und ein Holzsessel neben seiner Werkbank stehen [**Abb. 269**].[53] In einem Stich und einem ihm weitgehend entsprechenden Gemälde Michele Marieschis steht an dieser Stelle eine vergoldete, vollständig fertiggestellte Kutsche [**Abb. 270**], in einer Stadt des Wassers demonstrativer Luxus in seiner reinsten Form, der zu seiner Rechtfertigung nicht des geringsten Anscheines einer Funktionalität bedarf, und doch eine Form der Zurschaustellung des Reichtums, die nicht ganz unüblich war.[54] Doch erläutert erst die Präsenz der Werkstatt des Wagner in dem Stich des *Gran Teatro...*, das sich hier nicht der Besitzer des *Palazzo* selbstdarstellt, sondern der Handwerker sein fertiges Werk vor der Arbeitsstätte stehen hatte.

Das einprägsamste Bild des Einzelhandels auf den Straßen seiner Stadt liefert Canaletto mit dem Bild eines Marktstandes auf der Brücke über den Rio dei SS. Apostoli bei dem gleichnamigen Campo.[55] Der Blick fällt auf den vergleichsweise leeren Kirchplatz mit dem nach dem Modell von Andrea Tirali erbauten Campanile und Mauro Codussis Capella Corner. Die beiden den Bildraum begrenzenden Paläste sind architektonisch nicht herausragend, in den Gebäuden, die den Platz rahmen, sind verschiedenste Läden auszumachen. Vorn auf der noch geländerlosen Brücke, die im Bild schräg in den Raum einführt, hat ein Kaufmann, den man heute einen Gemischtwarenhändler nennen würde, eine der Wölbung angepaßte, auf zwei unterschiedliche Strukturen verteilte Verkaufsbude errichtet [**Abb. 271**]. Pfannen, Schüsseln, Handbesen und vieles andere findet sich in seinem Angebot, irgend etwas wird aus einem offenen Faß verkauft und gleich nebenan gibt es Gemüse. Ein *Popolano* tätigt im unteren Teil des Standes seinen Einkauf. Doch damit nicht genug: das ziegelgedeckte Dach der Bude scheint reparaturbedürftig, eine Leiter ist angestellt und vier Männer werkeln auf der schrägen Fläche, indem sie mit Latten und Stangen herumhantieren. In einer verschollenen Variante des Bildmotivs, die

sich ehemals in der Sammlung Salom, Camaiore, Lucca befand,[56] wird gerade neue Ware von einer Lastbarke angeliefert. Vieles von diesen ins Freie verlegten Arbeitsplätzen der Handwerker und der auf Straßen und Plätzen ausgeübten Verkaufsaktivitäten dürfte unter jene häufig wiederholten und im allerernsten Tonfall formulierten Vorschriften gefallen sein, die unter scharfer Strafandrohung jede private Inanspruchnahme des öffentlichen Raumes und jedes Verstellen der Wege, insbesonders der Brücken mit Auslagen, Tischen und sogenannten *Banchi* untersagten: "*CHE divenuta intollerabile la licenza di molti Botteghieri in quest'Isola di Rialto,..., li quali con evidente usurpazione ed occupazione delle Pubbliche strade...*"[57] heißt es in einem Beispiel von vielen. Das Bild Canals ist bester Beweis dafür, daß die Gewohnheit des Alltags oft stärker ist als manche Vorschrift, auch wenn sie noch so oft wiederholt wird.

Aufschlußreich sind zudem die Einblicke in all jene kleinen Läden an den Plätzen, die die Künstler noch heute ermöglichen: Schon Luca Carlevarijs lies den Betrachter in das Schaufenster eines kleinen Ladens neben dem Campanile der Kirche San Trovaso schauen, wo auf einer thekenartigen Auslage Gefäße - Gläser aus Murano vielleicht oder auch nur Irdenware? - aufgereiht sind, im *Gran Teatro di Venezia...* einmal wird auch die Möglichkeit gegeben, in die ehemaligen Läden in unter den Arkaden der Libreria Marciana zu blicken [eine gemalte Vedute danach: **Abb. 273**].[58] Ein ovaler Spiegel und kleine an Schnüren aufgereihte Objekte hängen am Campo San Salvatore, einem Platz in einer Zone, die auch im Achtzehnten Jahrhundert schon von einer hohen Dichte an kommerzieller Aktivität geprägt war,[59] an einem Fenster, gegenüber sind kostbare Kelche im Schaufenster ausgestellt, die Staubwedel dazu können gleich nebenan, noch vor dem Möbelladen erstanden werden [**Abb. 272**]. Prächtige Gefäße sind bei Santi Giovanni e Paolo aufgebaut [s. **Abb. 258**][60] und ebenso rundbäuchige Vasen auf Piedestalen in einer wohl späteren Version des Campo Santa Maria Formosa in der schottischen Sammlung des Earl of Cadogan, dahinter die weit hervorgezogene Markise eines Ladens, unter der Leute vor der heißen Sonne Schutz suchen.[61] Michele Marieschi läßt auf seinem Gemälde der Ponte di Rialto in der Eremitage erkennen, daß bei dem Zeltdach zwischen Geländer und Laden *Justaucorps* zum Verkauf hängen.[62] Ein Gemälde des Campo San Giacometto di Rialto der National Gallery of Canada in Ottawa[63] zeigt die von Streit beschriebenen Läden der Goldschmiede auf der Gasse, die auf den Ponte di Rialto zuführt, noch deutlicher als Streits eigenes Bild, während sich auf dem Platz nur wenige marginalisierende Kleinhändler mit ihrem kargen Angebot breit gemacht haben.

In seinen Gemälden des der Piazza anhängenden kleinen Campo San Basso zeigt Michele Marieschi fragile, hohe Leuchter, die in einigem Abstand voneinander auf einem Tisch aufgestellt sind.[64] Das schönste Bild der Läden hier aber bietet eine Zeichnung: Ein Skizzenbuchblatt Canalettos mit dem Campo San Basso im Berliner Kupferstichkabinett, weist eine genaue Beobachtung auch der Inhalte der Läden in den Häusern auf, die der große Venezianer wohl nie für seine Malereien genutzt hat.[65] Das Blatt ist beschriftet:

"59/*prima parte dela uista dela piaza di S. Basso uerso S. Gimian./ che uà unita con il folio* 58 *e uolta.*" und mit weiteren einzelnen Wörtern, in denen neben vielen technischen Notizen auch notiert ist, daß der Laden unter dem schönen Blumenbalkon des Gebäudes mit der Altana einem "*Spicier*", einem Gewürzhändler und Apotheker gehörte. Auf dem zum Campo hin stehenden Ladentisch sind gläserne Gefäße oder Bonbonniere für die Waren und übereinandergestapelte Krüge aufgebaut, einige Bücher liegen darauf. Im Laden spricht der Verkäufer hinter der Theke mit einem perückentragenden Kunden mit spitzem Kinn. Nebenan kann man hinter den Glasfenstern eines "*peruchier*" eine sitzende Figur erkennen, davor ein sonderbares Objekt, das man einzig als Perückenhalter identifizieren könnte. Rechts an der Ecke des Hauses, wo im ersten Stock ein Frauenbildnis ausgehängt ist, der unaufgeräumte Laden eines Papierwarenhändlers "*Carter*", dessen Ladenschild mit dem Adler vor der rechteckigen Eckstütze hängt.

Das Leben, das auf den kleineren Stadtplätze zu beobachten ist, ist wohl bestimmender gewesen für den Alltag der allermeisten Bewohner der Stadt als vieles von dem, was die repräsentativen Piazza-Ansichten von Canaletto, Michele Marieschi und Francesco Guardi vermitteln können. Charakteristisch für dieses so ganz normale Leben ist auch, daß auf den *Campi* immer wieder spielende Kinder gezeigt werden. Waren es bei Luca Carlevarijs in der Graphik die bockspringenden Jungs, die für Abwechslung sorgten, zeigt Canaletto häufig Kinder, die sich mit langen Stöcken und Schnüren beschäftigen. Das kann auch einmal auf der Piazza San Marco sein, wie das Beispiel der Ansicht der Loggetta des Barber Institute of Fine Arts in Birmingham[66] beweist, wo ein Junge mit einer Art Angel hantiert, doch sieht man spielende Kinder in den Wohngebieten mit ihren Kirchplätzen weit häufiger. Auf dem Campo Santa Maria Formosa in Woburn Abbey sind zwei Kinder, ein Junge und ein Mädchen mit Ähnlichem beschäftigt.[67] Auf dem Campo San Polo und vor der Fassade von Santa Maria del Giglio in den Bildern der Ex-Harvey-Serie[68] hat eines seinen Korb auf dem Boden abgestellt. Manchmal sieht man auch Halbwüchsige, die so sehr mit Stangen und Bündeln bepackt sind, daß sie die Dinge kaum beieinander zu halten vermögen und eher zu arbeiten scheinen, als zu spielen. Auf dem Campo San Francesco della Vigna, ex-Harvey, etwa hat ein Kind ein Bündel Stöcke über den Platz zu tragen und offenbart dabei sichtliche Schwierigkeiten, sie zusammenzuhalten.[69] Ein ähnliches Bild gibt auch die Kleine bei San Nicolò di Castello, die offenbar stehen geblieben ist, um all die Dinge, die sie trägt, wieder zu ordnen.[70]

In allem wird das Bemühen der Vedutisten deutlich, eine auf die spezifischen sozialen Gegebenheiten des jeweiligen Stadtbereiches abgestimmte, den unterschiedlichen Stadttopographien angepaßte Figurenstaffage zu finden. Die Bewegungsrichtungen der Menschen auf den Plätzen spiegeln die Wegestruktur und die Funktion bestimmter Orte wieder, der Handel mit den Dingen alltäglichen Gebrauches, das Handwerk, Spiel und Beschäftigung der Kinder, gemeinsames Beieinandersein in ruhigen Stunden auf dem nächstgelegenen Campo, unterschiedliche Strukturen und Nutzungen der einzelnen

Stadtplätze, je nach ihrer innerstädtischen Lage, alles das hat seinen Platz in dieser gemalten Stadt, sogar die Angler an den Rändern der Stadt zur Lagune hin. So ist es nicht nur der schöne Kontrast der klaren, geraden Form von Palladios Architektur zu dem runden Schiffskörper, der Canaletto veranlaßt, im Vordergrund seiner Veduten von Il Redentore den Bug oder einen größeren Teil eines bauchigen Überseeschiffes einzusetzen, sondern es entspricht bei Größe und Tiefe des Canale della Giudecca der städtischen Situation und Lage dieses meisterhaften Baus.[71] Eine ähnliche Logik des Ortes muß man darin erkennen, daß Michele Marieschi in Veduten des Rio di Cannaregio an der Ponte delle Guglie - in Potsdam-Sanssouci, Bowhill, Selkirk und anderswo -[72] in einem äußerst volkstümlichen Bezirk also, immer wieder eine der zweiundzwanzig zugelassenen Stellen, an denen in der Stadt Fleisch verkauft werden durfte, abbildet [**Abb. 274**].

Wenn die Maler des Kreises, den man die "*Scuola di Michiel Marieschi*" genannt hat,[73] aber bei Ansichten des Canal Grande mit dem Fondaco dei Turchi zum Zeichen der Funktion des Gebäudes immer wieder farbenfroh und reich gekleidete Orientalen in den Vordergrund setzen, grenzt das an Vorspiegelung falscher Tatsachen.[74] Als Vorbild für diese Staffage darf man wohl das Blatt in Lovisa *Il Gran Teatro...* ansehen [s. **Abb. 14**], wo in türkischer Manier gekleidete Männer bei der Gondelanlegestelle auf der gegenüberliegenden Seite des Kanals zu dem Handelshaus übersetzen wollten.[75] Doch im Gegensatz zu der bildlichen Darstellung befand sich die Institution in der Zeit um 1740, als Michele Marieschi tätig war, auf einem Tiefpunkt ihrer Geschichte. Wie eine Eingabe seiner Bewohner an die zuständigen V Savi della Mercanzia beweist, war das Gebäude baufällig geworden, da die Unterhaltskosten die Einnahmen übertrafen; selbst die Bilddokumenten verschweigen mit dem angebrachten Baugerüst seinen desolaten Zustand nicht. Die Belegungszahlen lagen in manchen Jahren bei nicht mehr als fünfzehn Personen, der Anteil asiatischer Türken unter ihnen war zu einer Marginalie geschrumpft, wenn nicht ganz verschwunden - schon immer waren hier auch Angehöriger anderer Provinzen islamischen Glaubens, etwa Albanier oder Bosniaker untergebracht - und der Orienthandel war kräftig zurückgegangen: "*L'unica attività praticata in continuazione e grande stile dagli ospiti del Fondaco è per tutto il '700 il contrabbando di tabacco.*"[76]

Eine ganz andere Art von peripheren Bereichen der Stadt als die Ansichten der Campi zeigt eine Vedute mit dem Rio Santa Fosca bei Santa Maria dei Servi der Kress Collection in Notre Dame [**Abb. 280**].[77] Der Ort ist ein kleiner *Rio* im nordwestlichen Bereich der Stadt mit weitgehend unbefestigtem Uferweg auf der linken Seite, wo die Kirche steht. Von einem "*livello medio o alto borghese*", den die Bebauung in dem Pfarrbezirk von San Marziale, zu dem das Gebiet gehörte, im *Settecento* gehabt hat, ist nichts zu spüren, eher entspricht das Bild den gewerblich geprägten Zonen des östlichen Cannaregio, in das die Bebauung hier überzugehen scheint.[78] Nur ein schmaler Pfad entlang der ins Bild hineinführenden Häuserflucht ist befestigt, die Kirchenfassade ist so schräg gesehen, daß sie nur sehr schwer lesbar ist, fast eine Marginalie im Bild. Das Interesse des

Vedutisten erschließt damit auch das jeder repräsentativen Vereinnahmung ferne Leben, selbst der abgelegensten Stadtraum wird als bildwürdig erkannt. Nur wenige Figuren sind hier dargestellt - zwei mit dem *Zendale* verhüllte Frauen, Gondeln und Barken, die auf dem *Rio* fahren, einige *Popolani* haben es sich auf der Wiese am Ufer zu einem Picknick oder einer Pause im Arbeitsleben bequem gemacht. Auf der rechten Seite des in den Bildraum führenden Rio dominiert der Einblick in einen *Squero*. Im Hof dieser Gondelwerkstatt, vor dem Schuppen wird an einer größeren Barke gearbeitet, einer *Peotta*. Ein Handwerker legt ein Brett zu einem anderen in den fast fertigen Bootsrumpf, ein zweiter baut eine daneben aufgebockte Gondel, während ein dritter sich mit einer Frau auf dem Balkon des hölzernen Häuschens des Meisters unterhält. Ganz vorn wird eine Gondel ins Wasser geschoben, der Ruderer übernimmt im Moment ihre Führung, doch bleibt die Handlung steif im Vergleich zu der Darstellung eines solchen Motivs auf dem frühen Canaletto des Rio dei Mendicanti. Was das Bild auszeichnet ist vor allem anderen die unprätentiöse Art, wie die niedrigen Häusern der Handwerker und Fischer ins Bild gesetzt sind, die sich an die dreigeschossigen Häuser rechts des *Squero*, wo auf der *Altana* Wäsche zum Trocknen aufgehängt ist, anschließen. Hinter diesen Fischerhäuschen runden eine kleine Brücke über einen schmalen Rio und die Silhouette der Campanili, welche die Häuser überragen, den Bildraum ab. So ergibt sich eine fast romantisch anmutende Szenerie einer wahrhaften *Venezia minore*, wo schräge Dächer mit Kaminen und *Altane* das Bild bestimmen und sich auch in der sehr eng bebauten Lagunenstadt ein wenig Grün, das sich in Form von krumm gewachsenen Bäumen über die Terrasse der kleinen Häuschens beugt, behauptet.

Mit seiner Ansicht des Rio di Cannaregio in Woburn Abbey [**Abb. 275**][79] hat Canaletto in Weiterentwicklung eines Motivs aus den *Fabriche e Vedute,...* seines Vorgängers ein weiteres, in seiner Art kaum zu übertreffendes Bild des gemächlichen Lebens an der Peripherie der Stadt gegeben. Bei Carlevarijs stand in zwei der letzten Blättern - der Vedute vom Palazzo Vendramin auf der Giudecca mit Blick Richtung *Terra ferma* und jener vom Rio di Cannaregio - der weite Blick aus der Enge der Stadt auf das offene Wasser auf dem Programm. Im Canale della Giudecca zogen vor allem die Vielzahl der Gondeln und Barken, sowie die Segler, die kreuzen und am Ufer anlegen, den Blick auf sich. Der Stich mit dem Rio di Cannaregio, von dem aus sich eine Aussicht über die Lagune zu den nördlich der Stadt am Horizont aufscheinenden Alpen öffnet, läßt eine ganz eigene, andersartige Stimmung aufkommen. Eine exakte malerische Umsetzung des Blattes befindet sich als Kaminstück in dem dem National Trust gehörenden Nostell Priory, West Yorkshire [**Abb. 276**].[80] Unter dem mittleren der drei Bogen des Ponte dei Tre Archi in Cannaregio fährt eine Gondel in Richtung offener Lagune. Junge *Nobili* spazieren am Ufer des Rio entlang, ein Herr ruft eine Gondel heran, seine Gesten und die des Gondoliere sind deutlich aufeinander bezogen. Fliegende Händler gehen mit ihren Körben auf dem Kopf die *Fondamenta* entlang, ohne daß sie länger auf Suche nach Kunden wären. Auf der geländerlosen Brücke bummeln Frauen, mit *Zendale* bekleidet, aber nicht in

Schwarz, aneinander vorbei, in unterschiedliche Richtungen, nicht ausnahmslos, wie in vielen anderen Stichen der Serie von Carlevarijs, auf dem Weg zur Kirche. Eine hat ein Kind bei sich, es sind Frauen aus der Schicht der *Popolani*, die sich auch damals schon auf der Straße freier sehen ließen als die *Nobildonne* oder die dem gehobenen Bürgerstand Angehörigen, die sonst bei Carlevarijs als Kirchgängerinnen die Campi überquerten. Hinter dem Aufgang der Brücke ist ein Mann im *Tabarro* stehengeblieben und schaut über die Lagune hinweg in Richtung der Berge, die den Hintergrund bilden. Ein anderer, in einfacher Kleidung mag auf ihn einreden, soviel er will, sein Blick ist starr in die Weite gerichtet. Noch weiter hinten sind weitere Personen zu sehen, die sich der ruhigen Stimmung des Randes der Stadt erfreuen, wo man den freien Blick und die Aussicht auf die Berge genießt, während das Auge dem Weg der zur *Terra ferma* fahrenden Gondeln folgt.

Während in Domenico Lovisas *Il Gran Teatro...* im Canale di Cannaregio beim Ponte delle Guglie alle Gondeln und selbst eine mit Kohlköpfen beladene Barke in Eile sind, als wolle jedermann so schnell als möglich nach Hause rudern,[81] greift Canaletto ganz eindeutig auf die Stimmung des Stiches von Carlevarijs zurück. Zwar überhöht er die großen, rahmenden Palazzi monumental - im Gegensatz zu Francesco Guardi, der in seinem späterem Gemälde des Ponte dei Tre Archi den Bildausschnitt anders wählt, aber die Figuren am Ufer und auf den Barken weit weniger prägnant einsetzt [**Abb. 277**].[82] Die Wäsche aber, die bei Canaletto am Ufer von dem kleinen, spitzgiebligen Haus neben dem hoch aufragenden viergeschossigen Palazzo Surian ausgehend aufgespannt ist, die ruhig vor sich hin dümpelnden Barke mit einer schönen *Popolana* und zwei jungen Männer, von denen einer der Ruderer ins Wasser greift, im Vordergrund, der Lastkahn mit dem mächtigen stehenden Faß am Ufer, das bürgerliche Paar, das dort entlangschlendert, der ruhige Verkehr einfacher, flacher Barken - Gondeln mit *Felze* haben nur an dem großen Palazzo angelegt - machen aus diesem auf den ersten Blick recht unscheinbar erscheinenden Bild Canals ein ganz besonderes Stück eines fast meditativ zu nennenden *Vedutismo* [**Abb. 275**].

Am unteren Ende des Canal Grande hat Canaletto des Öfteren auch Fischer und Angler dargestellt, die ihre Ruten ausgeworfen haben oder mit den Füßen im Wasser herumwaten, wie man sie eher in der Weite der Lagune vermuten würde. Schon 1732 hatte er seinem Stecher Visentini beim allerletzten Endpunkt des Canals, der Windung, wo er sich zur Sacca di Santa Chiara öffnet, im Vordergrund die Figur eines Fischers in hohen Anglerstiefel zur Radierung vorgegeben, in Kontrast gestellt zu dem *Nobile* und dem Juden mit dem rotbeschlagenem Hut [s. **Abb. 15**].[83] Ein Stück weiter den Canal Grande hinauf [**Abb. 278**][84] liegt eine Barke quer im Bild, am Mast hängt ein hochgezogenes Fangnetz, einer der Insassen zieht etwas aus dem Wasser. Ein *Barcarolo* fläzt sich auf den Bug des Schiffes, der andere scheint das Boot in tieferes Wasser schieben zu wollen, oder zumindest zu verhindern, daß es vollends auf Grund aufsitzt. Hier zeigt sich auch die Verschlammung der städtischen Kanäle, ein Faktum, das nicht gerade geeignet ist, den

Ruhm der *Serenissima* zu verbreiten, hatte die Republik doch aus Angst vor dem Versanden der Lagune immer größte Sorgfalt im Umgang mit deren Wasserhaushalt walten lassen. Ihren Weg hier raus mögen die Männer Mitten in der Stadt begonnen haben, wo in einem Gemälde der Woburn Abbey-Serie[85] in der Nähe des Palazzo Contarini dagli Scrigni eine Barke, die von zwei *Popolani* gerudert wird, von einem Seitenkanal in den Canal Grande eingebogen ist. Im vorderen Bereich liegen die Fischerreusen bereit. Der vordere Ruderer mit seinen weit hochgekrempelten Hosen zurrt sie mit einem Seil zurecht, ohne dabei das Ruder aus der Hand zu legen, während der andere, der schweres, hohes Schuhwerk trägt, das Boot auf Kurs hält.

Auch in anderen Bereiche kann der Canal Grande ein originär peripheres Erscheinungsbild bekommen, wenn - wie bei Canaletto und Michele Marieschi -[86] am Ufer schon mannshohe Bäumchen herauswachsen [s. **Abb. 284** und **Abb. 3**] oder gar ein Floß ihn befährt, wie es Canaletto in einer Zeichnung der Serie für Joseph Smith ganz unmißverständlich gezeigt hat [**Abb. 279**].[87] Sicher wird es selten vorgekommen sein, daß man den Großen Kanal mit Flößen befuhr, doch paßt es schlecht zu Canaletto, es als eine weitere "*capricciosa invenzione*" des Malers abzutun, der sehr wohl wußte zwischen der wirklichkeitsähnlichen Staffage seiner Stadtansichten und der freien Welt der Phantasieansichten zu unterscheiden.

Durch die Motive vom Canal Grande bei Santa Chiara und von Nicolò di Castello ist der Bereich des Stadtgebietes jenseits der repräsentativen Stadtkrone der Piazza San Marco von der dem Meer am nächsten gelegene Stadtspitze bis zum anderen Ende des Canal Grande abgesteckt. An beiden Extrema fußt die Lagunenstadt im Wasser, so scheint Canalettos Aussage zu sein. Canareggio, San Francesco della Vigna, Santa Fosca umschreiben den Raum unterschiedlichster städtischer Bezirke dazwischen. Doch sind damit noch nicht alle Bereiche der Peripherie der Stadt ausgelotet. In seiner architektonisch wohl unspektakulärsten, gleichwohl topographisch noch identifizierbaren Vedute Venedigs hat sich Francesco Guardi den Bereich von Santa Marta, wo Canaletto für Sigismund Streit die sommerlich nächtliche *Festa* dargestellt hat, als Motiv gesucht [**Abb. 281**]. Die Reihe der kleinen, unauffälligen Häuser mit dem Campanile und der einschiffigen Halle der Kirche, deren Fassade gegen die Lagune gerichtet ist, zieht sich auf der rechten Seite des Bildes noch nicht einmal bis zur Mitte hin. Davor liegt ein breiter, unbefestigter Uferstreifen mit unförmigen, grasbewachsenen Erdhügeln, von dem sich einige hölzerne Stege ins Wasser hinausrecken. Am Horizont erscheint die Silhouette der Gebäude auf der *Terra ferma*, aus denen zwei Campanile hervorragen. Links schließt der Bug einer *Rascona* den Bildraum ab, auf der zwei Seeleute beschäftigt sind, andere Wasserfahrzeuge ziehen über die ruhige Wasserfläche und vor den Stegen haben weitere festgemacht. Auch hier sieht man Menschen, die sich zum Wasser herabbeugen und im schlammigen Grund der Lagune nach Seetieren suchen. Der Rest ist Wasser und Himmel in diesem Kabinettstück im Museu Calouste Gulbenkian in Lissabon. Es ist wohl, auch

in den Architekturen, der peripherste Stadtbereich Venedigs gewesen, den man sich vorstellen konnte.[88]

Schon in Lovisas *Gran Teatro...* hatte sich durchaus folgerichtig gezeigt, daß, je weiter man das Zentrum verläßt und es zu den Inseln geht, Angler und Fischer das Bild immer mehr bestimmen. Schon beim Campo Santi Apostoli zieht einer der Insassen einer Barke etwas aus dem Wasser und ein anderer versucht mit einer Schnur, ohne Angel zu fischen.[89] Bei der Isola di San Pietro hat ein Angler sein Boot an einem Pflock festgemacht, um sein Glück zu versuchen.[90] Weiter draußen, vor der Isola di Santa Maria delle Grazie lassen Fischer zwischen zwei Masten ihrer Barke ihr grobmaschiges Netz herab.[91] Bei Sant' Andrea della Zirada, wo einige Gondeln und Boote zu sehen sind, ist auf einem eine Seilwinde montiert, mit der Fangnetze gezogen werden können, und zwei Männer sammeln im knöcheltiefen Wasser die Früchte der Lagune, ein Dritter schiebt seine Gondel seitwärts weg.[92] Ein ähnliches Fischerboot ist auch bei der Isola di San Clemente dargestellt. Hier vor der Insel ist die Lagune so flach, daß der Boden aus dem Wasser herausragt, drei Männer sieben hier aus dem feuchten Schlick Krebse heraus.[93] Ähnliches sieht man auch auf gemalten Ansichten, die oft der Einfachheit halber nur deshalb als Capriccio bezeichnet werden, weil die in ihnen abgebildeten Gebäude der *Architettura minore* auf den Inseln der Lagune nicht mehr identifizierbar sind oder nicht mehr bestehen. Ein solches Bild, bezeichnet als Lagunen-*Capriccio*, das aber durchaus auch realistisch eines jener heute nicht mehr identifizierbares Gebiete auf den kleineren Inseln darstellen mag, die noch weiter außerhalb des Städtischen lagen, besitzt die Gallerie in Parma. Bei einer zerstörten, schräg abgesackten Kaimauer aus massiven Steinblöcken stehen hier zwei Angler mit den Füßen im Wasser.[94]

Den räumlichen Endpunkt seiner malerischen Erschließung neuer Stadträume als Motive der Vedute hatte Canaletto schon in seinen Anfangsjahren als Vedutist markiert. Mehrmals zeigt er in Gemälden das Gebiet am nördlichen Rande der Stadt bei den Fondamenta Nuove und die Gegend um San Pietro di Castello auf der anderen Seite des Arsenals, sowie die Insel Murano. Damit hat sich der Maler gegenüber seiner Ansicht des Rio dei Mendicanti, die einen unbestrittenen Höhepunkt dieser Stilphase darstellt, noch einen Schritt weiter hinaus gewagt aus der eng bebauten Stadt. Von hier aus schweift der Blick über die Lagune, wobei die Inseln San Cristoforo, San Michele und Murano[95] ins Bild geraten, oder das Motiv ist auf der Insel Murano angeordnet, womit das eigentliche Stadtgebiet der Dominante sogar überschritten wird.[96] Ein großes Bild dieses Gebietes aus dem Besitz des Earl of Wharncliffe befindet sich seit neuerer Zeit im Dallas Museum of Art, eine vielleicht nicht eigenhändige Version in der Royal Collection, je ein Pendantpaar ähnlicher Motive in der Sankt Petersburger Eremitage und im Puschkin-Museum in Moskau.[97]

Mit den Fondamenta Nuove zeigt das Gemälde in Dallas [**Abb. 282**], ebenso wie eines der beiden der Eremitage einen der bis heute spektakulärsten Orte Venedigs, wo sich bei

gutem Wetter der Blick über die Lagune mit ihren Inseln bis hin zu den gar nicht so weit entfernten Alpen öffnet, gleichzeitig aber auch einen der "privatesten". Es ist eine ganz dem "einfachen" Volke vorbehaltene Welt, die in diesen Bildern dargestellt ist. Im Vordergrund der größeren Version in Dallas ist eine Kleinfamilie zu sehen. Der Vater, offenbar ein Fischer, hat einen mit einem Tuch abgedeckten flachen Korb unter den Arm geklemmt, seine weite blaue Hose ist so verschlissen, daß am Gesäß ein roter Unterstoff durchzusehen ist, auf seinem Kopf sitzt eine hohe braune Mütze, die rote Jacke hat er über die Schulter gelegt. Die Mutter in weißem *Zendale* spricht, das Gesicht zum ihm gewandt und aus dem Bild herausweisend mit dem halbwüchsigen Sohn. Der aber scheint - seine Blickrichtung verrät es - mehr Interesse an den im Wasser liegenden Gondeln und Barken und deren Ruderern zu haben. In der von der tiefstehenden Sonne geworfenen Schattenzone stehen zwei *Popolani* und, an der Balustrade der ansteigenden Brücke, gerade noch in den letzten Sonnenstrahlen der Abendstunde ein Kavalier in einer kräftig roten Jacke. Die hellen wallenden Locken fallen auf den Rücken herab, sein Haupt ist bedeckt von einem großen schwarzen Hut, einen blauen Mantel hält er über der Schulter. Den Arm auf das Geländer gelegt, den Kopf leicht gesenkt, schweift sein Blick in Richtung Norden über die Wasserfläche des Canale della Fondamenta Nuove, auf dem ein einfaches aus lose zusammengebundenen Holzbrettern bestehendes Floß mit einigen Personen dahinzieht und sich die weißen Silhouetten der Segel einmastiger Barken von der blaugrauen Wasserfläche abheben, hinüber zum Festland, wo die Silhouette der Alpenkette aufscheint. Seine Gedanken mögen - melancholisch-träumerisch, möchte man unterstellen - ebendorthin gerichtet sein. Wie fast alle anderen Figuren im Vordergrund ist der Kavalier als Rückenfigur gegeben, doch erscheint er in seiner Eleganz mit den weißen, aufleuchtenden Seidenstrümpfen und der Lockenperücke in dieser abgelegenen Gegend als ein Fremder in einem Ambiente, zu dem er nicht gehört.

Unbehelligt von dem Besucher aus einem anderem sozialen Umfeld, vielleicht auch aus einem anderen Land Europas, ist diese Welt der Fischer und *Popolani* in den Bildern der Eremitage dargestellt. Die Gondolieri, die Mutter mit dem Kind, der sein Bündel tragende *Popolano* sind hier unter sich. Um so deutlich wird die Fremdheit des Kavaliers auf dem Bild in Dallas. Das Pendant des Bildes der Eremitage zeigt die 1833 zerstörte Kirche San Giovanni dei Battuti auf Murano,[98] gesehen von der gegenüberliegenden Seite des Canal Grande di Murano [**Abb. 283**]. Die Silhouette Venedigs zeichnet sich nur im Hintergrund ab. Nur wenige Personen charakterisieren hier die einfachere Bevölkerung der Insel mit den Glasbläserwerkstätten. Ein Ruderer - nicht in den farbigen, weiten Seidenhosen, sondern mit festen, kniehohen Stiefeln und einer Oberbekleidung aus grobem Zeug - trägt sein Ruder nach Hause, ein barfüßiger Junge steht vor ihm und weiß dem Heimkommenden von seinem Tag zu berichten. Offenbar liegt der Ort seiner Erzählung auf der anderen Seite des Canale, denn dorthin zeigt er. Ein junges Paar aus dem Volke unterhält sich weiter rechts. Sein Rücken steht breit im Bild, sie ist frontal zu sehen, hält den Kopf unter dem weißen Tuch, das vom Licht der tiefstehenden Sonne

leicht rötlich verfärbt ist, leicht zur Seite geneigt, den Blick nach unten gerichtet. Ein schönes Detail ist die Barke mit einem horizontal aufgespannten Wetterschutzsegel, wie sie Obst- und Gemüsehändlern von der *Terra Ferma* oder den Insel als schwimmender Marktstand dient, auf der anderen Seite des Kanals, neben der Kirchenfassade.

Auch die Bilder des Puschkin-Museums zeigen Blicke über die Lagune nach Murano, wo die Rauchwolken von den Fabriken der Glasbläser aufsteigen, doch von einem Standpunkt in der Nähe der Patriarchenkirche San Pietro di Castello, das eine an der Mauer des Arsenals entlang, das andere von einem nur wenig versetzt liegenden Standpunkt. Einige Boote, die mit geschwellten Segeln vorbeiziehen, lockern zusammen mit den Lichtpunkten der Häuser auf der gegenüberliegenden Insel die grünblaue, teilweise fast graue Fläche des Wasser, der Bergkette und des Himmels auf. Die Sonne steht im Westen, es ist ein sommerlicher Spätnachmittag und die Fassaden der unspektakulären Gebäude vom Lichte der tiefstehenden Sonne hell bestrahlt. Auch besteht ist die Staffage ganz aus "einfachen Leuten". Einfache, wenig farblich akzentuierte Kleidung bestimmt ihr Erscheinungsbild, die einzigen Farbtupfer sind die roten Mützen der Gondoliere. Sie dürften hier diejenigen Personen sein, die in der sozialen Hierarchie am weitesten oben stehen. Einer von ihnen hat sich auf dem leicht ansteigenden Erdboden hingesetzt, während von zwei anderen auf ihren Gondeln einer mit einem kurzen Stock am Dach des *Felze* hantiert und der andere hinter der Erderhöhung hervorschaut, so daß nur sein Kopf sichtbar ist, das Gesicht dem am Ufer sitzenden zugewandt, offenbar im Gespräch mit ihm. Eine flache Barke wird vom Ufer abgestoßen, zwei Männer stehen nah dabei am Wasser, einer mit einem Sieb zum Sammeln von Seegetier unter dem Arm.

Das zweite Bild zeigt eine Brunnenszene: ein Mann hat ein Gefäß auf den Boden gestellt und beugt sich über die Öffnung des *Pozzo*. Zwei Frauen haben sich am Platz eingefunden, eine mit schwarzem Schleier über dem Kopf, an ihrer Seite ein Kind, das einen Stoffumhang an hat, der seine rechte Schulter frei läßt. Eine Korrespondenz zum anderen Bild wird dadurch hergestellt, daß in beiden ungefähr in gleicher Höhe horizontal nach außen weisende Arme, in entgegengesetzte Richtungen weisen. Vorn rechts fällt ein breitbeinig stehender Mann auf, der dem Betrachter den Rücken zugewandt hat; sein weißes Hemd ist über seine rechte Schulter gerutscht, von der anderen hängt ein mantelfömiger Umhang herab. Den Kopf hat er mit einer roten Mütze bedeckt nach unten gesenkt, als schaue er seinen eigenen Schatten an. Daneben hat sich ein anderer an dem Erdhügel auf den Boden gesetzt. Ein im Profil zu sehender, orientalisch anmutender Mann steht dickbäuchig, mit roter Hose, an der ein Degen hängt, und langer Pfeife im Mundwinkel bei den Gondoliere und den anderen Männern, die sich am Ufer hingesetzt haben. Er mag ein Slavonier sein, der zur Besatzung des Ruderschiffes gehört, dessen Heckaufbau links am Bildrand zu sehen ist. Unter den am Ufer sitzenden fällt einzig die Rückenfigur eines in Richtung Lagune schauenden Mannes mit graubraunen Überrock und breitem schwarzen Dreispitz, unter dem ein langer, schwarzer Haarschweif heraus-

hängt, besonders auf. Außer den ausgreifenden Zeigegesten und einer fahrenden Gondel im Mittelgrund, auf der einer der Gondoliere mit aller Kraft ins Ruder stößt, ist kaum Bewegung in dem Bild, so etwas wie Feierabendstimmung wird suggeriert: Die Sonne steht tief, man hat sich gesetzt, um sich auszuruhen, ist im Gespräch mit Seinesgleichen.

An die Fondamenta Nuove ist Canaletto in seiner Spätzeit motivisch nochmals zurückgekommen. In einem kleinen Bild in dem späten Stil der schwungvoll gesetzten, bogigen Pinselschwünge und der vielen weißen Höhungspunkte ist die Szene nicht grundsätzlich, aber doch auf charakteristische Weise anders.[99] Schnittholz lagert am Ufer, in zeitgenössischen Quellen werden große Bereiche dieses Gebietes der Stadt noch als "'*terren da legname*'" ausgewiesen[100] und folgerichtig war auch in Lovisas *Il Gran Teatro...*, die Arbeit an Flößen dargestellt worden. Zwei Männer haben sich in dem späten Canaletto zum Kartenspiel auf einem Holzstapel hingesetzt, ein anderer mit Hut ist - der Kopf ist ihm ins Kinn gefallen - eingeschlafen. Lange Bretter werden von Flößen an Land gezogen. Jemand tritt aus einer Haustür, Kinder spielen, auf der Brücke über den Rio di Santa Giustina steht einer und beugt sich über das Geländer und schaut ins Wasser herab. Die Motive haben sich verschoben von der realistischen Darstellung einer Welt der *Popolani* in all ihrer Zerrissenheit zu einer ruhigen Pause vom städtischen Leben.

MICHELE MARIESCHI.
AUF DER SUCHE NACH NEUEN IMPULSEN

"I mussi se stregia insieme. - Asinus asinum fricat."

venezianisches Sprichwort lateinischen Ursprungs

Die Kunst der Vedute war ein künstlerisch ausgereiftes Phänomen in seiner Blütezeit, als ein junger, 1710 geborener und in ärmlichsten Verhältnissen aufgewachsener Künstler auf den Plan trat, um sie mit neuem Schwung anzugehen und mit ähnlichem Elan der Kunstform neue Impulse zu geben wie der junge Canaletto. Um jenem in einer Zeit, als er seine Bilder von allen Unliebsamkeiten gereinigt und seinen sicheren Stil perfektioniert hatte, Konkurrenz zu machen - und daran, daß er das wollte, kann kein Zweifel bestehen, denn ein venezianischer Maler, der sich zu diesem Zeitpunkt an das Gebiet der Stadtansicht heranwagte, konnte nur in Konkurrenz zu Canaletto gesehen werden -, mußte sich der junge Mann namens Michele Marieschi deutlich von seinem den Markt beherrschenden und weit über Italien hinaus bekannten Vorgänger absetzen. Bloße Nachahmungen von dessen Bildern konnten nur schlechter sein als die Originale des Meisters und Werkstattkopien lieferte das Atelier selbst. Als der Künstler gerade zweiunddreißigjährig stirbt, noch dazu als die Geschäfte auf seinem Arbeitsgebiet beginnen, schlechter zu werden, heiratet sein Schüler Francesco Albotto seine Frau, übernimmt mit der Werkstatt auch die Muster der Darstellung, ohne sein künstlerisches Format auch nur annähernd zu erreichen, und verschwindet damit in der Masse der beliebigen Bilder der unsterblich schönen Stadt. Immerhin aber konnte man noch im Jahrhundert seiner kurzen Lebenszeit von einer "*Scuola di Michiel Marieschi*" sprechen.[1] So könnte man - grob vereinfacht - die Geschichte Michele Marieschis resümieren, über dessen Lebensumstände heute dank der außerordentlich hervorzuhebenden Quellenforschung Federico Montecuccoli degli Erris[2] mehr bekannt ist als von jedem anderen Vedutisten.

Er und Albotto, sein *alter ego*, wie er genannt worden ist, geraten in den folgenden Jahrhunderten fast in Vergessenheit. Als der Maler Marieschi - seine Stiche waren ohne Zweifel den Liebhabern immer bekannt - wiederentdeckt wurde, bekam sein Name die Funktion eines Sammelbeckens, in den eine Vielzahl von oftmals ungenannten Zuschreibern alles das einordnete, was zu schlecht oder zu deutlich anders ist, um unter der Autorschaft Canalettos oder Francesco Guardis angeboten zu werden. Von der Produktion des Nachfolgers, dem inzwischen von einigen Zuschreibern diese Rolle zugeordnet wird, ist nur ein einziges Gemälde bekannt, das ihm aufgrund einer Signatur auf der

Rückseite mit Sicherheit zugeschrieben werden kann.[3] Vor Jahren im Kunsthandel aufgetaucht, in unbekannter Sammlung wieder der Einschätzung der Forschung entzogen, ist es auch den Spezialisten nur in einer Schwarzweißabbildung bekannt, so daß von ihm nicht viel mehr bleibt als von anderen Namen, die irgendwo in den Quellen einmal in Zusammenhang mit venezianischen Veduten genannt worden ist. Nachdem er erst kürzlich ohne jedes Fundament zum Fälscher von Arbeiten Marieschis hochstilisiert worden war, ist nun zuletzt die Existenz Albottos als eigenständige Künstlerpersönlichkeit wieder ganz in Frage gestellt worden.[4]

Doch selbst heute noch werden gelegentlich Bilder von einer recht bedauernswerten Qualität, die andernorts drittklassigen Malern wie Pietro Bellotti und Gaetano Vetturali zugeschrieben werden, als eigenhändige Werke der Reifezeit Marieschis veröffentlicht. Die Himmel eine fast einheitliche Fläche in hellblau ohne jeden chromatischen Reiz, die Wasserfläche eine dunkelgrüne Tinte mit einigen weißen, bogenförmigen Höhungen ohne jede Bewegung und Spiegelungen der Häuser, die Boote kaum mehr als schwarze Kästen, die tatsächlich an nichts erinnern als an Särge, dazwischen eine einheitlich, kaum modulierte hellbraune Fläche der Architekturen ohne jede Ausschmückung im Detail, keinerlei Licht- und Schattenspiel auf den Fassaden, sind die wenigen Figuren darin überlängt und unbeweglich. Die Gondoliere scheinen vollkommen unbedarft von jeder Beobachtung des Bewegungsablaufes ihrer Tätigkeit steif in einer Art Rührbewegung erstarrt, sich an dem Ruder eher festhaltend, als mit ihm arbeitend. Selbst der kompositorische Zuschnitt sind offenbar einem der kleinformatigen Stiche aus der Frühzeit des venezianischen *Vedutismo* oder einer Buchillustration entnommen und ohne Anpassung auf das größere Format übertragen.[5]

Michele Marieschi mußte sich Zeit seines Lebens - acht bis zehn, höchstens zwölf oder fünfzehn Jahre eigenständiger Arbeit als Vedutist, vielleicht auch nur sieben, denn erst mit dem Jahr 1736 wird sein Name in den Akten des venezianischen *Collegio dei Pittori* genannt[6] - von Canalettos Vorbildern abheben. Gleichzeitig trat mit Bernardo Bellotto, ein zweiter junger Vedutisten auf den Plan, der, dem Atelier seines Onkels Canaletto bereits in sehr jungen Jahren entwachsen, seine Position sicher nicht einfacher gemacht hat. Ein Mittel, sich einen eigenen, unverwechselbaren Namen zu machen, war eine Stichserie, die - erst in den letzten Jahren seines Schaffens in Angriff genommen - fast parallel zum zweiten Teil von Canaletto und Visentinis *Prospectus,...* erschien und diesen an Größe und Qualität der graphischen Behandlung auszustechen versuchte.[7] Wo es kaum noch möglich war, durch neue architektonische Motive zu Profil zu erlangen, dürfte es ebenso schwer gewesen sein, sich in Gemälden nur durch eine andere Qualität des Farbauftrages, der malerischen Behandlung von Wasserflächen, Häuserfassaden und Himmeln von dem Vorbild abzuheben. Waren doch viele Kunden geneigt, auch eine schlechtere Werkstattarbeit als Canaletto zu übernehmen, wenn nur Venedig zu erkennen war. Folglich mußte der junge Maler versuchen, sich nicht zuletzt über die Figuren zu profilieren, denn sie boten als Mittel der Unterscheidung die größte Möglichkeit der

Variation. Ob er die Figuren, die den Spezialisten in den Bildern, die sie ihm zuschreiben, manchmal allzu unterschiedlich erscheinen, alle selbst gemalt hat, oder ob Künstlerfreunde als Figurenmaler hinzugezogen worden sind, steht hier nicht ein weiteres Mal zur Diskussion.

Tatsächlich muß man heute entsprechend der mehrheitlichen Meinung der Spezialisten davon ausgehen, daß in den wenigen Jahren seiner Tätigkeit als Vedutist die *Crême de la Crême* der venezianischen Historienmaler in dem Atelier des zweifellos sympathischen, aber kaum gebildeten jungen Mannes ein- und ausgegangen ist, um Figuren in seine Bilder zu malen und ihm damit zu helfen, dem großen Canaletto Konkurrenz zu machen. Gaspare Diziani, Francesco Simonini, Antonio Guardi, Giambattista Tiepolo, Francesco Fontebasso sind nur einige der vermutlichen Mitarbeiter, die genannt worden sind. Einzig der große Vedutist Canaletto selbst, soll nicht dabei gewesen sein.[8] Auch Dario Succi - der nach Giuseppe Maria Pilo bis vor einiger Zeit noch heftigste Vertreter einer Theorie, die in der Unterschiedlichkeit seiner Figuren eine logische, künstlerische Entwicklung sehen wollte, in der sich der junge Vedutist von verschiedensten Vertretern seiner Umgebung inspiriert gezeigt habe - ist zuletzt von seiner kategorischen Absage an die Zusammenarbeitsthesen wieder abgerückt.[9] Die Diskussion dieses Problems muß also als abgeschlossen gelten,[10] jetzt steht die Frage nach den figuralen Inventionen in den Bildern des jungen Vedutisten gegenüber dem von Canaletto Etablierten und die Analyse ihrer inhaltlichen Dimension auf dem Programm.

Untrennbar mit dem Namen Marieschis verbunden, bieten sich die Radierungen seiner 1741 erschienenen, *MAGNIFICENTIORES SELECTIORESQVE VRBIS VENETIARVM PROSPECTVS,...* betitelten Stichfolge als Ausgangspunkt an. Dabei ist es nur sinnvoll, die Stiche jenseits der Diskussion um Einfügung und Einmischung anderer Hände mit dem Namen anzusprechen, unter dem sie veröffentlicht geworden sind: als Werke Michele Marieschis. In mindestens zwei Punkten hebt sich deren Figurenkomposition grundsätzlich von Canalettos Prinzipien ab. Zunächst fällt in der Mehrzahl der Blätter eine innerhalb der venezianischen Vedutenmalerei bisher nicht gekannte Präsenz der Figuren auf, die nicht allein auf das im Vergleich zu Canals Stichen größere Format zurückzuführen ist. Seien es wie bei den Bacino-Ansichten parallel zur Bildebene oder auch in sie hineinfahrende Barken, seien es die Boote der Zuschauer einer *Regata in volta de' Canal*, seien es kleine Prozessionen auf dem Campo dell' Arsenale oder der Piazza San Marco, die herangezogen kommen oder Aufstellung nehmen, seien es die Boccia-Spieler auf dem Campo SS. Giovanni e Paolo, seien es die zeigenden und parlierenden Betrachter der alljährlichen Bilderausstellung auf dem Campo San Rocco, die Zuschauer einer Theatertruppe auf dem Campo Santa Maria Formosa oder auch nur die auf der Piazza spazierenden und herumstehenden maskierten Passanten [**Abb. 284ff.**] -[11] das kompositorische Prinzip ist immer ähnlich. Der Vordergrund des Bildraumes ist mit relativ großen, detailliert ausgeführten Figuren besetzt, die wie eine optische Barriere wirken,

welche die Aufmerksamkeit des Betrachters fesselt, während die Räume dahinter nur noch mäßig, aber weit weniger regelmäßig als bei Canaletto gefüllt sind.

Charakteristisch für diese Vorgehensweise ist, daß die später von Francesco Guardi aufgenommene Invention einer Vedutenkomposition, die ein Gebäude auf der anderen Seite des Canal Grande frontal von einem diesseitigen Ufer zeigt, auf Marieschi zurückgeht.[12] In seinen Vedutenstichen der Kirche Santa Maria della Salute und des Palazzo Pesaro [**Abb. 284** und **Abb. 285**] bestimmen die Vordergrundfiguren die Bilder so sehr, daß man es als einen Mangel empfindet, wenn in gemalten Ansichten die Chiesa della Salute frontal vom Wasser aus ohne das parallel im Vordergrund verlaufende Ufer abgebildet ist. Bei beiden Stichen ist als wichtiges figürliches Motiv das Ein- und Aussteigen und das An- und Ablegen der Barken eingesetzt. In dem einen steigt ein elegant gekleideter Herr in eine Gondel, die einen quer zum Ufer verlaufenden Holzsteg angefahren hat, zwei weitere, teils hinter einem massiven Holzpfahl, an den die Gondel heranbugsiert ist, verdeckte Personen folgen ihm. In der anderen Radierung wird einer Dame in einem weit ausgestellten Reifrock von dem Gondoliere und einem Kavalier in die Gondel geholfen, die parallel vor den zum Wasserspiegel herabführenden Stufen liegt.

Auf ähnliche Weise ist der Vordergrund in zwei weiteren Stichen und motivisch korrespondierenden Gemälden konzipiert. Bei ihnen ist die Plattform, die sich dazu bietet, nicht eine durchgehende Uferfläche und deshalb in ihrer Ausdehnung bedeutend kleiner. Die Ansichten nutzen beide einen der wenigen Winkel, von dem man über den Canal Grande schauen kann, als Aussichtspunkt. Einmal erlaubt der Campiello Remer gegenüber der *Pescheria* am Rialto oder jene kleine, im Plan von Ughi erkennbare Erweiterung der Gasse bei der Ca' da Mosto, wo sich damals das bekannte Hotel Lion Bianco befand, den Blick auf die Ponte di Rialto [**Abb. 286**].[13] In der anderen Ansicht schaut man von einer kleinen Erweiterung an der Ecke der *Fondamenta* entlang des Rio oder Riello (wie Ughi ihn bezeichnet) San Giovanni Decollato zur Riva di Biasio schräg auf die gegenüberliegende Einmündung des Rio di Cannaregio, wo sich der Palast der neureichen Familie Labia mit dem in den Baublock inkorporierte Campanile der Kirche San Geremia erhebt [**Abb. 287**].[14] In beiden Ansichten wird der Vordergrund einer Bildseite von langen, bildebenenparallel angeordneten Schiffskörpern eingenommen. Im letztgenannten Blatt ist eine Anzahl von Gondeln hinter einer quer zum Ufer verlaufenden Spundwand festgemacht, vor der wiederum ein mit zwei Fässern beladener Lastkahn liegt. In der Ansicht mit dem Blick auf die Ponte di Rialto dümpelt eine jener zur geselligen Ausfahrten benutzten *Peotte* vor sich hin. Von einer Gondel, die im rechten Winkel dazu herangestoßen worden ist, übergibt ein Ruderer ein Kästchen mit einer Fahne darauf an einen ihrer Bootsmänner. Auch an den Bug der *Peotta* ist eine Gondel herangefahren, die Ruderer der beiden Fahrzeuge scheinen sich gegenseitig mit Getränken zu versorgen, ohne auch nur im Geringsten darauf Acht zu geben, daß dadurch die Fahrt anderer Fahrzeuge, wie des schweren Lastkahns behindert wird.

Unter einem weit vorgespannten Sonnensegel und einer Terrasse mit den schönen Vasen mit Orangenbäumchen und anderen Pflanzen stehen hier zwei Damen auf dem kleinen Platz und warten darauf, von der Barke abgeholt zu werden. Beide tragen jene weiten Reifröcke, die dazu zwingen, die Arme vom Körper weg zu spreizen, und haben Fächer in den Händen. Die eine hält den ihren hoch gegen das Licht und scheint damit zu winken, die andere hat den ihren zusammengeklappt in der Hand und schaut in den Canal hinein zu der Barke. Die verschattete Rückenfigur eines stehenden Herrn mit Dreispitz mag ihr mit dem Zeigefinger bedeuten, daß die Barke zur Ausfahrt gleich anlegen wird. In dem anderen Stich hat sich eine größere Gruppe von Damen und Herren der höheren Gesellschaft eingefunden, die sich demnächst in ihre bereits herankommende Gondeln begeben dürfte. Die großgewachsene Figur eines *Popolano* im Gespräch mit einem eleganten Herren, drei Kavaliere und etwas dahinter eine Dame, welche die Ellenbogen auf die Ausbuchtung ihres weiten Reifrocks aufgelegt hat, befinden sich darunter. Die Herrschaften scheinen sich hier aufgestellt zu haben wie zu einer Aufforderung zum Minuett, andere Personen kommen herbei, um sich zu unterhalten oder im Schatten zu warten.[15] Eine ähnliche Gruppe setzt der Maler auch in Gemälden der Pescheria di Rialto - wie jenem des Fitzwilliam Museum in Cambridge oder einer Variante, die zuletzt bei zuletzt Hallsborough in London war -[16] ein [**Abb. 288**]. Es ist zusammen mit der Darstellung Gabriel Bellas[17] wohl eine der wenigen bildlichen Referenzen an die Zurschaustellung des Müßiggangs durch den morgendlichen Spaziergang der Nachtschwärmer und Spieler an dem Ort einer anderen städtischen Wirklichkeit, wie ihn Casanova beschrieben hat.

Gelegentlich sind diese Personen karnevalistisch, venezianisch maskiert, doch viel seltener als bei Canaletto sind *Nobili* in *Veste* anzutreffen.[18] Auch die massive Präsenz von Frauen aus den oberen Gesellschaftsschichten in ihren aufwendigst geschnittenen Luxusroben ist ungewöhnlich gegenüber dem bisher in der venezianischen Vedute Gezeigten. In ihrer luxuriösen Kleidung stehen die Damen und Herrschaften kaum bewegt, wie aufgestellt im Vordergrund der Ansichten. Darstellungsformen der Modegraphik erinnernd meint man Watteau'sche Vorbilder erkennen zu können, doch genau besehen, läßt sich - so weit ich feststellten konnte - kein einziges direktes Vorbild nachweisen. Auch fehlt, sowohl in den Stichen, wie auch in den Gemälden Marieschis, die von den Figuren des Begründers der französischen Rokokomalerei inspiriert zu sein scheinen, jene fast spürbare Weichheit und der Glanz der Seidenstoffe, mit denen Watteau die Gewänder der Protagonisten und Protagonistinnen seiner Galanterien auszustatten wußte. Die gemeinsame Matrix des Vergleichs ist in der in ganz Europa gängigen, ohnehin von Frankreich dominierten Mode zu finden, vermittelt über die weit verbreitete Modegraphik, welche die Modi Watteaus in Positionierung und Habitus der Dargestellten reproduzierte.

Dieselbe soziale Konstellation von Personen begegnet auch bei der Isola di San Giorgio, wo es sich um per Barke zum Gottesdienst Anreisende, vielleicht auch eine Hochzeitsgesellschaft handeln mag [**Abb. 290**], wie sie von dem Orientreisenden Alexander Drummond 1754 beobachtet worden ist,[19] oder auf seinen Piazza-Veduten. In diesen mag

Marieschis Interesse an eleganten Vordergrundfiguren, die sich selbst genügend in Szene setzen, weniger offensichtlich zum Tragen kommen, doch hat man es auch hier, wo wegen der Aufsicht und der erforderlichen, breiten Übersicht über den Platz die Personen kleiner darzustellen sind, mit derselben Mischung von Personen zu tun.[20] Die Besucher der Bilderausstellung auf dem Campo San Rocco, die vor den an den Gebäudemauern aufgehängten Gemälden stehen und sie bewundern, diskutieren und kritisieren [**Abb. 296**], und selbst die Zuschauergruppe der Komödianten auf dem Campo Santa Maria Formosa [s. **Abb. 31**] ist ähnlich zusammengesetzt, ganz im Gegensatz zu Darstellungen von Straßentheatern anderer Künstler.[21]

Die Gruppen von Personen aus den vornehmen Gesellschaftskreisen mit der Umgebung ihrer Bediensteten, ihren livrierten Gondolieren, Lakaien und Dienern werden bei Marieschi ein Bildgegenstand von einer Bedeutung, die sie weder bei Canaletto noch bei Luca Carlevarijs hatten. Wenn die Dominanz von Angehörigen der gehobeneren Gesellschaftsschichten bei diesen Vordergrundfiguren durch die Präsenz von Menschen aus der großen Gruppe der "kleinen Leute" konterkariert wird, sind dies meist Personen, die in irgendeiner Art von Dienst- oder Abhängigkeitsverhältnis zu jenen stehen. So kann in einer gemalten Version der Ansicht der Ca' Pesaro[22] ohne Weiteres eine junge, gut gekleidete *Popolana* noch vor dem Paar maskierter Edelleute dem Betrachter in der Mitte des Bildes gegenübertreten [**Abb. 291**]: Sie mag eine Köchin oder Hausangestellte verkörpern, die Kücheneinkäufe für den Haushalt der Herrschaften herbeiträgt. Eine ähnliche Rolle in der sozialen Hierarchie der Bildwelt Marieschis käme auch dem Musikern zu, der in einer Canal Grande-Vedute aus der weitgehend zerstreuten Sammlung von Castle Howard sein Instrument zum Konzert im Palazzo trägt [**Abb. 292**].[23]

Häufig handelt es sich bei diesen Personen um Gondoliere und Ruderer und häufig sind sie souverän in einer Bewegungen, einer stark gedrehten Körperhaltung oder perspektivischen Verkürzung wiedergegeben und bezeugen so den souveränen Umgang des Malers mit der menschlichen Figur. In ihrer Bewegtheit und verdrehten Stellung sind sie dazu geeignet, weil es sich um *Popolani* handelt, die nicht den Konventionen der gemessenen Bewegung unterworfen sind wie die Damen, die bei aller Steifheit der Zeremonialkleider in einer in Veduten nie gesehener Eleganz dem gegenüberstehen. In dem Stich mit der Kirche Santa Maria della Salute [**Abb. 284**] stehen die Gondoliere des *Traghetto* und andere *Popolani* bei einem Wartebänkchen, ein Mohr in schönen Pumphosen trinkt aus einem Krug, wobei er den Fuß auf die Holzbank stellt, vielleicht ist er der Ruderer einer *Gondola da casa*, der Privatgondel eines vornehmen Hauses. Ein breitbeinig auf der Bank Sitzender redet auf den Farbigen ein, ein Dritter steht dabei, während etwas abseits ein Mann, offenbar ein Bettler zusammengekauert am Boden hockt. In dem Stich, der die Ca' Pesaro zeigt [**Abb. 285**], ist unweit der feinen Dame, der umständlich in die Gondel geholfen wird, eine merkwürdig verdreht erscheinende Figur an einer Stange, die auf einem Holzklotz aufzuliegen scheint, angeordnet. Erst genaueres Hinsehen identifiziert das vielleicht fünf Meter lange Stück Holz als ein übergroßes Ruder für die schweren

Barken der Lagune, das der junge Mann an Land gebracht hat. Seine Kleidung ist die der Gondoliere: gebauschte, feine Pumphosen und ein enganliegendes Hemd, so daß man annehmen wird, das Ruder gehöre eher zu einer der privaten Lustbarken oder *Burchielli* als zu dem schwerfälligen Transportkahn, dessen hochgezogener, reich mit Verzierungen geschmückter Bug links am Bildrand zu sehen ist. Vor dieser Szene sitzt ein anderer Bursche am Boden, der sein Bündel zusammenschnürt.

Kleine, szenisch aufgefaßte Gruppen, die keine offenbare inhaltliche Bedeutung haben, oder deren Bedeutung sich dem Betrachter nur schwer zu erschließen vermag, ergänzen das Bild immer wieder. In der Ansicht, wo sich die vornehmen Herrschaften an der kleinen Uferecke gegenüber von San Geremia und dem Palazzo Labia eingefunden haben [**Abb. 287**], ist im Schatten des Hauses vor einem kleinen Gärtchen, aus dem ein Baum hervorwächst, und einem dahinter aufgehäuften Erdhügel ein Mann in wahrhaft abgerissener Kleidung vor die Tür einer Bretterbude getreten ist, um die Maskierten anzubetteln. Er gibt dem Betrachter das kaum zu lösende Rätsel auf, um wen es sich bei dieser Gestalt, dessen altes Gewand die Form und den Schnitt eines zerrissenen *Tabarro* oder gar einer *Veste* hat, handeln könnte. Ein verarmter Adliger, ein *Barnabotto*? Hat sich ein Bettler die gebrauchte Kleidung eines Reicheren zu Nutze gemacht? Oder sollte es sich um eine in die Stadt versetzte Eremitenszene handeln? Die Gesellschaft, auf jeden Fall, scheint sich von seiner Anwesenheit nur wenig gestört zu fühlen.

Auf dem Salute-Blatt [**Abb. 284**] liegen links einige fein gearbeiteten Architekturspolien herum. Obzwar hingelegt wie Fragmente, handelt es sich um intakte Teile: eine Säulentrommel, ein vollständiges, von unten gesehenes ionisches Kapitell, ein zweites korinthisches, die Ecke eines Gesimses, das als einziges der Teile ein Fragment sein könnte. Es scheinen eher Bau-, denn Ruinenteile zu sein. Daneben angeordnet ist das Repoussoir einer Mutter mit einem Kind auf dem Arm und einem zweiten schon etwas größerem Knaben, der bei ihr steht, dem kleineren die Hand gibt und mit der anderen etwas hochhält wie ein Bachusknabe seine Trauben. Es ist kaum denkbar, daß sich der Maler nicht bewußt war, mit dieser Gruppe im Betrachter diese Erinnerung oder die vielleicht noch naheliegendere an eine Madonna mit dem Kind und dem Johannesknaben auszulösen, jenes Urbild europäischer Malerei aufzurufen, das durch die Jahrhunderte alte Tradition im Geist des Bildbetrachters längst eine untrennbare mentale Verbindung zwischen dem Bild jeder Mutter mit Kind und der religiösen Idee der Madonna geknüpft hatte. Wollte er damit aber eine Aussage treffen, die über den reinen Spielcharakter des Zitierens des anthropologischen Archetyps und die Anspielung auf diese Konstante der Bildbetrachtung hinausgeht, wird das wohl für immer sein Geheimnis bleiben.

Auf allerhöchstem Niveau typisch für Marieschis motivische Priorität eines luxuriösen Stadtlebens vor allem anderen sind die beiden besseren Gemälde aus der von der malerischen Qualität keineswegs einheitlichen *Suite* von Veduten, die zusammen mit den erwähnten Bildern von Carlevarijs zur Ausstattung des Schlosses Sanssouci von Friedrichs dem Großen - der Watteau-Verehrer dürfte nie einen echten Canaletto besessen

haben -[24] gehören. Die sechs Gemälde sind in dem 1773, also dreißig Jahre nach dem Tod von Marieschi, gedruckten Inventar von Matthias Oesterreich als Arbeiten des jungen Venezianers ausgewiesen. Damit sind die Veduten, die der Besucher von Schloß Sanssouci heute wieder an ihren angestammten Ort besichtigen kann, die Gemälde Marieschis, die sich am weitesten in der Zeit zurück zweifelsfrei mit einer historischen Zuschreibung an den Maler identifizieren lassen.[25] In der dem Stich perspektivisch entsprechenden Ansicht der Einmündung des Rio di Canareggio in den Canal Grande [**Abb. 293**] und einer Vedute des Canal Grande beim Palazzo Bon-Rezzonico, gesehen vom Campo San Samuele, mit Blick zur *volta de' Canal*[26] ist das Motiv der Einschiffung von Mitgliedern einer gehobenen Gesellschaft wiederaufgegriffen.

In beiden Bildern sind Personengruppen, in deren Mittelpunkt extrem luxuriös und modern - mit den obligatorischen Fächern und der rauschenden Stoffülle ihrer ausgestellten, spitztaillierten, weiten Schleppenkleider, unter dem bei einer der Damen der blaue Unterrock leicht herauslugt - gekleidete Damen stehen, in eine auffällige Gegenüberstellung zu *Popolani*, bzw. Gondolieri oder Schiffer gesetzt, die als Rückenfiguren dienen. Auf einem Lastkahn beugen sich Männer über die Spundwand, ein dritter, der auf einem Faß sitzt, dreht sich auf die andere Seite, wo ein sich über den *Felze* beugender Gondoliere auf Passagiere wartet [**Abb. 293**]. Die Herren sind fast alle in äußerst eleganten, der Mode der Zeit entsprechend nach hinten ausschwingendem *Justaucorps* gekleidet, worunter der Degen hervorschaut, wenige auch in *Tabarro*. Einige von ihnen tragen den Dreispitz, doch ist niemand in der typisch venezianischen Art mit *Bauta* maskiert, aber die Gruppe ist durchsetzt von Personen, die, wie einer in ihrer Mitte mit Federn am Hut, geckenhaft herausgeputzt sind. Ein, ähnlich wie Watteaus Dudelsack spielender "Schäfer",[27] mit Strohhut verkleideter Mann beugt sich am linken Rand der Gruppe am Ufer herab. Eine links am Anlegesteg stehende männliche Rückenfigur trägt die Rüstung kämpfender Husaren, mit Schwert und über Schulter drapierten Stoffdecken, ein anderer mit Schlapphut und blauer Schürze scheint eine eher am Sechzehnten Jahrhundert orientierte Tracht anzuhaben. Im Vordergrund aber befindet sich ein barfüßig auf dem Boden der *Fondamenta* kriechender Mann, der sein Gesäß in einer geflickten Hose dem Bildbetrachter entgegenstreckt. Wie der Liebe Gott steckt der Teufel auch hier im Detail. So kann man es kaum als wertfreie, bedeutungslose Geste ansehen, wenn ein eleganter junger Kavalier im *Tabarro*, der im Vordergrund als Gegenüber-Figur steht, mit ausgestrecktem Finger auf den knienden *Popolano* weist und ihm eine Anweisung gibt, verständlich aber ist die Szene dem Betrachter nicht, ohne daß er in weitläufiges Spekulieren gerät [**Abb. 294**].

Das andere Gemälde wird bestimmt von einer Dame im breit ausgestellten Spitzenkleid, die auf dem Fischgrätenmuster des Platzes wartet. Zu ihr gesellen sich Figuren wie eine auf einem Bein stehende Rückenfigur, die das andere Bein tänzelnd im rechten Winkel emporgehoben hat, und wieder Männer mit Schlapphut und Feder, einer singend, vielleicht auch - wie die Stellung der nach links gerichteten Arme andeutet - rezitierend.

Maskeraden, Komiker, theatralische Unterhaltung, während andere schon eine Barke bestiegen haben, all dies hat über das Kostümstichhafte hinaus etwas von der Watteau'schen Schäferromantik, die sich dort wie hier durch den Glanz und den Luxus des Kostüms als Verkleidung verrät. Das Geckenhafte der Hutfedern und der Bewegungen, die Unbekümmertheit der *Fête galante* erscheint hier in einer anderen sozialen, städtischen Umgebung als Belustigung der eleganten, modisch, d. h. französisch gekleideten Damen und Herren vor der Abfahrt zu einer Lustbarkeit, vielleicht zu einem Ausflug in die *Villeggiatura* oder einem sommerlichen Fest in Barken auf der Lagune. Im Gegensatz zu den französischen Garten- und Gesellschaftsbildern mag das fehl am Platze erscheinen, aber: Es ist dieselbe Vergnügungskultur, dieselbe Form gesellschaftlichen Zeitvertreibs und der Maskerade, die in beiden Typen von Bildern evoziert wird. Ob es sich dabei um einen Reflex des höfischen Rokoko-Fest- und Vergnügungswesen in der Wirklichkeit der venezianischen Kultur dieser Menschen gehandelt haben kann oder inwieweit schlicht die Muster repetiert werden, die durch Maler der Watteau-Nachfolge in Bildern verbreitet wurden und als Vorstellung von französischer Rokokokultur sich festgesetzt hatten, entzieht sich der Überprüfbarkeit. Zur weiteren Suche nach Vorbildern oder auch nur engen Anknüpfungspunkten bei Boucher, Pater, der Dekorationsmalerei in deren Nachfolge sei ausdrücklich aufgerufen!

So muten manche Bilder Marieschis - und nicht nur diejenigen in Sanssouci - auf eine andere, modernere Art rokokohaft und mit Watteau verbunden an als es vorher die Idyllen Johan Richters waren, nicht im Sinne einer bloßen Übernahme einzelner Figuren, sondern als Inspiration durch jene watteau'sche Welt der *Fêtes galantes*, die zeitlich gar nicht so entfernt war. Jenseits von stilistischer Abhängigkeit äußert sich das nicht nur in der Wahl der Figuren und ihrer Bekleidung, die geprägt ist durch die dominierende Pariser Mode, sondern in einer vorher nicht gekannten Affinität zu der Welt einer europäischen Luxuskultur. Auch wenn die Figuren nicht auf direkte Vorbilder zurückzuführen sind und ihnen immer wieder - in den Masken und der Verwendung des *Tabarro* - etwas eindeutig Venezianisches zukommt, sind sie geprägt von einer Inspiration, die von den Topfpflanzen abgesehen mit derjenigen der Canal'schen Veduten kaum etwas gemein hat. Im Gegensatz zu der Zurückgenommenheit seiner kleinbürgerlich-populär geprägten Stadt könnte das vielleicht als eine neue Form der Anbiederung an die kollektiven Imaginationen eines internationalen Publikums verstanden werden. Allein die Präsenz der vielen Frauenfiguren aus gehobenen Gesellschaftskreisen macht deutlich, wie sehr sich Marieschis Bildwelt, und mit ihm später jene Francesco Guardis, unterscheidet von der des großen Vorgängers. Diese andere Art, mit dem vedutistischen Thema, mit der Wirklichkeit des Lebens in der Stadt umzugehen, und nicht eine stilistische Nähe oder Vorbildfunktion, verbindet die Figuren in Marieschis Bildern mit Watteau. Auch wenn sie tatsächliche Veränderungen des sozialen Lebens der Oberklassen Venedigs widerspiegeln sollten, kann die Zeitgleichheit der Unterschiede nur auf eine klare Entscheidung künstlerischen Willens zugunsten des einen oder des anderen zurückzuführen sein. Was bei Canaletto bei aller Zurückgenommenheit und Stilisierung - eine, wie immer man auch

will, prä-biedermeierliche oder goldonische - Sicht auf die Lebenswelt des mittleren oder kleinen Stadtbürgertums ist, wird ersetzt durch eine andere, die das quasi-höfische, rokokohafte Element überzubetonen scheint.

Im Kontrast dazu zeigt Marieschi in seinem Versuch, die Vedute neu zu erfinden – zumindest partiell - ein noch ganz anderes Venedig. Bilder des Rio di Cannaregio in der Sammlung Friedrichs des Großen und anderswo mit der Szene um den Fleischverkaufsstand [s. **Abb. 274**] oder Marieschis Ansicht der Ponte di Rialto mit einem durchweg aus einfachsten Bevölkerungsschichten zusammengesetzten Staffage sind erste Beispiele dafür.[28] Dieses Venedig der "einfachen Leute", die so einfach nicht sind, wie das Wort und andere Vedutisten es glauben machen wollen, kann auch ein unruhiges, gewalttätiges und beängstigendes Venedig sein.

Tatort ist der Ponte dei Frari, die Brücke, die von einer dem Campo dei Frari gegenüberliegenden *Fondamenta* über den gleichnamigen Rio direkt auf den der Hauptfassade der gotischen Kirche vorgelagerten kleineren Teil des L-förmigen Platzes führt.[29] Die Brücke ist überdimensioniert breit dargestellt, so wird ein weiter Raum vorgespiegelt, der die dominierende Fassade der Kirche zu einem Hintergrundprospekt verkleinert. Auf dem Absatz der Treppenstufen sind zwei Personen auf den Boden gestürzt [**Abb. 298**]. Die eine ist auf das linke Knie gefallen und es hat den Anschein, als würde ihre rechte Hand zu einem Schlag ausholen. Ein Hund hat sie angegriffen und sich in ihrem Gewand verbissen. Die andere Person, deren hochgestrecktes linkes Bein sich im Moment der Darstellung weit oberhalb seines Kopfes befindet, ist im Sturz festgehalten. Soweit das Durcheinander eine Bestimmung zuläßt, ist die Kleidung der Beiden die von Männern aus nicht gerade ärmlichen Verhältnissen. Links der Brücke ergreift eine Frau die Flucht zu. Ihr Schritt ist weit, fast im Sprung nimmt sie die unterste der Stufen der Brücke und ihr Schleier weht von der Bewegung heftig auf, wird nicht von einem Windhauch bewegt, wie man gemeint hat.[30] Am Zustandekommen dieser Szene muß etwas Anderes im Spiel gewesen sein. Auf der obersten Stufe der Brücke vor dem leicht gewölbten Mittelplateau befindet sich ein dritter Mann, der in die andere Richtung davonrennt. Auch sein Gewand bläht in der Bewegung auf, sein Arm ist weg vom Geschehen zeigend nach links zu dem Platz, wo die Leute unbeeindruckt ihren Dingen nachgehen, ausgestreckt, sein Blick in die andere Richtung gerichtet, als würde er von dort Unterstützung erwarten.

Sollte er jemanden herbeirufen, dann müßte es eine Person sein, die im Bild nicht zu sehen ist. Auf dem Platz auf der anderen Seite des Rio, wo als Zeichen eines demonstrativen, weil hier nutzlosen Luxus eine reich mit Rocaille-Schnitzereien verzierte Kutsche aufgestellt ist, geht alles seinen gewohnten Gang. Ein Paar spaziert gemächlich zu der am Ufer liegenden Gondel. Über die Kabine seines Fahrzeugs gebeugt wartet - wie so oft - der Gondoliere. Ein Träger mit schwerer, geschulterter Last kommt vorbei, stehende und sitzende Männer halten sich am Ufer auf. Auch auf der linken Seite des Bildvordergrundes sind die Menschen vollkommen unbehelligt von dem, was im Moment auf der Brücke passiert. Zwei Gondoliere versuchen, etwas aus dem Wasser zu fischen. Einer, der

am Ufer steht, hält mit ausgestreckten Arm ein offenbar nasses Tuch empor und beugt sich dabei herunter zu der Gondel, wo der andere mit einer Hand ins Wasser des Kanals greift. Ganz links sieht man einen weiteren, wartenden Ruderer, der in seinem Boot sitzt. Im Vordergrund schreitet die Figur eines alten Mannes betont bedächtig die *Fondamenta* entlang, den gezogenen Hut in der rechten Hand, mit der er gleichzeitig sein toga-artiges Gewand zuzuhalten scheint, vor sich her tragend. Sein Kopf mit dem ungewöhnlicherweise von einem Vollbart gerahmten Gesicht, wie auch der Oberkörper sind gedankenvoll nach vorne gebeugt. Auch wenn der Verdacht naheliegt, daß dieses ein Zitat einer Figur eines anderen Autors ist, ohne daß das Vorbild gefunden ist, gibt sie der Darstellung eine zusätzlich rätselhafte Komponente.

Das ist die nüchterne Beschreibung dessen, was zu sehen ist. Es besteht keine andere Möglichkeit, als das Geschehen aus sich selbst zu rekonstruieren. Würde man nicht schon an dem Gegensatz zwischen der gemächlich einherschreitenden Figur des - an einen antiken Philosophen gemahnenden - Denkers und der Zone der heftigen Aktion auf der Brücke verzweifeln, man fände sich in einer Situation wieder, in der sich so mancher Zeuge einer ähnlich turbulenten Begebenheit im wirklichen Leben befindet: Er hat etwas gesehen, von dem er aber nicht weiß, was es gewesen ist, wird aber zu etwas befragt, was er nicht wirklich sehen konnte, da es schon einen Moment, bevor er hingeschaut hat, geschehen ist.

Etwas weniger unklar stellt sich die Situation in einem Gemälde desselben Motivs aus der Sammlung De Micheli dar [**Abb. 299**].[31] Die Figur des weglaufenden, gleichzeitig zum Campo zeigenden Mannes mit dem wehenden *Tabarro* auf dem höchsten Punkt der Brücke ist dieselbe wie auf dem Stich, nur daß sie bereits einige Schritte weiter entfernt ist. Rechts vorn sind wiederum zwei Personen am Boden, die eine im Fall begriffen, auch hier ist ein Fuß in die Luft gestreckt. Die andere Person - die wallenden Gewandfalten deuten auf ein weibliches Wesen - kniet, man sieht sie von hinten. Zwei Herren stehen daneben. Hilfe anbietend, oder Rat gebend weist der eine in Richtung des Ufers im Vordergrund. Auch hier gleich daneben dieselbe Indifferenz anderer im Menschen dem Geschehen gegenüber: Einzig eine *Popolana* mit einem Korb in der Hand ist stehen geblieben und schaut zu den Gefallenen hin. Ein Mann dagegen geht, den langen, blauen Rock etwas gerafft, damit er nicht auf die Brückenstufen schleift, ungerührt seines Weges. Ein Gondoliere auf der Brücke stützt sich auf sein Ruder, man kann vermuten, daß er sich mit einem seiner Kollegen in seiner Barke unter ihm unterhält. Auch die eleganten Herrschaften im Vordergrund - ein Herr mit zwei jungen Damen, beide mit luxuriösen Kleidern und einem netten Kopfputz angetan - sind ganz mit sich beschäftigt.

Was hier zu beobachten ist, ist der vielleicht gar nicht so seltene Einbruch der Gewalt in das ungestörte ruhige Leben, das gewöhnlich als das Alltägliche empfunden wird. Das nie gesehene, oder besser: das, was man in der Vedute vorher und auch nachher nicht zeigen wollte, ist nun auch zum Thema eines Gemäldes geworden. Man könnte glauben, es sei jemand einfach nur auf weißen glatten Steinen der Stufen der Brücke ausgeglitten,[32] doch

warum dann die Figur des weglaufenden Mannes? Holt er nur schnell Hilfe, oder war nicht eher doch ein gewalttätiger Taschendieb im Spiel, der den anderen gestoßen hat, um selbst besser die Flucht ergreifen zu können?

Der innerhalb der venezianischen Vedutenmalerei atypische Versuch, auch dieses andere Venedig festzuhalten, ist von Marieschi oder seinen Figurenmalern noch an anderer Stelle gewagt worden. So scheint sich auf dem Stich mit der Ansicht des Campo di San Basso eine Raufereien anzubahnen.[33] Wie der Ponte dei Frari und die Umgebung der Rialto-Brücke ist dies einer der Orte, wo Maler des Umkreises oder der Werkstatt Marieschis solche Szenen öfter angeordnet haben. Hier kniet jemand in einer größeren Gruppe von Leuten auf dem Boden, ein anderer Mann mit aufgekrempelten Ärmeln, scheint ihn angreifen zu wollen. Ein in der Gruppe stehender Orientale mit Turban wendet sich zu ihm. Deutlicher ist die Gewaltszene wiederum in der gemalten Version des Motivs im Budapester Szèpmüvészeti Mùzeum, wo sich zwei Männer schlagen, Hilfe aber schon gerufen wird [**Abb. 300**].[34] In den Zusammenhang solcher ins *bamboccianti*-hafte zurückfallenden Darstellungen ist auch das Bild mit der Ponte di Rialto in der St. Petersburger Eremitage zu stellen.[35] Hier, in dieser rüden Umgebung des Handelszentrum der Stadt, war bei einer von Bettlern und Bootsleuten bestimmten Staffage an der ehemaligen Pescheria di San Bartolomeo bei der Riva del Ferro eine Schlägerei zu beobachten gewesen. Kleine Handgreiflichkeiten in jedem Falle müssen in einer Stadt von der Größe Venedigs, noch dazu mit einem Hafen, in der circa 150.000 Menschen auf eng begrenzten Raum zusammenlebten, an der Tagesordnung gewesen sein, doch jenseits der Bamboccianden des *Gran Teatro...* und auf früheren Stiche von Luca Carlevarijs kennt man solche Szenen in der venezianischen Vedute vorher nicht und später nur im engen Kreis der eigenen Nachfolge Marieschis. Doch noch der innervenezianische Blick der Autoren der in den Sechziger Jahren des Achtzehnten Jahrhundert aufkommenden *Giornali*, die sich auch den Nachrichten aus dem Leben der Stadt widmeten, berichtet nicht selten von Gewalttätigkeiten und Verbrechen.[36]

Es ist ganz offenbar, daß, vergleichbar mit den frühen Werken des jungen Canaletto, mit der doppelt anderen ikonographischen Ausrichtung der Figurenkomposition versucht wird, Themen in die Kunst der Vedute einzuführen, die es vorher nicht gegeben hat. In beidem - der Darstellung und Hervorhebung der luxuriösen Gesellschaft, wie auch in jenem unruhigen, bedrohlichen Venedig - heben sich Marieschis Veduten deutlich von dem ab, worauf Canaletto sich im Verlauf der Dreißiger Jahre eingefahren hat. Im zweiten Falle ist man geneigt, davon zu sprechen, er durchbreche die Konventionen, die von seinen Vorläufern aufgestellt worden sind. Nur zu gerne wüßte man, ob der junge Marieschi einen ähnlichen Beruhigungs- und Anpassungsprozeß an gemäßigtere Vorstellungen durchgemacht hätte, wie Canaletto ihn vor ihm beendet hatte, wenn er nicht kurz nach Ausführung der Stiche, noch im Prozeß der Herausgabe,[37] gestorben wäre. Zumindest in Bezug auf die gewalttätig bewegte Staffage aber scheint der Ansatz, die Vedutenwelt Canalettos grundlegend zu erneuern, nicht sehr zukunftsträchtig gewesen zu sein, denn

Tatsache ist, daß diese "wilden" Szenen außer in seinem engen Umkreis oder bei seinen direkten Nachfolgern - in Werken, die von verschiedenen Autoren Francesco Albotto zugeschrieben werden - keine Nachfolge gefunden haben.[38] Nur dort sind solche Szenen in kleinerem Format und damit in ihrer Bedeutung zurückgenommen noch zu finden, in einer Größe wie bei der Ansicht des Campo dei Frari dagegen wird dieses kein venezianischer Vedutist mehr wagen. Offenbar paßten solcherlei Szenen eben doch nicht in das Bilder der wohlgeordneten Stadt, in der es sich gut leben läßt, wie es anderswo in Text und Bild formuliert worden war.

Doch wird - bei hervorragend gezeichneten Einzelfiguren - in diesen Szenen das auch an anderer Stelle zu beobachtende Problem offenbar, daß, je mehr sich der Maler bemüht, erzählerische Handlungselemente in seine Darstellung einzubauen, diese Gefahr laufen, zu bloßen Kuriositäten zu verkommen, da ihre Bedeutung dem Betrachter verschlossen bleiben muß oder seiner Phantasie anheimgestellt ist, weil er die Geschichte nicht wie bei der Historienmalerei aus dem Fundus seiner Belesenheit deuten kann. Das kann soweit gehen, daß der Eindruck verbleibt, es handele sich dabei um zufällig nebeneinander sich abspielende Szenen ohne inneren Konnex, Zeichen ihrer Selbst ohne Satzzusammenhang. Auch Unklarheiten und Unzulänglichkeiten in der Komposition - von der häufig mäßigen Gestaltungskraft in der Bildtiefe ganz zu schweigen - sind in dem Versuch, Neues zu versuchen, nicht immer ausgeblieben.

In einem Blatt mit einer betont erzählerischen Note, für das Marieschi die Architekturdarstellung vollständig von dem entsprechenden Blatt Visentinis für Canalettos *Prospectus,...* übernommen hat, wie jenes des Canal Grande mit San Simeone piccolo und der Chiesa dei Scalzi, mußte der Ausführung der Figuren eine ganz besondere Bedeutung zukommen, um unterscheidbar zu bleiben [**Abb. 302**].[39] In der Mitte des Canal Grande befindet sich neben einem *Burchiello*, der in die Stadt einfährt, eine Szene mit einer Frau, die in Schleier gehüllt in einer Gondel gefahren wird. Zusammengekauert sitzt sie da, ihr Gesicht - eines der ganz wenigen so weit mit einem mimischen Ausdruck versehenen Gesichter der Serie - zeugt nicht von einem angenehmen Gefühl. Der Blick ist nach unten, bzw. in sich gekehrt. So wie sie von zwei Männern Richtung Stadt gerudert wird, läßt das nichts Gutes erahnen. Wieder aber muß der Betrachter über die Bedeutung der Darstellung im Unklaren bleiben. Die Barke rechts im Bild, die von schwer nach vorn gebeugten Ruderern gefahren wird, mag ein malerisch-kompositorisch interessanten Gegenpol dazu darstellen, doch bleibt auch hier ein Rest inhaltlicher Widersprüchlichkeit, fährt sie doch in hoher Geschwindigkeit auf Kollisionskurs zu zwei im rechten Winkel kreuzenden Gondeln, ohne daß die Ruderern auch nur im geringsten Anstalten machen abzubremsen. Eine ähnliche Unzulänglichkeit ist auch darin zusehen, daß der Stecher am Campo dell' Arsenale zwar den Zugmechanismus der Brücke exakt abbildet, gleichzeitig aber die Unmöglichkeit ins Bild setzt, daß ein großes Segelschiff ohne Zugfahrzeuge das Wassertor der Werft verläßt [s. **Abb. 262**].[40]

Versteht man den Versuch, Handlungselemente in die Vedute einzubringen, als einen Rückgriff mit weit höher zu bewertenden Mitteln auf die derberen Darstellungsweisen des *Gran Teatro di Venezia...* von Domenico Lovisa, was er auch ist, so wird man die Staffage von Marieschis Stichen auch an anderen Stellen von dieser frühen Stichserie beeinflußt finden. Auch in seiner Ansicht des Hofes des Dogenpalastes sieht man Sklaven in Ketten, die etwas schleppen müssen, und ihre mit Gewehren bewaffneten Bewacher.[41] Die Inspiration von der Vorläuferserie kann man aber auch an anderen Punkten festmachen. In Marieschis Stichen gibt es gegenüber Canalettos Werken häufige Hinweise auf das religiöse Lebens, das sich in der Stadt abspielte und das von den anderen Vedutisten weitgehend ignoriert wurde. Über die Piazza San Marco ziehen vier verschiedene Prozessionen mit Trompeten, Standarten, Kerzenleuchtern und Baldachinen, eine von ihnen, die von der Basilica ausgeht, führt gar das lebensgroß gestaltete Bildwerk eines gerüsteten Berittenen mit sich.[42] Weitere religiöse Umzüge sind am Campo SS. Giovanni e Paolo, wo eine Gruppe von Kindern angeleitet von einem Geistlichen in Richtung Kirche zieht [**Abb. 303**] - das wiederum in Korrespondenz zu den *Fabriche, e Vedute...* von Luca Carlevarijs, wo Kinderprozessionen bei den nahegelegen Waisenanstalten des Ospedaletto und des Ospedale dei Mendicanti gezeigt sind -, und auf dem Campo dell' Arsenale [**Abb. 262**] zu sehen, wo ein *Nobile* zum Gebet vor ihr niedergekniet ist und zudem ein Bettler um Almosen bettelt und zwei Orientalen teilnahmslos dabeistehen.[43] In der Radierung mit der Ca' Pesaro wird weiterhin, ebenso wie in dem Gemälde des Canal Grande bei Santa Maria della Salute der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid, eine Prozession über den Canal Grande übergesetzt. Hier wird ein *paliotto*, auf dem ein Heiliger dargestellt ist, mitgeführt [**Abb. 285**].[44]

Eine Prozession von Kindern, welcher der Autor nicht weit entfernt von dem Punkt entfernt begegnet war, wo Marieschi sie dargestellt hat, wird um einiges später von Carlo Gozzi in seiner *GAZZETTA VENETA* beschrieben:

"*Caminando per quella contrada che si chiama* Barbaria delle tole, *m' incontrai in una squadra di cinquanta ragazzi di forse undici anni ognuno e non più, i quali facevano una processione. Alcuni aveano, per aste, in mano certi bastoncelli lunghetti, forniti con frondi di alberi, e sopravi una candeluzza; alcuni rappresentavano i capi e i massai; molti con certe conchette di legno ricoglievano la cera che colava, e diversi presiedevano all' ordinanza della processione; finalmente quattro di loro ne venivano con un solaio, tutto fornito e illuminato, e veniva chiusa la processione da molti che seguivano con una candeluzza accesa in mano. Avrebbe detto un' altro: che stai tu a vedere queste fanciullaggini? Io mi arrestai per qualche tempo: parvemi cosa da osservarsi quell' ordine mantenuto puntualmente da' fanciulli avvezzi a correre per le vie; il sentire un coro che stava in tuono, e tutti gli altri atti così bene imitati che parea una cosa vera. Partitomi di là, dissi poi fra me: vedi come la natura umana è inclinata all'imitazione! Chi sapesse conoscere a che sono piegati i fanciulli in questi anni teneri, gli addestrerebbe facilmente ad ogni cosa...*"[45]

Es ist nicht allein das Faktum, daß der Vedutist dasselbe Motiv schon weit früher für beobachtenswert gefunden hat, sondern daß Gozzi noch ungefähr zwanzig Jahre später anmerkt, daß manche seiner Mitmenschen die Beobachtung dieser Alltäglichkeit als Kinderei abgetan hätten, während er als Autor, der mit einer besonderen Sensibilität - ohne freilich das Wort zu benutzen - für das Leben in der Stadt ausgestattet war, über

solche Dinge ins Nachdenken gerät, um dann in grundsätzliche Überlegungen über die Kindererziehung abzudriften.

Die gegenüber Canaletto stärkere Betonung des Religiösen in seinen Veduten allerdings kann man auch anders als als bloßen Rückgriff auf frühere Vorbilder verstehen. Waren doch solcherlei religiöse Inanspruchnahmen des Öffentlichen Raumes durch Prozessionen und religiöse Zeremonien im Achtzehnten Jahrhundert ein unübersehbarer, alltäglicher und festtäglicher Bestandteil des öffentlichen Lebens in jeder katholischen Stadt der Zeit und dem Stadtbewohner nicht viel weniger vertraut als die Arbeit eines Schreiners an einem klaren Sonnentag auf einem *Campo*. Die besondere Aufmerksamkeit, die Marieschi als Vedutist der religiöse Komponente im öffentlichen Stadtraum entgegengebracht hat, findet - das ist eine äußerst bemerkenswerte Schlußfolgerung der Forschung Montecuccoli degli Erris zu dessen Persönlichkeit - einen Rückhalt in seiner eigenen Gläubigkeit, die man, wie sein Sterbeinventar bezeugt, daran festmachen kann, daß alle Gemälde in seinem Haushalt außer den eigenen religiöse Andachtsbilder waren. Ohne dies auf das rein Persönliche reduzieren zu wollen (über die Veränderung in der venezianischen Gesellschaft, die damit einhergehen, wird noch zu sprechen sein) gilt das in ähnlicher Weise für seine Freude am Kleiderluxus, die sich in einer Vielzahl der Figuren seiner Vedute wiederfindet. Seine Vorliebe für die Darstellung von luxuriös gekleideten Damen und Herrschaften geht erstaunlich gut mit der Bedeutung zusammen, die er und seine Familie der "*apparenza esteriore*" zumaßen, welche wiederum in einem gewissen, seinen Verhältnissen entsprechenden Luxus der Kleider, die er und seine Frau besaßen, nachweisbar ist.[46]

Zwei weitere Motivübernahmen aus älteren Stichen sind auch auf der Radierung des Campo SS. Giovanni e Paolo [**Abb. 303**] zu erkennen. Die schön ausgemalte Szene der Gruppe von Boccia-Spielern mit der äußerst eleganten Rückenfigur des Werfenden und den unvermeidlichen Zuschauern, die den Wurf begutachten und kommentieren, schon bevor er ausgeführt ist und dann das Ergebnis verbessernd beurteilen, hatte schon Carlevarijs in seinen *Le Fabriche, e Vedute...* benutzt,[47] Canaletto dagegen scheint das Motiv nie aufgegriffen zu haben. Den großen herumliegenden Steinblock, auf eine Frau lehnt, findet sich als größere Ansammlung von Ruinenfragmenten wiederum in der entsprechenden Ansicht dieses Campo im *Gran Teatro...* Fliegende Händler, eine Figur mit Korb auf dem Kopf und sehr schön gerafftem Gewand, ein am Boden Sitzender mit Bart, ein bärtiger Bettler und ein Kavalier, der in die Tasche greift, die Rückenfigur eines am Ufer auf dem Boden kriechenden runden das Bild ab, das hier von diesem Platz entworfen wird. Außerdem grasen, wo die Frau sich über den Steinblock beugt, direkt bei Andrea Verrocchios Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni zwei Esel, oder Maultiere - eines der Tiere in schöner Parallelität zu dem ehernen Pferd auf dem Sockel! Wenn auch der nur teilgepflasterte Platz vor der Begräbniskirche der Dogen noch lange weitgehend das Aussehen eines nicht gepflegten Feldes gehabt zu haben scheint, ist ihre Anwesenheit

mitten in der Stadt zumindest ungewöhnlich, war die Haltung von Tieren innerhalb des Stadtgebietes doch bereits vor Jahrhunderten verboten worden.

Die Geschichte der Aufstellung des Reiterstandbildes des Colleoni war auch im Achtzehnten Jahrhundert hinlänglich bekannt: Der aus Bergamo stammende *Condottiere* Bartolomeo Colleoni hatte nach seinem Tod, der ihn 1475 auf seinem Castello di Malpaga erreicht hatte, der Republik Venedig, für die er lange tätig gewesen war, einen hohen Nachlaß unter der Bedingung vermacht, daß auf der Piazza San Marco ein Reiterdenkmal für ihn errichtet werden solle. Die Republik aber duldete nur ungern persönliche Monumente im öffentlichen Raum, schon gar nicht auf der Piazza, und so dauerte es über zwanzig Jahre, bis man sich endlich entschloß, das Standbild, das schon länger fertig war, in spitzfindiger Verdrehung des letzten Wunsches des Verstorbenen vor der Scuola di San Marco aufzustellen. Dort wurde es zu guter letzt am 21. März 1496 unter großer Beachtung des Publikums enthüllt. Sollte der Urheber des Stiches den Esel erfunden haben, um einen Kommentar über den Heerführer Colleoni und die Starrsinnigkeit seines Anliegens zu geben, wäre das durch das, was vor Augen liegt, nicht zu beweisen. Vielleicht gab es hier ja tatsächlich jemanden, der den Regeln zum Trotz seine Tiere auf den Platz zum Grasen schickte. Manchmal ist es ja so, daß die Realität mit Symbolen besser kalauert als die Erfindung. Andere Vedutisten auf jeden Fall haben die Tiere nie abgebildet, von dem Deutschen Johan Andreas Herlein, der im Spiegelkabinett der Stadtschloß von Fulda eine Supraporte nach dem Stich Marieschis hinterlassen hat [**Abb. 304**],[48] einmal abgesehen.

BILDER FÜR TOURISTEN.
AUF DAS INTERESSE DER STADTBESUCHER ZUGESCHNITTENE FIGÜRLICHE BILDMOTIVE

"Es ist würklich erstaunend anzusehen, mit welcher Behendigkeit und Geschicklichkeit die Gondolierer, welche mit dem Gesichte nach dem Schnabel zustehen, ihre Gondeln handhaben. Gemeiniglich hat eine Gondel nur zwey Ruderer; der vörderste hält sein Ruder auf die linke und der hintere auf die rechte Hand... denn es ist fast unglaublich zu erzählen, mit welcher Leichtigkeit diese Kerls einander ausweichen, wie gemächlich, hurtig und geschickt sie alle Hindernisse, welche ihnen beständig in den Weg kommen, vermeiden, und wie sie um die Ecken der Kanäle herumschleudern, mitten im schnellsten Laufe halten, oder die Gondel wohl gar zurück schieben, wenn es nöthig ist. Mit einem Wort, die geschicktesten Ruderer auf der Themse sind in Vergleichung dieser Gondolierer ungeschickt..."

de Blainville in der 1764-67 erstmals gedruckten Beschreibung seiner Italienreise von *1707*, S. 522

Wenn Rom als die Hauptstadt des Tourismus bezeichnet worden ist,[1] nahm das Venedig des Achtzehnten Jahrhunderts als erste größere Stadt in Italien, wo viele Reisende auf ihrer *Grand Tour* Station machten, den zweiten Platz innerhalb der Rangordnung der zu besuchenden italienischen Städte ein. Einzig Neapel mit dem Vesuv und seinen antiken Ausgrabungsstätten hätte der so einmaligen Stadt "*in mezzo del mare*" diesen Rang streitig machen können. In Venedig gönnte man sich nach der strapazenreiche Anreise eine einige Wochen dauernde Erholungspause. Hier stellte der Reisende auf seiner Grand Tour - zumindest nach dem Ideal der Bildungsreise - Reflexionen über ihre Staatsform der Republik, ihre Dauerhaftigkeit und ihren schleichenden Niedergang an, bewunderte die Kunstschätze der Dogenstadt, besichtigte das Arsenal und die Palladio-Kirchen, nahm, wenn es sich ergab, an einer Sitzung des *Maggior Consiglio* im Dogenpalast teil, gönnte sich einen Besuch in den für ihre Musik berühmte Waisenhäusern der Stadt, vergnügte sich im Schutz der Maskierungen des Karnevals oder der *Fiera del Ascensione*, in den Theatern und den sieben Opernhäusern der Stadt.

Schon Luca Carlevarijs hatte deshalb in seinem Frontispiztext für *Le Fabriche, e Vedute...* die den Reisenden informierende, letztlich auch für die Stadt werbende Funktion seiner

Stichserie hervorgehoben. Verbildlicht wurde sie in dem Paar von Männern, die zeigend, parlierend und schauend an verschiedenen Plätzen der dargestellten Stadt anzutreffen gewesen sind. Die Bipolarität seiner gemalten Stadt dagegen reevozierte einerseits in einer neuen Interpretation das alte Bild der Seehandelsmetropole Venedig. Auf der anderen Seite reagiert er in seinen Bildern der Piazza San Marco auf das sich etablierende Bild der Stadt des Vergnügens und der Zerstreuung, war es doch inzwischen zu einem touristischen Muß geworden, entweder den Karneval in Venedig zu verbringen, oder wenigstens die Periode der Maskenfreiheit anläßlich der *Fiera dell' Ascensione* mit der Zeremonie des Ausfahrt des Dogen im *Bucintoro* zur Vermählung mit dem Adriatischen Meer mitzuerleben - schon zur Anfangszeit des venezianischen Vedutisten aus Udine war dieses Ereignis als ein zweiter Karneval, "*un second carnaval plus beau que le premier*" gerühmt und dem Reisenden anempfohlen worden.[2]

Daß Canaletto seine Venedigbilder in der Mehrzahl für einen Kundenkreis auswärtiger Besucher seiner Stadt und nicht für einheimische Käufer gemalt hat, ist längst Standardmeinung der Forschung. Daß er in der Zeit, als er sich auf die Produktion einer großen Zahl, meist kleinerer Bilder für diesen Kundenkreis vornehmlich englischer Reisender konzentrierte, zu einer motivischen Glättung der Widersprüche städtischen Lebens gekommen ist, ist aufgezeigt worden. So ist auch Canalettos Venedig bei aller Sympathie und Liebe für das kleine, private Venedig im Detail wesentlich ein für Touristen gemaltes. Allereinfachstes Anzeichen für das Reagieren auf die Interessen der reisenden Kundschaft ist die zahlenmäßige Dominanz jener Motive, die architektonisch als spektakulär, im besten Sinne des Wortes als sehenswert bezeichnet werden können: Piazza San Marco, Canal Grande und die Ansichten des Dogenpalastes, den Überblick über das Bacino di San Marco inbegriffen. Die häufige Wahl der bekanntesten Orte der Stadt als Vedutenmotive ist dem touristischen Blick auf die Stadt geschuldet, diese banale Tatsache gilt genauso für alle anderen Vedutisten, es ist eine einfache Konstante des venezianischen *Vedutismo*.[3] Daß darüber hinaus eine gewisse "Verflachung" der Darstellungsvielfalt innerhalb der Veduten Canals in dem Ansteigen schnell zu erledigender Aufträge begründet ist, gilt allgemein als ausgemacht. Nicht bewiesen, aber angenommen werden kann, daß auch die Glättung von Gegensätzen in seinen Bildern gegenüber den frühesten Werken eine Konzession an die Dekorationsbedürfnisse und die anderen Geschmacks- oder Angemessenheitsvorstellungen der Kundenschicht darstellte. Starke Indizien aber sprechen dafür.

Wenn bisher auf die Verbindung von Vedutenmotiven zu der stadtbeschreibenden Literatur hingewiesen worden ist, die Italienreisenden als Kundengruppe erwähnt und auf Reiseberichte rekurriert wurde, war das kaum mehr als die Wiederholung eines bekannten Allgemeinplatzes der Forschung über die Auftraggebersituation auf dem Gebiet der venezianischen Vedute gewesen. Immer wieder aber arbeiten die Vedutisten jenseits der motivischen Konzentration auf die touristischen Hauptattraktionen der Stadt auch mit figürlichen Motiven, die nur, oder hauptsächlich für die Reisenden eine tiefere Bedeutung

gehabt haben und deren Beliebtheit umgekehrt erst aus dem Venedigbild der Reiseliteratur erklärbar wird. *Topoi* der Reiseliteratur konnten so zu Bildmotiven werden und damit verraten die Veduten für Touristen gemalt zu sein - mit allen Einschränkungen, was den Begriff des Tourismus für die Reisenden der *Grand Tour* im Achtzehnten Jahrhundert betrifft. Nun also soll der Blick aus der Reiseliteratur auf die Bilder diese direkte Referenz an den "touristischen" Blick auf die so andere Stadt anhand einiger Beispiele belegen.

Zu den Themen, die auf diesen touristischen Blick zurückzuverfolgen sind, gehörten im Achtzehnten Jahrhundert alle jene Dinge, die in irgendeiner Form mit dem, was man in weiterem Sinne den Mythos Venedig nennt, dem Selbstbild der Republik verbunden sind, wie es sich in der von Einheimischen verfaßten stadtbeschreibenden Literatur und dem folgend auch in der Literatur der Reiseführer und -berichte wiederspiegelt. In den Bereich der malerischen Umsetzung der *Topoi* dieser Form von Literatur gehört von jeher der Fremden, deren Anwesenheit in der Stadt immer als positiv hervorgehoben worden ist.
Bereits bei Sansovino formuliert, heißt es in der Ausgabe des, wie die Zahl der kurz aufeinanderfolgenden Auflagen beweist, vielgelesenen *Les delices de l'Italie* von 1706, das schon zu einer veritablen Reihe von Reiseführern über die wichtigsten europäischen Ländern gehörte: "*On voit à* Venise *des hommes de toutes sortes de Nations, qui y viennent les uns par curiosità, & pour s'y divertir, & les autres pour y negotier.*"[4] Die unzähligen, manchmal porträthaft erscheinenden Abbildungen von Orientalen aus den verschiedenen Herkunftsländer stehen dafür. Die immerwährende Faszination der fremdartigen Kostüme, für manchen der Reisenden muß es das erste Mal gewesen sein, das er sie - bei aufkommender Orientmode - wirklich zu Gesicht bekam, wenn sie vielleicht auch weniger geworden waren als in den großen Zeiten der Seerepublik und die Belegungszahlen des Fondaco dei Turchi, in dem alle moslemischen Handlungsreisende zu logieren hatten, nur noch gering waren.[5]

Auch zu den Spieler, die lange Zeit das Privileg genossen, an den Colonne auf der Piazzetta ihrer Leidenschaft nachzugehen, wären hier noch einmal einige Worte zu verlieren, denn auch die Geschichte um diese sonderbar anmutende Konzession gehörte zu dem Bildungswissen, das den Reisenden im Achtzehnten Jahrhundert in vielfältig gedruckter Form zur Verfügung stand. Man kann also eine klare Erwartungshaltung voraussetzen, wenn etwa *Les delices de l'Italie* noch im Achtzehnten Jahrhundert berichtet: "*Ces Colonnes sont d'Ophite, & ont été dressés par l'industrie d'un certain* Nicolas Baraterio *architecte Lombard, qui pour cette hardie entreprise se servit de grosses & fortes cordes, qu'il faisoit souvent mouiller, afin que venant à se retirer, elles pussent enlever ces épouvantables masses; on dit que pour toute recompense d'un travail si hardi, il ne demanda autre chose de la Républiques, sinon les Jouers de dé & les Charlatans pussent impunément exercer leur mêtier de fripons, entre ces deux Colonnes, ce qui lui fut accordé.*"[6]
Jeder Reisende, der auch nur irgend etwas gelesen hatte, hatte von der Regelung gehört, mußte die Spieler geradezu erwarten, ob es sie noch gab oder nicht. Die Frage, ob sich zwischen den Säulen immer noch, illegal, aber mehr oder weniger geduldet, noch regelmäßig Würfelspieler einfanden, wie oft und bis wann, ist insofern gar nicht wirklich ent-

scheidend. Sie gehörten in ein Bild von Venedig, das von der Reiseliteratur perpetuiert worden ist und jeder einzelne Spieler muß psychologisch betrachtet wie ein positiver Verstärker auf eine ganze Generation von Italienreisenden gewirkt haben. Sie mußten deshalb einfach gemalt werden!

Die zweimalige Benutzung des Motivs des *Burchiello* am Beginn dieses großen Jahrzehnts der venezianischen Druckgraphik - in der zweiten Suite der Stichserie von Canaletto und Visentini, während er im ersten Teil der erstgenannten Serie von 1735 noch nicht dargestellt worden war, und nahezu gleichzeitig von Michele Marieschi in seiner 1741 datierten Stichserie [**Abb. 305** und **Abb. 306**],[7] sowie in einem Gemälde, das nach den neuesten Meinungen der Forschung heute der venezianischen Phase Bellottos zugeordnet wird und demnach in derselben Zeit entstanden sein muß,[8] kann als erstes unmißverständliches, bildliches Zeichen für die Ausrichtung des Marktes auf die ausländische Kundschaft bewertet werden. Sicher hat die luxuriöse Personenbarke auch für die alljährliche Reise in die sommerliche *Villeggiatura* vieler Venezianer ihre Bedeutung gehabt, doch eignete sie sich als das Transportmittel, in dem der Besucher anreiste und regelmäßig die Lagunenstadt erreichte, für den Italienreisenden besonders als Identifikationsmotiv.[9]

Die Positionierung des *Burchiello* im ersten und zweiten Blatt des zweiten Teiles des *Prospectus...* von Canaletto und Visentini, die beide Situationen am unteren, der Piazza San Marco entferntesten Ende des Canal Grande in der Nähe von Santa Croce darstellen, ist nicht zufällig.[10] Von der Brenta, die er ab Padua regelmäßig befuhr, erreichte man hier nach der Überquerung der Lagune die Stadt, hier bot sich dem Reisenden das erste Venedig-Erlebnis und die beiden Kirchen sind die ersten monumentalen Architekturen, die in sein Gesichtsfeld gerieten. In derselben städtischen Umgebung ist er auch folglich bei Bellotto in Zeichnung und Gemälde zu sehen.[11] Den Canal Grande nur ein Stück weiter hinauf macht ihn Marieschi zum Vordergrundmotiv seiner Ansicht, für die er das Motiv des Canal Grande bei San Simeone piccolo und der Chiesa dei Scalzi die Architekturdarstellung wörtlich aus dem älteren Blatt aus dem ersten Teil des *Prospectus...* von 1735 kopiert und mit einer neuen Vordergrundstaffage versehen hat. Canalettos Stiche und Gemälde, sowie das jetzt Bernardo Bellotto zugeschriebene Gemälde der National Gallery zeigen ihn, wie er von einer vierrudrigen Gondel in die Stadt hereingeschleppt wird, während bei Marieschi von einem Zugfahrzeug nichts zu sehen ist. Passagiere sind neugierig auf Bug und Dach gestiegen, um die Stadt zu sehen. In einem großen nach 1738 entstanden Gemälde Canals, das wiederum der National Gallery gehört - nach J. G. Links das einzige großformatige Bild Canals aus den 1730er Jahren - und an dem sich Marieschi vielleicht orientiert hat, hat die Barke den Rand des Bildraumes fast passiert, nur noch sein Heck ist sichtbar, an dem der äußerst beleibte Bootsmann mit seiner roten Mütze steht. Das Ruder locker zwischen den Beinen läßt er das Schiff laufen, jederzeit bereit, bei Bedarf durch einen Druck der Unterschenkel die Fahrtrichtung zu korrigieren.[12]

Die Fahrt des *Burchiello* durch die von den Reisenden des Achtzehnten Jahrhunderts als besonders schön empfundenen Brenta-Landschaft konnte man in Gianfrancesco Costas

Stichserie *Le Delizie della Brenta* von der Mitte des Jahrhunderts gleichsam bildnerisch nachvollziehen oder erinnern.[13] Sie ist sowohl von Format, als auch von der Machart her dem fünfzig Jahre früher erschienenen Stichwerk über die Stadt von Luca Carlevarijs vergleichbar und konnte dem Brenta-Reisenden als ideeller Führer, wie als Erinnerungsstück an die Villenlandschaft dienen. *Burchielli* sind hier auf weit mehr als einem Drittel der Blätter gezeigt [so in **Abb. 307** und **Abb. 308**]. Giandomenico Tiepolo hat in seinem Wiener Bild das Transportmittel zu einem eigenständigen Bildmotiv eines Genregemäldes gemacht.[14] Bei vielen der Stiche aus der Serie von Costa sieht man, wie die Barke von einem Pferd oder Maulesel auf der Uferstraße den Fluß entlang gezogen wurde, ein Service, den auch viele andere Fahrzeuge bei ihrer Reise auf der Brenta in Anspruch nahmen, so die einfachere *Barca di Padova*[15] und so mancher Lastkahn[16] oder Lustbarke.[17] Im Frontispizblatt des zweiten Teils der Reihe ist hinter dem Schriftfeld zu erkennen, wie ein Bootsmann das Zugseil, das am Mast durch eine Öse geführt ist, zwischen einem Vogelbauer und Gepäckstücken auf dem Dach des Reisefahrzeuges verzurrt [**Abb. 311**].

Auch Canaletto läßt den *Burchiello* auf seiner Fahrt auf der Brenta in seinem eigenhändigen, das Dorf Dolo darstellenden Radierungen in den *VEDUTE Altre prese da i Luoghi altre ideate...* erscheinen. Einmal - an der Abzweigung der Brentella - müssen zwei Ruderer die Steuerung übernehmen, weil rechts und links Gebäude das Ufer säumen [**Abb. 309**], einmal ist er in die Schleuse eingefahren [**Abb. 310**].[18] Canal zeigt ihn im Schleusenvorgang, Costa, in seinem Stich, der in der Komposition genau dem Vorbild des bekannten Vedutisten folgt, aber sowohl in den graphischen Mitteln, als auch in der Figurenausstaffierung weitaus schwächer ist, zeigt die Schleuse geöffnet; ein in die Gegenrichtung fahrendes zweites Schiff kommt herangefahren.[19] Nach dem Blatt Canalettos sind einige Gemälde gemalt worden. Eines davon gehört den Musei Civici Veneziani und ist von einem nicht bekannten Vedutisten gemalt worden.[20] Der Kopist übernimmt fast alle Motive fast wörtlich: den Gondoliere, der sich während des Anhebens an der Schleusenmauer abstützt, den Burschen, der sich über die Mauer an der Schleuse beugt und mit dem Steuermann des *Burchiello* spricht, den Obstverkäufer hinter seinem Stand und die Straßenhändler bei dem Busch im Vordergrund, den Einblick in den Fleischerladen neben der Schleuse, die Frau, die vor dessen Tür sitzt und Handarbeiten macht. Nur malerisch schwierige Motive wie das sehr aufwendige Kleid der Dame in dem vorbeiflanierenden Paar vereinfacht er oder läßt sie weg, wie die Frau, die in Canalettos Stich hinter dem Fenster des Hauses rechts zu erkennen ist, während er das Vorbild dahingehend korrigiert, daß er das in die Schleuse einlaufende Wasser deutlicher zeigt.

Der *Burchiello* gehörte so sehr zum Bild der Brenta hinzu, daß er auch auf kaum einer der gemalten Veduten der venezianischen Villenlandschaft um die Ufer des Flusses fehlt.[21] So sieht man ihn in der heute Giovanni Battista Cimaroli zugeschriebenen "Einfahrt in Strá", einer Ansicht der Villa Foscarini an der Brenta in den Depots der Musées Royaux des Beaux-Arts in Bruxelles,[22] wo ein flußabwärts fahrender *Burchiello* einem schwer beladenen Floß begegnet, während ein zweiter angelegt hat, um Passagiere zu- und aus-

steigen zu lassen, oder in jenen Gemälden in einer Privatsammlung in Padua, die, ganz offenbar aus einem Villendekorationsprogramm stammend, seit ihrer Veröffentlichung demselben Cimaroli zugeschrieben werden. In diesen außergewöhnlich erzählstarken Gemälden wird, wie auch in dem Brüsseler Bild nebenher ein buntes Bild des Landlebens mit Marktszene, Zonen der Landarbeit, die von der des Villenlebens streng getrennt sind ausgebreitet: tanzende Bäuerinnen, schwer beladene Ochsenkarren, ein störrischer Esel mit seinem Führer, ein Schäferpaar, das seine kleine Herde vor sich her treibt, und auch barfüßige Mädchen neben wohlhabenden, feiernden und dem gehobenen Müßiggang frönenden Villenbewohnern.[23]

Von den Vedutisten bevorzugter Ort zur Thematisierung der Fahrt auf der Brenta in Gemälden aber sind die Schleuse und die Wassermühle bei Dolo - sicher nicht zuletzt deshalb, weil hier ein Zwangsaufenthalt eingelegt werden mußte, den man dazu nutzte, auszusteigen und sich die Beine zu vertreten. Canal[24] zeigt neben einem Angler, der sein Glück im Schleusenbecken versucht, und Bauernburschen, die auf ihren Bündel sitzend oder herumstehend warten, eine Gruppe von zwei nobel gekleideten Paaren, eine Dame in blendendem Weiß, der ein Herr den Sonnenschirm hält, die andere in einem aufwendigen, in kostbares, kräftiges Rot gefärbtem Kleid, der zweite der Herren in jener luxuriösen "Schäferverkleidung" mit Strohhut, die man aus den Bildwelten Watteaus kennt [**Abb. 312**].[25] Daneben eine aufgescheuchte Gänseherde, eine junge Mutter mit ihrem Kind auf dem Arm, und all jene Landbewohner, die nahe der Schleuse ihrem ganz normalen Leben nachgehen, am Ufer entlanggehen, vor den Türen stehen und schwatzen, aus dem Fenster schauen und sich unterhalten. Bernardo Bellotto dagegen konzentriert sich in seiner Version des Bildmotivs, ganz auf die einheimische Landbevölkerung, hebt auch die schweren, an der Wand stehenden Mühlsteine hervor. Ein Ort der Arbeit aber ist das Dorf auch bei ihm nicht.[26]

Francesco Guardi dagegen weiß den bei Canaletto vorgegebenen Kontrast zwischen den in dem noblen Gefährt Reisenden und der Landbevölkerung noch zu akzentuieren, indem er neben einem exklusiv nach neuester Mode gekleideten Paar - sie in knöchellangem, abgestuftem Kleid mit tiefem Dekolleté und der hoch aufgesteckten Frisur in die Federn und Blumen eingearbeitet sind - einen Gänse hütenden Bauernbuben und seinen Hirtenhund in die Mitte des Bildvordergrundes setzt.[27] Die robuste Bauernschönheit mit den unter die Arme geklemmten Körben auf der einen Seite, der in seinem einspännigen Wagen herbeitrottende Kavalier auf der anderen, ein Fliegender Händler, der einem Kavalier seine Ware zeigt, ein grober Kerl, der zur Schleuse hinabsteigt, sowie eine Vielzahl weiterer Figuren, darunter spazierende Damen und Herren, Angler, Kutschen, vor den Haustüren auf Stühlen sitzende Frauen, Männer., die einen Lastkahn abladen, werden hier zu einem Bild harmonischen Landlebens zusammengefügt. Darin springt der offenbare, in den Kleidern repräsentierte Kontrast der sozialen Schichten durch eine angepaßtere Farbigkeit weit weniger ins Auge als bei Canaletto, obwohl er mit der Un-

angemessenheit der Affektiertheit der Dame mit ihren Stöckelschuhen gegenüber der Ziegenherde fast ins karikierend Lächerliche gezogen ist.

In dem Wiener Gemälde des jüngeren Tiepolo hat der *Burchiello* die Stadt fast erreicht, das Gefährt ist, die Lagune überquerend, vor der Insel San Giorgio in Alga angelangt. Einige neugierige Reisende haben die vollbesetzte Passagierkabine schon verlassen und verzichten auf die Konversation mit den Mitreisenden im Inneren. Ein Herr ist in Erwartung der Ankunft in der Stadt auf das Dach der Barke gestiegen und schaut zu der vorbeiziehenden Insel herüber, ein Pfeifenraucher steht am Ruder, ein Mönch und ein reicher Venezianer wechseln einige Worte, während der *Barcarolo* sich schwer ins Zeug legt. Eine Gondel hat beigelegt, eine Teppichrolle wird umgeladen, auf dem Dach des Fahrzeuges sind zwei jener pagenhaften Knaben, die für Tiepolo so typisch sind, mit dem Umstapeln von weiterem Gepäck beschäftigt.

Die Situation, die Tiepolo, wie auch Bellotto in dem Gemälde mit dem unteren Ende des Canal Grande, Marieschi in seiner Radierung und Canaletto im zweiten Blatt des dritten Teils des *Prospectus...* zeigen, ist genau die Art der Ankunft, wie sie Johann Wolfgang Goethe in seiner Italienischen Reise beschrieben hat. Um die langwierige Prozedur der Anlandung an der Zollstation abzukürzen, wechselten man, sobald man die Stadt erreicht hatte, in eine der Mietgondeln, die sich baldigst einfanden. Nicht zufällig zeigt Canaletto in einer Ansicht genau hier, an der Chiesa dei Scalzi, Gondoliere, die an einer Barriere stehen und darauf warten, daß der nächste *Burchiello* die Stadt erreicht, um dessen Fahrgäste abzufangen[28] - ein weiteres Beispiel für die auf die lokale Topographie genauestens abgestimmte Staffage des Meisters [**Abb. 313**]! Dem vielzitierten, die erste Venedig-Impression beschreibenden Satz: "Als die erste Gondel an das Schiff anfuhr (es geschieht, um Passagiere, welche Eil' haben, geschwinder nach Venedig zu bringen), erinnerte ich mich eines Kinderspielzeuges, an das ich vielleicht zwanzig Jahre nicht mehr gedacht habe...", läßt Goethe in dem Absatz über seine Ankunft in der Lagunenstadt den rein reisetechnischen Bericht folgen:

"Als wir nun in die Lagunen einfuhren, umschwärmten mehrere Gondeln sogleich das Schiff. Ein Lombard, in Venedig wohl bekannt, forderte mich auf, ihm Gesellschaft zu leisten, damit wir geschwinder drinne wären und der Doganenqual entgingen. Einige, die uns abhalten wollten, wußte er mit einem mäßigen Trinkgeld zu beseitigen, und so schwammen wir bei einem heiteren Sonnenuntergang schnell unserem Ziel entgegen."[29]

Natürlich entging er damit, das mußte Goethe aus der Lektüre früherer Reiseberichte wissen, der Kontrolle der venezianischen Behörden nicht. Die Ankömmlinge wurden von den dazu gesetzlich verpflichteten Gondoliere, denen man Korpsgeist, wie auch besondere Anhänglichkeit an die venezianische *Nobiltà* nachsagte, dem zuständigen Amt gemeldet.[30]

Im siebenten Blatt dieses Teils des *Prospectus...* setzt Canaletto das Reiseschiff noch einmal ins Bild [**Abb. 315**].[31] In der Nähe der Ponte di Rialto, wo auch Streits Bild *Burchielli* zeigt, steuert es seinen Liegeplatz an, wenn auch bei aller Fülle von Barken, die hier vor dem Fischmarkt liegen, kaum noch Platz zum Festmachen zu finden ist. Immer noch von

der vierrudrigen Barke geschleppt wird das Schiff in weitem Bogen zu seinem Anlegeplatz bei der *Erberia* manövriert. Jenseits der Ponte di Rialto liegen weitere *Burchielli*,[32] und auch in Marieschis Stichreihe ist es in dieser Stadtgegend, vor dem Fondaco dei Tedeschi, noch einmal thematisiert.[33] Hier, wo die Barken an und abfuhren, müssen viele Reisende des Achtzehnten Jahrhunderts zum ersten Mal ihren Fuß auf den Boden der *Serenissima* gesetzt haben. Das Ende der Flußreise in die Laguenenstadt, das für die meisten nur eine Ankunft in einer Zwischenstation bedeutete, ist erreicht, der Reisende endgültig in der berühmten Stadt angekommen. Seine Person selbst kann folglich - jenseits der Frage nach versteckten Auftraggeberporträts - vom Vedutisten zum Thema gemacht werden.

Schon in Carlevarijs' Stichserie *Le Fabriche e Vedute...* fand sich mehrmals das die Stadt durchstreifende Motiv des Mannes mit seinem *Cicerone*. Ähnlich hatte man dieses Paar auch in Gemälden von Canaletto angetroffen, so auf der Brücke, die zum Campo SS. Giovanni e Paolo führt,[34] oder auf der Piazza mit dem Zeigestock in der Hand disputierend.[35] Oder man sieht - wie in dem schönen Bild Canalettos in Kansas -[36] schon vor der Mitte des Achtzehnten Jahrhunderts, wo diese vielen noch als eine im pejorativen Sinne mittelalterlich, gotische Architektur - kurios, aber nicht schön - galt, einen Mann mit gerecktem Hals vor der Fassade der Basilica di San Marco stehen und diese aufmerksam studieren. Auch andere Personen geben sich durch ihr Tun und ihr Gebaren in der Stadt als Stadtbesucher zu erkennen, wie in zwei Gemälden des Louvre, in denen das Motiv des Betrachtens der Stadt geradezu zum Programm geworden scheint.[37] In Grüppchen haben sie sich in diesen Bildern aufgemacht, die Stadt zu erkunden und sind nun auf jenes selten betretene, vom eigentlichen Platz abgetrennte, dreieckige Uferstück vor dem Palazzo dei Camerlenghi in Verlängerung der *Erberia* getreten, um von dieser Seite einen Blick auf die Ponte di Rialto zu werfen. Auf dem Vorplatz der Chiesa della Salute stehen sie in der prallen Sonne und lesen eine Inschrift auf der Mauer vor der Dogana, während andere Personen sich nahebei die Sonne meidend im Schatten niedergelassen haben. Hier sieht man auch jemanden, der die skulpturale Ausstattung der Fassade bestaunt, oder, wie in einem anderen Bild des Ortes, einen Mann, der drei anderen die Stadt zeigt.[38] Doch haben Canaletto und die anderen Vedutisten - außer in dem Bild in Wales - den die Stadt betrachtenden Besucher nie so ausgemalt in den Vordergrund gerückt, wie jener es in seinen römischen Ansichten die antikenbegeisterten Rombesucher getan hat. Das Motiv des Reisenden sollte wohl nie ganz von der alltäglichen, städtischen Wirklichkeit ablenken.[39] Immerhin aber gibt der Maler wenigstens einmal in seiner Spätzeit einen Reisenden wieder, der vor Andrea Verrocchios Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni auf dem Campo SS. Giovanni e Paolo zeichnet.[40]

Doch jenseits der Architektur gab es für den Bildungsreisenden im Zeitalter der Aufklärung vieles mehr, was der Beobachtung wert war. Dafür gab ihm eine Flut von gedruckten Stadtbeschreibungen und -führern, älterer Reisebücher und -berichte die Handhabe. Im Zusammenhang mit all dem, was die venezianische Staatsverfassung betraf, gehörten

für den *Forestiere illuminato* auch Beobachtungen über die venezianischen Kleider- und Luxusvorschriften zum Bildungsgut, ebenso wie Überlegungen zu dem sich von nördlichen Ländern unterscheidendem Rollenverhalten weiblicher und männlicher Angehöriger der venezianischen Führungsschicht. Zunächst meint dies die althergebrachte Zurückgezogenheit der venezianischen *Nobildonne*, die Beschreibung der Staatstracht der *Veste dei nobili*, sowie die auf den Gesetzen der Staatsregierung beruhenden Schwierigkeiten, überhaupt in Kontakt mit den venezianischen Adligen zu treten und - wie anderswo üblich - eingeladen zu werden. Die Höflichkeit der Venezianer der gehobenen Gesellschaftsschichten, aber auch ihre Zurückhaltung gegenüber Fremden waren sprichwörtlich und Gegenstand der Betrachtung, schon allein deshalb, weil sich der Reisende damit in einer für die kommunikativen Strukturen des Zeitalters der Aufklärung (gelinde gesagt) ungewöhnlichen sozialen Situation wiederfand.

Vor allem die Franzosen bemerkten die große Förmlichkeit der Einheimischen untereinander, wie sie sich auch am ausführlichsten von allen Reiseschriftstellern mit der Kleidermode befaßten, wenn sie über Italien schrieben. Das hiesige Begrüßungszeremoniell beschreibt *Les delices de l'Italie*:

"*La révérence* Venitienne *est fort différente de la* Françoise. *Quand les* Venitiens *abordent quelqu'un pour le saluer, ils se baissent lentement jusqu'aux genoux, pour marquer plus de modestie & de respect, & resteront souvent un long tems en cet état, proferans mille protestations de service & de dévouement.*
Le Voyageur, qui aura besoin de quelque garce, ou à qui il sera arrivé quelque affaire, ne sera point mal de se servir de ces sortes de réverances. Ce n'est pas tout, la civilté Venitienne ne se borne point aux révérances; il faut les accompagner de mille complimens honnêtes & polis."[41]

Als zurückhaltend, wenn es sich darum handelte, Einladungen auszusprechen und Kontakte zu den Ausländern zu unterhalten, aber ausgesprochen höflich charakterisiert auch Lalande die Venezianer:

"*Il y a peu d'endroits où l'on affecte de politesse qu'à Venise, les nobles de la premiere distinction sont accoutumés à fairee profondes révérences, & à marquer beaucoup d'érards aux moindres patriciens, sans quoi ils ne parviendroient point aux grandes places; s'il y en a un qui paroisse un peu moins complimenteur, on dit qu'il est* duro di schiena, *qu'il n'a pas encore les reins assez souples, & il court risque d'attendre plus long-tems qu'il n'auroit fait sans cela. Cette Habitude donne aux Vénitines un air très-poli, mème pour les étrangers.*"[42]

Charles de Brosses, wie gewohnt bissiger als die Mehrzahl der Autoren, sagt nichts viel anderes, wenn er schreibt:

"*La façon la plus humble de saluer les nobles et d'aller solliciter au* Broglio *est de baiser la manche de celuy que l'on sollicite. L'art des révérences est encore* [!] *un grand point: il faut les faire bas, bas; encore n'en fait-om aucun compte, si la perruque ne traîne à terre d'un bon demi-pied.*"[43]

Gemalte Beispiele der venezianischen Referenz - außer den schon genannten in den Stichen von Luca Carlevarijs und den Gemälden des Johan Richter finden sich breit gestreut in Bildern von Canaletto, Marieschi und Guardi [**Abb. 316**].[44] Im Falle eines Stiches von Michele Marieschi wird eine solche galante Begrüßungsszene zwischen zwei eleganten Herren auf dem Campo San Basso auch einmal ganz offen dadurch ins Lächerliche gezogen, daß der Zeichner den Hund des einen den anderen bei der formellen Begrüßung beschnüffeln läßt.[45]

Wenig respektvoll erwähnt Charles de Brosses in seiner von unverhohlener Ironie über die aus der Mode gekommenen Sitten Venedigs durchsetzten Beschreibung der hiesigen Staatstracht auch den in seiner Zeit äußerst ungewöhnlichen Fakt, daß man in dieser Stadt Adlige antreffen konnte, die ihre Kücheneinkäufe höchstselbst tätigten:

"*Les nobles portent pour habillement un juppon de taffetas noir qui descend jusqu'aux genoux et sous lequel on aperçoit souvent une culotte d'indienne, une veste ou pourpoint de même et une grande robe noire moins plissée que les nôtres. Quelques-uns de ceux qui sont en dignité la portent rouge, d'autres violette. Tous portent sur l'épaule une aulne de drap de couleur assortissante, placée dans la vraye position de la serviette d'un maître-d'hôtel et sont coiffés d'une perruque si démesurée, qu'en vérité celle de Monsieur Bernardon n'est plus qu'un chiffon à l'angloise. Ils portent à la main une barette de drap ou de taffetas noir, faite comme nos coëffes de bonnet de nuit. La manche de la robe fait une distinction; plus la dignité est grande, plus la manche est large (et cette manche n'est pas inutile pour mettre la provision de boucherie avec une salade dans le grand bonnet). La manche du doge, comme de raison, excède le panier d'une femme:...*"[46]

Abbildungen von Angehörigen der venezianischen Führungsschicht, die sich anderswo betont würdevoll geben und nun ihrer Einkäufe, besonders auch bei den Geflügelhändlern tätigen, sind im venezianischen *Vedutismo* nicht selten, Carlevarijs hat mehrmals *Nobili* während ihres Einkaufs bei den Händlern auf der Piazzetta abgebildet, Canaletto in seiner frühen Dresdener Version der Ansicht des Campo San Giacomo di Rialto einen von ihnen gezeigt, der vor der ältesten Kirche Venedigs mit gestrecktem Arm vom Körper weghaltend ein geschlachtetes und gerupftes Huhn nach Hause trägt [s. **Abb. 14**].[47]

In Luca Carlevarijs' Bild aus der Sammlung Friedrichs des Großen trägt so mancher der Herren einen an den Beinen zusammengebunden Vogel davon und ganz am linken Bildrand - quasi eine Illustration des Zitates - läßt tatsächlich einer von ihnen ein Stück Geflügel von Größe und Aussehen einer jungen Pute zwar nicht im Ärmel der *Veste* des Prokuratoren, so doch unter seinem roten Umhangmantel verschwinden.[48] Schwer zu glauben, daß de Brosses genau dieses Bild des ersten venezianischen Vedutisten des Jahrhundert vor Augen gehabt haben könnte, als er beträchtlich später die Textstelle in seine Vertraulichen Briefe schrieb. Vielleicht verhielt sich manch einer der verarmten, weniger standesbewußten Adligen in der Stadt zu seiner Zeit tatsächlich so wenig würdevoll, vielleicht hatte der französische Reiseschriftsteller eine Erzählung aus den einige Jahre vorher gedruckten Briefen des preußischen Freyherrs Charles-Louis, oder Karl Ludwig von Pöllnitz aufgenommen,[49] vielleicht aber waren beide einer alten Anekdote aufgesessen, die Touristenführer ihrer auswärtigen Kundschaft zur Unterhaltung auftischen.

Das einfachste, auffälligste und zugleich einleuchtendste Motiv auf Veduten, das durch die Reiseliteratur oder die Erzählungen und Erwartungen der Reisenden angeregt sein dürfte, ist die Routine, oder um in der Wortwahl der Zeit zu bleiben, die "unglaubliche Geschicklichkeit", mit der die Gondolieri ihre kleinen Schiffe "zu regieren" vermochten. Den in Venedig Gebürtigen, die ständig von ihnen umgeben waren und mit ihnen umgingen, dürfte sie wohl kaum der Rede wert gewesen sein, gehörte das Funktionieren des Verkehr doch zum Normalsten des Lebens in der Stadt, zu dem, was das Funktionieren des Lebens garantierte, auch wenn es Teil der Besonderheit der Lagunenstadt ist. Für die Reisenden gab diese außerordentliche Fähigkeit Anlaß zu dem Bonmot, "die Gondeln in

Venedig hätten mehr Verstand als die Menschen."[50] Selbst ein unerbittlich das Negative herausstellender Italienkritiker wie Samuel Sharp konnte sich diesem Faszinosum nicht entziehen.[51] Also beschrieb man sie, bestaunte sie und ihre Ruderer und versuchte neue Formulierungen einzuführen, um der Bewunderung Ausdruck zu verschaffen. Man sprach nicht mehr nur von Geschicklichkeit, sondern verglich sie mit Fischen im Wasser.[52] Johann Georg Keyßler weiß sich hiermit als intimer Kenner der Gebräuche der allervenezianischsten Zunft zu zeigen:

"Die Gondoliers wissen einander mit großer Geschwindigkeit auszuweichen, und dienen ihnen die Worte stacando oder stali zur Losung, wenn der andere ihnen entgegenkommende rechter Hand von ihnen halten soll, premando oder premi, wenn er nach der linken sich zu wenden hat."[53]

Beschrieben, bestaunt, beobachtet, konnte natürlich auch ein bildlicher Reflex, der wiederum als Verweis auf die Einmaligkeit der Stadt zu lesen ist, nicht ausbleiben.

Sicher, man kann allein beim Anblick einer jeden Gondel über die Geschicklichkeit ihrer Ruderer räsonieren und mancher heutiger Beobachter meint gar den Ton der "informellen Alltagsinteraktionen (wie den wechselseitigen Zurufen der einander bedrängenden oder ausweichenden Gondolieri)" aus der Stille der Bilder heraushören zu können,[54] doch gibt es eine Reihe von Bildern, in denen Canaletto das Führen der Fahrzeuge zu einem hoch bewegten Bildmotiv gemacht hat. Er zeigt damit unmißverständlich, daß auch er in der Lage ist, eine Bilderzählung auf einen ausdrucksvollen Höhepunkt zu konzentrieren, wie man es von jedem Historienmaler erwarten würde. Ein besonders schönes Beispiel dafür ist jenes, das zur Sammlung des Schah von Persien gehört hat. In diesen Ansichten schiebt sich links vorn der schwere Bug eine der geruderten Barken ins Bild, die den wohlhabenden Venezianern zu Lustbarkeiten auf dem Wasser dienten. Eine sehr viel kleinere, kaum beweglich vor dahin dümpelnde Gondel eines jungen Paars, das eng beieinander und ganz mit sich selbst beschäftigt darinsitzt, hat sich in ihren Weg geschoben. Ihr Gondoliere scheint sich der drohenden Kollision noch gar nicht bewußt geworden zu sein. Sein Blick ist in Richtung der Einfahrt des Canal Grande, in die Richtung die Gondel fährt, gerichtet, während er erhobenen Fingers den beiden und einem dritten Passagier, der es sich an Bord bequem gemacht hat, die städtische Topographie zu erklären scheint. Die Ruderer der größeren Barke aber sind sich der Gefahr durchaus bewußt: der vorderste beugt sich mit aller Kraft zurück, um das angestellte Ruder entgegen der Strömung an sich heranzuziehen und die Fahrt des Schiffes so abzubremsen [**Abb. 318**].[55]

Besonders auch in Bildern, welche die Ausfahrt des *Bucintoro* zur Vermählung des Dogen mit dem Meer in dem barkenvollen Bacino di San Marco darstellen, wird die Gewandheit der Gondeln in der Enge des Verkehrs zum Bildthema [s. **Abb. 389**]. Bei dieser Gelegenheit halten es selbst einheimische Kommentatoren für angebracht zu erwähnen, daß es bei der Menge der Fahrzeuge nicht zu größeren Kollisionen gekommen ist.[56] So wußte auch Canaletto das Motiv häufig und besonders schlüssig in Bildern einzusetzen, welche die mit Barken angefüllte Wasserfläche des Bacino während dieser großen, offiziellen Festlichkeiten, die wesentlich auf dem Wasser stattfanden. Auch hier wird einmal eine Barke mit Maskierten gemächlich in das Bildfeld hereingeschoben,[57] in einem ande-

ren Fall ein heftiges Bremsmanöver durch das Kreuzen einer anderen Gondel hervorgerufen,[58] oder ein junges Paar aus dem Volke, das sich von einem kleinen Sonnenschirmchen beschützt in das Getümmel der Ausfahrt unzähliger Barken gestürzt hat, ist wiederum in Gefahr gekommen, unter den Bug des schwereren Gefährtes zu geraten [vgl. auch **Abb. 12**].[59]

In Bildern, die mit dem Namen Marieschis in Verbindung gebracht worden sind, ist das Motiv der schräg ins vordere linke Bildeck einfahrenden großen Barke gelegentlich ohne das dramatische Moment der Begegnung zweier Fahrzeuge übernommen nie auf einen solchen erzählerischen Höhepunkt zuzuspitzen,[60] wie Canaletto dies vorexerziert hat. Francesco Guardi, dessen offenbar aufrichtige Faszination für die Bewegungen der Ruderer sich in einer Vielzahl von Notizskizzen Ausdruck verschafft hat, verzichtete selbst bei seiner Canaletto bis in die *Imbarcazioni* fast wörtlich zitierenden Adaption der Darstellung solcher Anlässe auf jegliche Art der Dramatisierung, er hat aber zumindest einmal - nach Vorbild Marieschis - in einer Ansicht des Canal Grande die Rückenfigur eines Ruderers, so betont in die Mitte des Bildvordergrundes gesetzt, daß man in seiner Gestalt ein Monument des auf venezianische Art rudernden Gondoliere sehen kann [**Abb. 319**, vgl. **Abb. 19**].[61] Die linke Hand weit oben am Ruder ansetzend treibt er in fast übertrieben wirkender Beugung und mit übermäßiger Kraftanstrengung seinen *Sandolo* in das Bild hinein. Die ikonographische Vorgeschichte dieser Figur des von hinten gesehen Ruderers mit dem in der Bewegung des Ruderns elegant geschwungenen Körper, der seine Barke in den Bildraum hineintreibt, kann man, wenn man so will, über die Stiche von Luca Carlevarijs *Le Fabriche, e Vedute...* [**Abb. 321**] bis zu Carpaccios Ansicht aus dem Zyklus der Wunder der Heiligkreuz-Reliquie zurückverfolgen, die das Geschehen in einer vedutenhaften Abbildung der Gegend bei der Rialtobrücke darstellt. Hier ist genau vor der mittleren Durchfahrt der alten, hölzernen Ponte di Rialto die Figur eines blondgelockte Ruderers in engen roten Beinlingen angeordnet, der zwei ebenso blonde junge Damen, in die Tiefe des Bildes hineinrudert [**Abb. 320**].[62] Dort war es ein elegant stehender rudernder Mann in der farbenprächtigen Mode seiner Zeit, bei Guardi ist es einer, der sich mächtig ins Zeug legt, um so schnell als möglich an sein Ziel zu gelangen.

Wahrscheinlich der profanen Alltagswirklichkeit weitaus näher als die schrankenlosen Bewunderer der Fähigkeiten der Gondoliere mag Charles de Brosses mit seiner Beschreibung gewesen sein:

"J'avois ouï dire qu'il n'y avoit jamais d'embaras de gondoles comme il y en a de carosses à Paris; mais, au contraire, rien n'est plus fréquent, surtout dans les rues étroites et sous les ponts; à la vérité, ils sont de peu de durée; la flexibilité de l'eau donne une grande facilité por s'en débarasser. Outre cela, nos cocher d'icy sont si adroits, qu'ils glissent on ne sçait comment et tournent en un coup de main cette longissime machine sur la pointe d'une aiguille."[63]

Eine solche Situation der Verdichtung und des Aufstauens des Gondelverkehrs zeigt eine Vedute Canalettos in der Londoner National Gallery, die kurz vor dem Venedigaufenthalt von de Brosses entstanden sein muß.[64] An einer Stelle des Canal Grande bei San Simeone piccolo, die wiederum gerade von einem *Burchiello* passiert worden ist, sind sich einige kleinere Fahrzeuge auf eine Art näher gekommen, daß einer der Bootsleute das

Ruder beiseite gelegt hat und die Arme in die Hüften gestützt abwartet. In einer Szene Lovisas am Rialto hatte sich ein wartender Gondoliere in der entstehenden Verschnaufpause sogar zur Entspannung über die Kabine seines Gefährtes gelegt [**Abb. 322**].[65]

Wenn besonders am Anfang des Jahrhunderts Vedutisten immer wieder einmal sich ins Wasser beugenden Gondoliere darstellen, kann auch das gelesen werden als eine malerische Aufnahme der in der Reiseliteratur immer wieder bemerkten alltäglichen Kuriosität, daß sie sich die Ruderer oft im Wasser der Lagune und der Kanäle wuschen. Der nicht selten zitierte Joseph Jérôme de Lalande zum Beispiel beschreibt die Ruderer in ihrem Aussehen wie folgt:

"*Les gondoliers sont sans habits, avec une simple camisole, une ceinture autour du corps & un petit bonnet sur la tête; ce sont tous de grand hommes bien bâtis, gais, pleins de faillies, un peu concussionaires, obligeants comme les fiacres à Paris, mais d'ailleurs fort sûrs & très - fideles, ils sont aussi très-propres, on les voit tout la journée se laver, se dépouiller tout nuds & changer de chemise dans leurs gondoles, sans prendre la peine d'abbattre les tapis qui en couvre l'entrée; ces bracaroles sont dans l'usage de chanter & de réciter des vers italiens, avec une facilité qui est souvent étonnante pour des étrangers, sur-tout le poeme du Tasse.*"[66]

Und Sharp berichtet:

"*One cannot be an hour on these canals without seeing several of the Barcaroles shifting themselfes; for it is a custom amongst them to have always a dry shirt ready to put on, the moment after they have landed their fare; and they would expect to die, if by any accident thea weree under the necessity of suffering a damp shirt to dry on their bodies. On the other hand, it is curious to observe how careless they are of damp sheets through all Italy,...*"[67]

So ist das Motiv der sich ins Wasser beugenden Gondoliere ein erst in Verbindung mit der Textstelle verständlicher, realistischer Reflex auf eine für bemerkenswert gehaltene Kleinigkeit venezianischen Alltagslebens [s. Abb. **Abb. 20** und **Abb. 323**]. Luca Carlevarijs zeigt einmal einen Gondoliere, der sich ganz unmißverständlich und unverzagt in der Öffentlichkeit das Hemd wechselt[68], aber auch Canaletto stellt im Mittelgrund seines Canal Grande-Bildes in der Ca' Rezzonico in Venedig eine Gondel dar, über deren Kabine Stoffe zum Trocknen ausgelegt sind[69] - es können nur die Kleidungsstücke des Gondoliere sein!

Letztlich aber wird man sagen müssen, auch das Gesamtbild, jene elegisch ruhige Stimmung einer Stadt, in der man gut lebt und in der es keine Arbeit gibt, beruht auf einer Vorstellung von Venedig, an der man offenbar nur allzu gern festhielt. Venedig sei "... *singolarissimo per sicuro albergo del viuere humano, percioche in nessun'altro lato del universo, lo huomo è assoluto signor di sè medesimo, de beni della fortuna, & dello honor, più che in questo.*"[70] hatte Sansovino geschrieben, in den nachfolgenden, überarbeiteten Auflagen von 1604 und 1663 steht der Satz genauso. Wie bei Sansovino der in der venezianischen Republik Wirklichkeit gewordene Traum der vollendeten guten Regierung propagiert wird, wird in den Ansichten Canalettos und anderer eine bessere Welt ohne die Mühe des Alltags ins Bild gesetzt, eine Art irdisches Paradies, das sich allein dadurch von dem landschaftlichen Arkadien der Malerei seiner Zeit unterscheidet, daß es vorgibt, Wirklichkeit zu sein, in dem es in eine die gebaute Realität der Stadt wiedergebende Szenerie eingebunden ist.

Niemand muß hier wirklich arbeiten, den Gondoliere geht es so wieso gut - "*Servimo, xe vero, ma el nostro xe un servir nobile, senza isporcarse le man...*" heißt es bei Goldoni -[71], die Armut ist aus dem Bild verdrängt, es gibt kein Elend mehr und allen geht es gut, so sie sich denn - möchte der durch die Literatur über die Stadt und ihre Staatsform gestärkte Beobachter hinzufügen - aus den Staatsangelegenheiten heraushalten. Der sich faul auf der Bank lümmelnde, herumlungernde Bursche auf der Bank an der Loggetta des Campanile, genauso abgebildet auch in dem Bild des Einzug des Botschafters Conte di Bolagnos, wie er es sich auf den Buden der Wache der Ponte della Paglia bequem gemacht hat [s. **Abb. 27**],[72] wird so zu einem weiteren Topos der venezianischen Vedute und scheint - positiv, wie negativ gewendet - Symbol hiesiger Lebenswirklichkeit zu sein. Es kommt hier eine noch längst nicht genügend erforschte und verstandene Facette des Venedigmythos zu tage.

Doch wäre nichts falscher, nach allem, was gesagt worden ist, zu glauben, Canalettos Venedig erschöpfe sich im nur touristisch Verwertbaren. "*Half the detail he amassed must have been meaningless to most foreigners...*" hatte Michael Levey festgestellt und allein deshalb sind seine Werke nicht bloß Bilder für Touristen. Der Maler vermittelt durch seine Bilder eine Botschaft, die nur bildlich formuliert werden konnte. Jenes Material, das den Käufern der Gemälde auf der Grand Tour zur Orientierung gedient hat, die stadtbeschreibende Literatur, angefangen bei den verschiedenen Auflagen Sansovinos über die späteren, auf ihm aufbauenden Stadtführer bis zu der sich wiederum dieses Material bedienenden Literatur des Reisebriefe, -berichte und -beschreibungen, konnte nicht mehr als die Stichworte geben. Kein Autor des Achtzehnten Jahrhunderts hätte seinem Leser zumuten können, eine minuziöse Beschreibung der Blumentöpfe an den Fenstern der Fabriche Nuove di Rialto oder eine immer wieder wiederkehrende Variation über die sich auf den Kabinen ihrer Gondeln ausruhenden, auf Kundschaft wartenden Gondolieri zu lesen. So geht das, was Canaletto und seine Kollegen ins Bild setzen, über das schriftlich fixierte Interesse weit hinaus und dem touristischen Interesse an dem kleinen, privaten, "eigentlichen" Venedig weit voraus.

Die "eingefrorene" Stadt. Eine folgenreiche Phase im Œuvre Canalettos und ihre Überwindung durch den Humor

"In the iceblock of his later style, he has marvellously preserved the Venice of his day."

Michael Levey, 1959

In der zweiten Hälfte des Jahres 1743 und im folgenden Jahr signierte Canaletto vier Veduten des Bereiches um Piazza, Piazzetta und Molo in zwei unterschiedlichen Formaten, sowie eine größere Ansicht mit der Ausfahrt des Canal Grande, die er für Joseph Smith gemalt hatte, und versah sie, wie kurz vorher eine Serie von vier römischen Ansichten, mit Jahreszahlen in römischen Ziffern.[1] Bis dahin hatte es der Engländer nicht für nötig befunden, sich die Authentizität von Gemälden durch Canalettos Signatur bestätigen zu lassen, doch war es ein verständliches Ansinnen geworden, denn seit einiger Zeit war Canaletto wieder ernstzunehmende Konkurrenz erwachsen, die einige Erfolge zu verbuchen gehabt: Michele Marieschi hatte gerade seine anspruchsvolle Stichserie herausgegeben und Gemälde an Matthias von der Schulenburg, den Preußischen König und wahrscheinlich auch an die bedeutende Vedutensammlung des Earl of Carlisle in Castle Howard verkaufen können.[2] Der junge Bernardo Bellotto arbeitete bereits seit einigen Jahren unter eigenem Namen auf dem gleichen Gebiet, wie er es bei dem Onkel gelernt hatte.[3]

Die vier gemalten Veduten des Piazza-Bereiches, die größer waren als die *Prospectus...*-Vorlagen, lies man wiederum von Visentini, aber außerhalb der Serie, in einer eigenen Reihe von vier Blättern ohne Titel und in größerem Format nachstechen, ohne dabei auf Kontinuität der stilistischen Ausdrucksmittel der Graphiken verzichten zu wollen [**Abb. 324** bis **Abb. 327**].[4] Der *Prospectus...* selbst enthielt schließlich erst am Ende des zweiten Teils Ansichten der zum Bacino di San Marco gelegenen Wasserfront mit dem Dogenpalast und am Ende des dritten Teils zwei Veduten der Piazza San Marco. Die erstgenannten sind nach Gemälden entstanden, die sich jetzt in den städtischen Sammlungen in Mailand befinden,[5] die Vorbilder der Piazza-Ansichten sind trotz anderer Maße aller Wahrscheinlichkeit nach in zwei Gemälden zu finden, die zu einer insgesamt acht Ansichten umfassenden *Suite* von Gemälden der Sammlung Fitzwilliam in Milton Park, Peterborough gehören.[6] Gemäß der Datierung der zweiten, erweiterten Auflage der Stiche müssen sie vor 1742 entstanden sein. Die fünfte, ebenfalls mit dem Jahr 1744

bezeichnete, noch größere Ansicht der Einfahrt der Canal Grande wurde nicht in eine Radierung umgesetzt.

Canalettos Piazza-Ansichten aus der ersten Hälfte der Vierziger Jahre des Achtzehnten Jahrhunderts sind geprägt von einer Wandlung der Stimmung, die kaum irgend anders als negativ bewertet worden ist. J. G. Links nennt die drei Piazza-Piazzetta-Ansichten - die Schrägansicht des Molos mit dem Dogenpalast nimmt er von diesem Urteil aus - "*the beginning of Canaletto's decline*". Michael Levey's frühes Wort von dem "*iceblock*" zielt in dieselbe Richtung.[7] In seine vernichtende Kritik bezog Links die Figurenstaffage der Bilder ausdrücklich ein: "*the figures are puppets rather than people but, more important, the Venetian light is missing for the first time in Canaletto's work.*"[8] Der erstgenannte und als weniger wichtig bezeichnete Kritikpunkt ist derjenige, welcher hier zu interessieren hat: das, was der Autor später einen "*mannerism in the figures*"[9] nennt.

Die Bilder zeigen einen Blick wie aus dem Fenster eines Obergeschosses auf den Platz. Er wird aus der Perspektive einer leichten Aufsicht gesehen, der Abstand zu dem Leben dort unten ist groß, die Figuren entsprechend klein. Vielleicht trägt schon dies dazu bei, daß sie als "puppenhaft" empfunden werden können. Ihre Farbigkeit insgesamt scheint zurückgenommen im Vergleich zu anderen Bildern des Meisters, die Kleidung der dargestellten Personen ist gedämpfter, nur gelegentlich sticht etwas Rot - eine *Veste* eines Prokurators oder die Farbe der Fahnenmasten vor der Basilica - heraus. Durch die wenig kontrastierende, der gemalten Umgebung angepaßte Farbigkeit der Figuren wird der bei allen Piazza-Ansichten bestehende Kontrast einer braun- und grautönigen, in der unteren Bildhälfte angesiedelten Zone der Architekturen zu dem strahlend blauen Himmel im oberen Teil des Bildes, noch verstärkt. Doch ist es nicht allein das, was Links, wie auch andere zu seinem Verdikt veranlaßt haben dürfte. Etwas, das mit den bisher entwickelten Kategorien einer rein motivischen Untersuchung nur ungenügend zu fassen ist, gibt den Bildern eine ganz eigene Stimmung und Färbung.

Die Luft ist klar wie Glas, nichts rührt sich, keine Bewegung ist auszumachen. Es scheint heiß zu sein, jede Bewegung ist zu viel. Das Befremdliche ist nicht die durch die Aufsicht bedingte Kleinheit der Figuren, sondern die allgemeine Bewegungslosigkeit, die den ganzen Platz beherrscht. Die Figuren sind in kleineren, manchmal auch größeren Gruppen, meist zwischen zwei und fünf Personen, zusammengestellt und relativ gleichmäßig über den Platz verteilt. Interaktion zwischen diesen, wie auch Überschneidungen der einzelnen Figurengruppen untereinander gibt es nicht. Ebensowenig sind Tätigkeiten im wörtlichen Sinne zu beobachten. Man steht in kleinen Grüppchen beieinander, redet miteinander, das ist alles. Die Stände der Stoffhändler auf der Piazza sind fast verlassen, keiner kauft ein, die Zuschauer einer Marionettenbühne und eines jener auf der Piazza allgegenwärtigen *Ciarlatani* scheinen ohne Anteilnahme an dem, was da präsentiert wird, eine starre Masse. Manche der Personen sind angeordnet, als müßten sie gehen, aber ihren Beinen sind keine oder nur sehr kleine Schritte abzulesen.[10] Selbst ein Fliegender Händler an der Ecke von Molo und Piazzetta ist unbeweglich stehengeblieben, wie eingefroren. Irgendwo

beugt sich ein *Popolano* zu einem Hund herab,[11] ein Mann trägt einen Tragebalken, an dem zwei Eimer hängen, über den Platz, ein Kavalier zeigt ungefähr in dessen Richtung, aber es ist nicht klar, an wen sein Zeigen gerichtet ist.[12] Die Vogelhändler sitzen auf ihren Käfigen, einige Kunden oder Interessenten stehen bei ihnen, auch hier ist keine Handelstätigkeit zu beobachten.[13] Nur auf einem der Bilder ist etwas angedeutet wie eine Verkaufsaktion im Vordergrund bei einem Stand auf der Piazza.[14]

Wenn Links die vierte der Veduten aus seiner Kritik ausgenommen hat, so ist dem aus der Sicht einer Untersuchung auf ihren Gehalt an Darstellung von städtischem Leben nur sehr bedingt zuzustimmen. Die schematische, parallele Reihung der fünf wie in Reih und Glied aufgestellten, siebengezähnten *Ferri* der Gondeln [**Abb. 328**] vor dem Dogenpalast hat eine Starrheit, die der Beweglichkeit und scheinbaren Fragilität der Fahrzeuge auf dem Wasser widerstrebt. Solch starren Schematismus wird man bei Canaletto außerhalb dieser Phase nicht finden - man denke nur an die Ansichten des Canal Grande in der Nähe der Ponte di Rialto, wo die unterschiedlichsten Boote und Barken parallel, quer und in den verschieden Winkeln zum Ufer schräg festgemacht sind, ankommen und abfahren. Auch wenn eine solche Reihung der festgemachten Gondeln an ihren Liegeplätzen gelegentlich, an ruhigen, windstillen Tage, ohne Wasserbewegung auch in der Wirklichkeit zu beobachten sein könnte, bleibt doch das Unbehagen an dem Programm dieser gewollten Unbeweglichkeit bestehen. Auf negative Weise zeigen die Bilder wie wichtig die Figuren für den Gesamteindruck sind.

Die für Smith gemalten Veduten von 1743/44 könnten mit einigen weiteren Gemälden zu einer über stilistisch-motivische Ähnlichkeit definierten Gruppe zusammengefaßt werden, zu der jene der Sammlung Fitzwilliam in Milton Park, die Piazza-Ansichten des Fogg Art Museums in Cambridge, Mass. [s. **Abb. 331**][15] und im Besitz von Lady Douglas Pennant, Penrhyn Castle, Wales gehören.[16] Auch die Bilder der Gruppe von vier Veduten in der römischen Galleria Nazionale, von denen Antonio Canovas Freund Roberto Roberti 1806 Kopien angefertigt hat, sind eingeschränkt dazu zu zählen.[17] Nach den zerrissenen Stoffen der Zeltdächer und Sonnensegel in Canalettos früheren Bildern erscheinen hier die je drei Sonnenschirme der Stoffhändler an den Flaggenmasten vor der Basilica doch all zu ordentlich aufgereiht. Daß Roberto Roberti solche Ansichten für Canova kopiert hat, mag durch den Zufall des damals Verfügbaren begründet sein, vielleicht kamen sie auch dem Geschmack des Klassizisten entgegen, sicher aber hat schon der etwas trockene Charakter der Vorlagen, diese zum Kopieren besonders geeignet gemacht.

Bezeichnend ist, daß viele dieser Bilder in der Zuschreibung umstritten sind und auch der Werkstatt Canalettos oder anderen Malern wie Bernardo Bellotto zugeschrieben worden sind. Die Gruppe bereitete schon immer Schwierigkeiten, Schwierigkeiten der Zuschreibung, auf jeden Fall aber auch Schwierigkeiten der Interpretation. Die Zweifel der Zuschreiber an der Eigenhändigkeit sind nur ein Indiz für die Unzulänglichkeiten dieser Bildern. In einigen mag man versucht sein, einen mittäglichen Hochsommertag oder einen jener Frühlingsmittage wiederzuerkennen, an dem man nach den verregneten,

grauen Tagen des Winters erstmals wieder hinausgeht auf die Piazza, um, zwar noch winterlich angezogen - wie in den Ansichten der römischen Galleria Nazionale, wo fast alle Männer, wenn nicht die lange *Veste*, *Tabarro* tragen - die ersten wärmenden Sonnenstrahlen zu genießen. An solchen Tagen ist tatsächlich eine Lethargie auf der Piazza zu spüren, die dem hier beobachteten Stillstand nahekommt.

Die Schatten in den vier von Visentini gestochenen Veduten aber sind zu lang für die Lethargie der heißen Stunden der Mittagsruhe, der Sonnenstand in den vier Ansichten zudem unterschiedlich, mal im Osten, mal im Süden, mal im Westen. Canaletto, der für jedes Detail seiner Stadt ein außergewöhnliches Bewußtsein gehabt haben muß, dürfte, wenn er tatsächlich die Darstellung genau jener spezifischen Stimmung beabsichtigt gehabt hätte, den Stand der Sonne einheitlich und eindeutig im Süden gewählt haben. Eine Überprüfung von Sonnenstand und Schattenlänge in Veduten aber fällt, was ihre Wirklichkeitstreue anbelangt, insgesamt äußerst ernüchternd aus. In fast allen Bildern sind sie ausschließlich so gewählt, daß die Schatten parallel zur Bildebene, allenfalls in einem Winkel von dreißig Grad ins Bild hinein fallen, - bei Carlevarijs und Marieschi verlaufen sie selten auch in einem flachen Winkel auf den Betrachter zu - nie aber fallen sie rechtwinklig zur Bildebene in den Raum hinein und nie sind Figuren in direktem Gegenlicht gegeben. Ganz offenbar wurden sie vornehmlich kompositorischen Überlegungen folgend unabhängig von Tages- oder Jahreszeit gesetzt, manchmal nahm man sogar einen Sonnenstand im Norden in Kauf. Eine Präferenz für die eine oder die andere Richtung, ob sie nach links oder nach rechts fallen, kann dabei insgesamt nicht festgestellt werden und so fehlt jede plausible Erklärung dafür, daß bei Ansichten der Piazza mit Blickrichtung entlang ihrer Hauptachse immer wieder auch von der Nordseite des Platzes einfallendes Sonnenlicht angenommen wurde.[18]

Eine Tendenz zur Reduktion von Präsenz und Bedeutungsgehalt der Figuren hatte sich, wie gesagt, schon in den *Prospectus...*-Veduten angekündigt. Besonders das allerletzte Blatt der Serie gibt Zeugnis davon ab,[19] daß die hier beklagte Veränderung, die in den Veduten für Joseph Smith von 1743/44 ihren Höhepunkt erreicht, darin schon angelegt gewesen ist. Der Vergleich mit einer weit früher entstandenen Vedute der Piazza aus der Hand Canalettos im Metropolitan Museum New York, die mit Sicherheit nach 1724 entstanden ist, wie die fertiggestellte neue Pflasterung der Piazza beweist,[20] soll das Mangelgefühl beim Betrachten dieser Bilder, in denen keine einzige der Figuren in einem spezifischen Tun charakterisiert ist und damit Aufmerksamkeit auf sich zieht, konkretisieren helfen. Die Prokuratien auf der linken Seite der Piazza sind dort bestimmt von schlaffen, schlapp herabhängenden, auf dem Platz vor den Arkaden aufgestellten Wetterschutzsegeln und blauweißgestreiften Sonnenmarkisen, die vor den Fenstern aufgezogen sind und so die monotone Reihung der Fenster brechen [**Abb. 330**].

Aus den Fenstern, an denen einige Topfpflanzen aufgestellt sind, schauen Frauengesichter heraus, zwei der Damen unterhalten sich über ein Fenster hinweg. Ein *Popolano* in Kniebundhosen und roter Mütze, der ein Bündel unter dem Arm trägt, scheint einen

anderen, der sich noch mit einer Frau unterhält, aufzufordern, mit ihm zu einem der Durchgänge unter den *Procuratie vecchie* zu kommen. Bettelnde Kinder, alte Männer, die sich auf einen Stock gestützt über den Platz schleppen, ein Händler, der seine Vogelbauer abgestellt hat und im Begriff ist, den Tragebalken abzulegen, weil sich ein Geschäft anbahnt, eine Frau, die einen Korb für ihre Einkäufe unter den Arm gehängt hat und sich aus einer Unterhaltung mit zwei Herren und einer zweiten Frau zu lösen scheint, der wehenden schwarze Schulterumhang eines *Nobile*, eine Frau die sich zum frontal Betrachter angeordnet beim Gespräch mit einem Herrn an die Wange faßt - ähnlich jener auf der Vedute mit dem Paar in Kansas -, eine devote Begrüßung eines *Nobile* in *Veste* und weißer Perücke, Orientalen, Greise, dickleibige Männer, in all dem bietet Canaletto eine Variationsbreite auf, die in den Piazzetta-Ansichten von 1743/44 fehlt. Und doch scheint schon hier die heftige Bewegung des hellblauen Mantels eines Herren, der schnellen Schrittes auf einen Orientalen im Kaftan zugeht, eher fehl am Platze zu sein, als zu bereichern, fast als Störung der Ruhe des Bildes.

Für Canaletto bedeuteten die Veduten von 1743/44 mit ihrer Stimmung der Bewegungslosigkeit der Kulminationspunkt einer Phase seiner künstlerischen Entwicklung, die er überwinden würde, wie seine späteren Bilder für Sigismund Streit beweisen, welche heute kaum noch jemand als Beweis von Niedergang ansehen wird. Weniger eigenständigen Malern, die mit einfacheren Lösungen auf den gewinnversprechenden Markt der venezianischen Stadtansicht reagierten, aber lieferten die Vorlagen des *Prospectus...* und der vier unabhängig davon gedruckten Piazza-Ansichten gefundene Vorbilder für Gemälde, welche die schlichteren Dekorationsbedürfnisse weniger anspruchsvoller Kunden durchaus befriedigt haben dürften. Ein großer Teil der Produktion venezianischer Veduten, zum Teil ganze Serien, orientierte sich an diesen Mustern. Ginge man die Auktionskataloge der letzten Jahre und Jahrzehnte systematisch nach den Stichworten "Canaletto-Nachfolger", "Canaletto-Werkstatt", "Art Canalettos", sowie den Namen der Kleinmeister durch, die mal mehr oder weniger von den Zuschreibern präferiert werden, ließe sich eine Vielzahl von solchen Bildern anführen,.

Ein relativ willkürlich gewähltes Beispiel dafür ist eine Ansicht der Piazzetta, gesehen vom Molo in Richtung des Torre dell'Orologio, die 1991 in Rom auf einer Verkaufsausstellung von Veduten und Landschaftsbilder gezeigt worden ist.[21] Auch wenn die Vedute keinem der bekannten Stiche direkt folgt und mit der sehr weit in die Breite gestreckten Perspektive - die Libreria wirkt ungewöhnlich niedrig und lang - und dem Fehlen der beiden *Colonne* durchaus eigenständig komponiert ist, hat sich ihr Autor derselben Disposition kleiner, unbewegter in kleineren oder größeren über den Platz verteilten Gruppen von Figuren bedient, ohne daß sich Berührungspunkte oder Beziehungen zwischen ihnen ergäben. Rechts im Schatten des Dogenpalastes ist der *Brolio* mit den überwiegend schwarz gekleideten *Nobili* dargestellt, gegenüber steht eine Menschenmenge um einen Marktstand oder einen Scharlatan herum. Wieder ist das einzige wirkliche Bewegungsmoment ein Fliegender Händler, der sich herabbeugt, um etwas aus seinem abgestellten

Korb herauszunehmen und es seinem Kunden zu reichen. Wo darüber hinaus Bewegung durch eine Gerichtetheit der Figuren oder durch die Beinstellung angedeutet ist, sind auch hier die Schritte klein, kaum merkbar, die Gesten extrem verhalten.

Andere haben lange vor mir darauf hingewiesen, daß das Vorhandensein all der Varianten und Repliken, die Canalettos Atelier verließen, und jener Kopien und Imitationen, die irgendwann als Werke Canalettos verkauft oder für solche gehalten worden sind, den schlechten Ruf des Meisters mitgeprägt und das Verdikt seiner Kritiker - darunter so kompetente Kunstkenner wie Horace Walpole und Ruskin -, beeinflußt haben müssen, besonders da die über jeden Zweifel an der Eigenhändigkeit erhabenen Werke aus der Sammlung Joseph Smith nach dem Verkauf an König George III dem Publikum so gut wie nicht mehr zugänglich waren. Doch gerade die vier zu ihnen gehörenden signierten Bilder die zu schreien scheinen: "Nichts bewegt sich mehr!", bestätigen den negativen Eindruck. Nicht zuletzt wegen so vieler, negativer Urteile aber ist es nötig, nach den Beweggründen zu fragen, die zu der inhaltlichen Verflachung und der Verminderung der Darstellungsvielfalt in den eigenen Werken beigetragen haben könnten. Es könnte reichen, anzunehmen, der Venezianer habe in dem Bewußtsein, daß ein Teil seiner Kundschaft die Qualität der Werke sowieso nicht so genau beurteilte oder es einfach etwas billiger haben wollte, einfach etwas nachlässiger gearbeitet, wenn nicht Joseph Smith, nun gerade nicht zu dieser Gruppe von Vedutenkäufern gehörte, der Auftraggeber beider Gemäldegruppen gewesen wäre.

Der Erklärungsbedarf wird noch größer, zieht man die fünfte, ebenfalls 1744 datierte und signierte, freilich größere Ansicht des Canal Grande mit der Kirche Santa Maria della Salute mit heran.[22] Ein junges Paar, in einfachster Kleidung steht da in der Mitte des Campo, er weist Richtung "Stadt", sie hat den Kopf vorgestreckt, vielleicht etwas fragend, zur Seite geneigt. Seeleute lagern mit ihren Bündeln und Seesäcken vor der Bootsanlegestelle, *Nobili* in Rot und Schwarz mit ihrem Gefolge kommen aus der Kirche, elegante Herrschaften warten am Seitenportal der Kirche. Ein Bettler hält sich ganz den Vorschriften gemäß an der Tür der Kirche auf, einer der Adjutanten der *Nobili* wendet sich zu ihm hin. Eine blinde Frau mit weißem Stock steigt die Stufen beklopfend die Freitreppe hinauf, und eine Frau in Schwarz geht an der Seitenwand der Kirche entlang zum Gebet. Hier wird viel mehr an Sehenswertem berichtet über die Stadt und damit ist das Bild ein Beispiel dafür, was Canaletto an Aktion und Differenziertheit der Darstellung auch in Aufsicht und Weitwinkelperspektive möglich war.

Noch größer ist der Kontrast zu den Ansichten von Rom, die der große Venezianer ein Jahr vorher für denselben Auftraggeber Joseph Smith gemalt, signiert und mit "*ANNO MDCCXLII.*" und "*ANNO MDCCXLIII.*" datiert hat. Sie weisen eine vollkommen eigenständige und sehr viel lebendigere Staffage auf als die wenig später datierten Bilder, obwohl sich die Tendenz zu einer Vereinfachung der figürlichen Staffage und - um das neutrale Wort zu benutzten - einer Beruhigung ihrer Bewegungsmomente schon in der Gruppe der Milton Park-Veduten angekündigt hatte, von denen eine, die ähnliche Cha-

rakteristika aufweist, Vorbild der letzten der *Prospectus...*-Radierungen Visentinis gewesen ist. Der Unterschied zwischen beiden Gruppen ist so groß, daß die Frage gestellt worden ist, ob die Piazza-Ansichten, die 1743/44 datiert sind, tatsächlich in diesem Jahr gemalt sein können.[23]

Bei den Motiven der fünf römischen Veduten, für die man ihres relativ ungewöhnlichen Hochformats einen fest umrissenen Dekorationszweck in einem der Häuser Smith's angenommen hat, handelt es sich um die folgenden: Forum Romanum mit dem Blick zum Kapitol, Konstantins-, Titus- und Severusbogen und das Pantheon. Eine sechste Vedute in einem breiten Langrechteckformat zeigt das Colosseum und den Konstantinsbogen und ist 1743 datiert.[24] Die Disparatheit dieser Ansichten zu den ein Jahr später datierten Piazza-Ansichten beweist hinreichend, daß die Gründe für Canalettos offenbar nachlassendes Interesse an der Staffage nicht einfach nur in geschäftsmäßiger Vereinfachung um der rationellen Produktion willen zu suchen sind. In diesen Gemälden läßt Canaletto sogar Menschen Dinge tun, die er in seiner Heimatstadt nie gezeigt hat. Zuallererst sind die Herren zu nennen, welche die Ruinen der Antike bestaunen, erklären, zeichnen, aufnehmen und vermessen. Fremde, die sich die Stadt zeigen lassen, finden sich auch in seinen venezianischen Veduten, doch werden die reisenden, gebildeten und antikenbegeisterten Herren hier, vor dem Ziel ihrer Bewunderung, zum figuralen Hauptmotiv der Bilder [**Abb. 332**]. Das Motiv des Reisenden, der mit dem Stock zeigt, aus Canalettos früher Ansicht des Campo SS. Giovanni e Paolo oder Luca Carlevarijs' Stichen ist hier zu einem feinen Fast-Porträt ausgemalt worden.

Auch wenn - so man dem Bericht Charles de Brosses Glauben schenken darf -[25] nicht alle dieser Reisenden von einem tiefen Interesse und Verständnis der Antike besessen gewesen sind, bei Canaletto sind sie es. Durchweg elegante Herren in *Justaucorps*, mit weißen Schleifenkrawatten um den Hals, manche haben zusätzlich reisegerecht einen Wetterschutzmantel übergezogen, so könnte man die Fremden am Forum angetroffen haben, wie sie die Überreste des Castor-und-Polluxtempels und die anderen Ruinen bewundern. Verschiedenste Arten des Reagierens von dem bloßen Staunen bis zum gelehrten Diskurs und der zeichnerischen Aufnahme der Ruinen sind in ihnen durchgespielt. Einer der Herren erklärt, in Richtung des Bildbetrachters weisend, was es alles zu sehen gibt, zwei weitere, von denen wiederum einer zeigt, schauen nach oben zu den Kapitellen und einem Fragment eines Gesimses. Ein dritter steht, die Hände in die Taschen gesteckt, still und staunt. Wieder ein anderer umfaßt eine der Säulen, als wolle er ihren Umfang ermessen. Am Konstantinsbogen hat sich einer dieser antikeninteressierten Herren direkt bei einem Steinblock, dessen Inschrift besagt, daß Canaletto dieses Werk 1742 gemacht habe, hingesetzt. Sein dickes Buch neben sich liegend, das ein antiker Text oder eines der als Führer zu den antiken Monumenten benutzten Reisebücher sein muß, in dem er eben seine Kenntnisse der historische Bedeutung des Gesehen aufgefrischt hat, macht einer von ihnen eine kleine Skizze oder eine handschriftliche Notiz zur Erinnerung. Ein eleganter Herr zeigt der Dame, die ihn begleitet mit seinem Stock die Trümmer. Sie, ganz gebil-

dete Dame hört aufmerksam zu, während zwei andere Herren hinzutreten, aber auch ein Paar römischer *Popolani* ist gekommen, um die Ruinen zu besehen. Da stehen sie nun beide mit Wanderstock in der Hand beieinander wie angewurzelt, den Blick in Richtung Colosseum, staunend vor der Größe des Monuments.

Am Titusbogen hat sich die Gruppe von Herren um eine Frau mit Fächer zum Schutz vor der heißen Sonne in den Schatten einer Mauer zurückgezogen: erklärend, disputierend, zeigend, bewundernd, staunend stehen die Besucher beisammen. Von Canaletto ins Licht gesetzt stehen den disputierenden Herrschaften in einiger Distanz zwei bettelnde, oder etwas verkaufende Kinder gegenüber, die einen Korb auf den Boden gestellt haben und zu den Fremden hinüberschielen. Die Bilder werden zu einem ersten Dokument des Zusammentreffens der Reisenden mit Einheimischen. Durch das Portal in der Mauer kommt eine Kutsche herangefahren und auch am Pantheon nimmt der Venezianer die Gelegenheit wahr, einmal eine schönes Pferdegespann ins Zentrum des Bildgeschehens zu setzen, das mit aufbäumenden Rossen herangerauscht kommt. Natürlich dürfen auch hier, neben den Frauen am Brunnen und dem Fahrer eines einfachen Leiterwagens die mit dem Stock zeigenden Herren nicht fehlen. Auf einem anderen, wahrscheinlich in derselben Zeit entstandene Bild ist ein Architekt oder Altertumsforscher dabei an einem herabgestürzten, noch halb verschütteten Kapitel in der Nähe der Massenziusbasilika mit einem Stab Maß zu nehmen [**Abb. 333**].[26] Auch derbere und volkstümliche Motive finden sich in den römischen Bildern wieder. Beim Konstantinsbogen streichelt ein Mann in roten Stiefeln, engen Reithosen und mit langer Klinge am Gürtel einen herumstreunenden Hund und einer der Kavaliere uriniert in die Ecke, wo die Mauer auf den Bogen trifft. Im Hintergrund des Bildes der Ruinen auf dem Forum verwendet Canal auch, durch die Säulen gesehen, das Motiv des Scherenschleifers mit seinem Wägelchen. Durchaus malerisch eingesetzt ist der wilde Bewuchs, der aus allen Mauerritzen sprießt, vielleicht wie bei Piranesi ein Zeichen der untergegangenen Größe des römischen Reiches, zumindest eine leichte, sentimentale Erinnerung daran oder auch nur Detailrealismus.

Canaletto änderte also in einer Zeit, als seine Venedigansichten sich offenbar in einer Krise des Stillstands befanden, seine Staffage, radikal, wenn er römische Motive auf die Leinwand brachte. Dasselbe kann man sagen über so manche seiner in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstandenen Ansichten der Brenta[27] oder die Stiche seiner eigenhändig gestochenen Serie *VEDUTE Altre prese da i Luoghi altre ideate...*, die, sofern sie städtisch venezianische Motive haben, diese in einer explizit innervenezianische Sichtweise wiedergeben, wie oben im Zusammenhang mit den Bildern der Piazza aufgezeigt worden ist.[28] Der Gegensatz zwischen den Gruppen ist so deutlich, daß er geeignet ist, das Modell der in sich konsistenten und linearen künstlerisch-stilistischen Entwicklung, von dem die Kunstwissenschaft gemeinhin ausgeht, in Frage zu stellen, da es nicht in der Lage ist, dieses Phänomen der Gleichzeitigkeit des Unterschiedlichen zu erhellen - wenn man denn nicht einfach annehmen will, die auf die Leinwand geschriebenen Datierungen seien

falsch. Ist das aber nicht der Fall, lohnt es, weiter nachzudenken, auch wenn bei dem wenigen, was Konkretes über die Persönlichkeit Canalettos bekannt ist, alle Erklärungsmuster im Bereich der Spekulation steckenbleiben müssen.

Zwei in Erwägung zu ziehende Erklärungsmuster drängen sich auf: Das erste, das die Canaletto-Literatur angeboten hat, wäre die Annahme einer persönlichen Schaffenskrise in der Zeit vor seinem Englandaufenthalt, ein Ausdruck von Ermüdungserscheinungen also. In gewissem Sinne vermitteln die Figuren der diskutierten[29] römischen Bildern Canals den Eindruck, die Beschäftigung mit anderen Motiven sei für den Vedutisten schon vor seiner Abreise nach England eine Flucht aus der Routine einer zeitweise kaum noch zu bewältigenden Nachfrage gewesen. Canaletto könnte demnach eine Langeweile bei der Darstellung der immer selben alten Piazza verspürt haben, die er mit der Wahl römischer Motive und der Arbeit an den Stichen der *VEDUTE altre...*, die mit ihren vorherrschenden *Terra ferma*-Motive und capriccioartigen Darstellungen um 1744 gedruckt worden sind,[30] auszugleichen suchte. In dem Bewußtsein, daß es bedeuten kann, einem sprachlichen Selbstläufer zu folgen wäre als Zweites zu fragen, ob es sein könnte, daß Canal hier, in diesem einen Fall eine von dem Gewohnten abweichende, kritische Aussage über seine Stadt formulieren wollte. Bei dem Wort Starre drängt die vorherrschend negative Sicht der meisten Historiker auf das *Settecento veneziano* in den Sinn, die auf eine wachsende Erstarrung und Handlungs- und Bewegungsunfähigkeit des politischen Systems der *Serenissima Republica*, sowie auf jene innere Verknöcherung der venezianischen Gesellschaft im Verlauf des Achtzehnten Jahrhunderts verweisen, welche ihren Ausdruck auch darin fand, daß es zwar eine große Anzahl von Besuchern aus dem europäischen Ausland in die Stadt kam, die venezianische Führungsschicht Kontakte zu ihnen und damit zu dem aufgeklärten Denken anderer Regionen Europas per Gesetz blockierte.

Es fragt sich, was das mit der Person Canalettos zu tun gehabt haben könnte. Könnte sein Weggang für viele Jahre von Venedig vielleicht doch mehr gewesen sein als ein den wegen des Österreichischen Erbfolgekrieges ausbleibenden Kunden Hinterherlaufen, in einem viel allgemeineren Überdruß an seiner Heimatstadt begründet, der sich hier seinen Ausdruck sucht? Oder muß man sich fragen, ob man ihn überinterpretiert, wenn man in der Ausdrucks- und Bewegungslosigkeit der Bilder dieser Phase die viel beschworene Statik, Starrheit und Unflexibilität, ja Handlungsunfähigkeit, in die die einst vielbewunderte Stabilität und Beständigkeit der venezianischen Republik irgendwann umgeschlagen ist, wiederzufinden glaubt? Hier noch eine Aussage treffen zu wollen, hieße, den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und historische Begründbarkeit aufzugeben und sich auf das weite Feld der interpretatorischen Meinungen und nicht belegbaren Psychologisierung der Kunst zu begeben, was nicht Ziel dieser Arbeit ist. Nichts deutet ansonsten daraufhin, daß Canaletto ein politischer Mensch war, und es gibt nicht das kleinste zeitgenössische Indiz dafür, daß Canalettos Werke von seinen Zeitgenossen so gelesen worden sind. Es wäre auch schwer erklärbar, welchen Sinn eine solche, versteckt staats-

kritische Aussage für Joseph Smith als Auftraggeber der Bilder gemacht haben könnte, der zu jener Zeit kurz davor stand, das lang angestrebte Ziel, Konsul in Venedig zu werden, zu erreichen, und der dank Canaletto mit dem Mythos Venedig nicht die schlechtesten Geschäfte machte.

Doch auf diesem Stand der phlegmatischen Starrheit der in diesen Jahren entstandenen Venedigbilder ist Canalettos künstlerische Entwicklung nicht stehen geblieben, wenn auch richtig ist, daß in der nach-englischen Phase Canalettos keine gravierenden Eingriffe in das Repertoire figuraler Motive mehr nachzuweisen sind. Das, was ich einen Reinigungsprozeß der Motive genannt habe, ist abgeschlossen und bestimmt dann seine Arbeit, das Repertoire steht seit langem, wird variiert und findet sich auch bei den Ansichten für Sigismund Streit noch wieder. Doch bedeutet das nicht, daß Canalettos künstlerische Entwicklung mit jenen vier, bzw. fünf Bilder in der Royal Collection am Anfang des Endes angelangt ist. Jetzt geht es ihm offenbar eher um Ausdrucksformen und alles das, was Stil betrifft. Besonders hervorzuheben für das Spätwerk ist das Zeichnerische auch in der Malerei, das nichts anderes als eine neue Ausprägung von Canalettos malerischer Souveränität ist. Durch wenige geschwungene, perfekt gesetzte Pinselstriche erreicht der Maler eine treffsichere Charakterisierung, die in ihrer mit einer scheinbaren Einfachheit verbundenen, sehr eigenen Kunstfertigkeit den Vergleich mit den Mitteln von keinem seiner Zeitgenossen zu scheuen braucht. Daß es sich dabei nicht um Auswüchse eines schwachen, müden und trockenen Spätstils handele, kann nur sagen, wer nicht wirklich genau hinschaut. Diese Malweise, in der häufig sind jene weißen Höhungen gesetzt, die Canaletto vielleicht bei einem Bild Vermeers, das sich in der Sammlung Smith befand, zum ersten Male gesehen hat, ist "rocailleartig" genannt worden, doch kann eine solche Aussage nur Sinn machen, wenn man mit Rocaille[31] die Perfektion und Sicherheit der Ausführung assoziiert, denn mit rokokohafter Zierde und Zierlichkeit hat Canalettos Welt so wenig zu tun, wie eine Le Corbusier-Liege mit der Abbildung des Art nouveau-Interieurs einer amerikanischen Bar durch Edward Hopper.

Eine rund zwanzig Jahre später entstandene, 1763 datierte und signierte Ansicht im Los Angeles County Museum of Art, die vielleicht ursprünglich als Aufnahmestück für die venezianische Künstlerakademie vorgesehen war und deshalb bezeichnet worden ist,[32] bietet einen weit überzeugenderen Lösungsansatz für das Darstellungsproblem, das sich stellt, wenn der Maler versucht, einen großen Raumausschnitt mit einer ausdrucksfähigen Staffage zu verbinden. Wie die der Royal Collection ist es eine Ansicht mit einem sehr weitem Bildausschnitt, sogar noch viel weiter als jene. Canaletto bedient sich hier eines Verfahrens, das Michele Marieschi schon lange vorher in die venezianische Vedute eingeführt hatte. Diese späte Vedute setzt einen großen, weiträumigen Bereich ins Bild, den das starre Sehen des photographischen Normalobjektivs nicht mit einem Mal erfassen kann, das menschliche Auge, aber durch blitzschnelle Bewegung auch in der Natur als Einheit zu verstehen vermag. Man hat die panoramahaft aufgeklappt erscheinenden Ansichten folglich gelegentlich als "Weitwinkelperspektiven" bezeichnet. In dem Ge-

mälde von 1763 verzichtet Canaletto - wie im Übrigen auch Marieschi in seinen entsprechenden Bildern der Zeit um 1740 -[33] keineswegs auf Vielfältigkeit und Ausdruck in der Figurenstaffage. Allein die Vielzahl an Dingen, die bei den Ständen der Armenier aufgestellt sind, und die Händler, die ihre Körbe und ihren Stuhl auf die Piazza gesetzt haben, zeigen, daß Canaletto auch bei einem sehr weiten Bildausschnitt - und noch dazu in einem kleineren Format - sehr viel mehr Möglichkeiten aufzubieten hat, wenn er will. Dazu kommen Bewegung und Erzählerisches, wie die rennenden, spielenden und Körbe tragenden Kinder, der vom Wind bewegte, weiße *Zendale* einer in Rot und Gelb gekleideten Frau, die Gesten des Zeigens, das Stehenbleiben in Betrachtung der außerhalb des Bildes liegenden Fassade der Basilica. Ein Fliegende Händler nimmt sich bückend einen Gegenstand aus seinem am Boden stehenden Korb, um ihn einer Frau zu reichen, die ihn vielleicht kaufen mag. Das alles gemalt in jenem so spielerisch erscheinenden Spätstil Canalettos mit den vielen weißen Höhungen und den fast punktartig hingesetzten Gesichtern und Händen der Personen, unterstreichen die geglückte Rückkehr zu der urspünglichen Erzählfreude Canals. Auch der unterschiedlich schräge Stand der Sonnenschirme der Stoffverkäufer ist wieder zu einem schönen Variationsmoment geworden.

Für die Produktion der Schaffensperiode nach dem Englandaufenthalt sind weiterhin eine Reihe fast biedermeierlich kleiner, hochformatiger Ansichten charakteristisch; ihre Existenz ist ein sicheres Anzeichen für eine Veränderung des Geschmacks, wie auch dafür, daß die große Canaletto-Mode der ersten Hälfte des Jahrhunderts vorüber war. Die erwähnte Vedute der Fondamenta Nuove gehört dazu.[34] Oft aber bieten diese kleinen Bilder Durchblicke durch einen Arkadenbogen auf die Piazza San Marco. Eines davon ist die 1760 für John Crewe gemalte Ansicht, welche *die Fiera dell'Ascensione* von ihrer unspektakulären Rückseite zeigt. Die damit verbundene Anekdote ist hinlänglich bekannt und mit leichten Varianten an verschiedener Stelle überliefert [die Vorzeichnung dafür **Abb. 339**, das Gemälde s.: **Abb. 137**].[35]

Ein anderes dieser Kabinettstücke wird im Fitzwilliam Museum in Cambridge verwahrt. Das auf der Rückseite signierte Bild ist 1816 zusammen mit seinem Pendant, einer Ansicht vom Hof des Dogenpalastes mit der Schenkung von Richard, 7th Viscount Fitzwilliam in die Sammlung des Museum gelangt.[36] Ein Kind im Vordergrund links, das einen *Nobile* in roter Robe mit den *Maniche lunghe* und mit goldenem Band anbettelt, sowie ein Mann, der mit zwei Brettern oder einer Holzschachtel unter dem Arm seines Weges geht, sind unter einigen anderen, wenig signifikanten und kaum bedeutungsvollen Personen auf dem Platz seine wichtigsten Figurenmotive. Eine Version aus einer niederländischen Privatsammlung, die einmal für das Hitler-Museum in Linz in Beschlag genommen worden ist, zeigt wie derselbe *Cavaliere della Stola d'Oro* vor der Basilica hochachtungsvoll von einem elegant gekleideten Herrn begrüßt wird, während im Vordergrund am Ausgang der Gasse unter dem Torre dell' Orologio ein Fliegender Händler am Boden sitzt und ein Kind seines Weges geht. Auffällig aber ist hier vor allem, wie im Vordergrund links die angeschnittene Figur eines *Popolano* sich förmlich in den Bildraum

hineinschiebt, um den Betrachter anzuschauen. In einem weiteren dieser Kabinettstückchen, einer Vedute mit dem Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni zeigt Canaletto einen vor dem Monument zeichnenden Touristen - oder meint er damit sich selbst, oder einen seiner Kollegen?[37] Wie vorher nicht gekannt sind diese Bilder durch Konzentration auf eine einzige, kleine Szene, manchmal eine einzelne Figur geprägt, die mit den wenigen, leicht geschwungenen, relativ dicht aufgetragenen Pinselstrichen charakterisiert sind, welche seinen Figuren in dieser Zeit auf scheinbar einfache Weise etwas sehr Charakteristisches geben.

Ein bekanntes Beispiel für die kleinen, hochformatigen Durchblicke ist ein Bild der National Gallery in London, dessen asymmetrische Komposition einen Blick von der südwestlichen Ecke der Arkadengänge der neuen Prokuratien, wo sich seit ungefähr 1720 das Caffè Florian befindet, auf die Piazza mit dem Campanile und der Basilica di San Marco im Hintergrund gewährt [**Abb. 334**].[38] Man wird wohl mehr in ihm erkennen müssen als eine nur ins biedermeierlich Nette verkehrte Ansicht des großen Platzes in Venedig. Die Vertikale einer der den breit gelagerten Pfeilern vorgeblendeten Halbsäulen des Arkadenganges markiert die Mitte des Bildes. Davor, auf dem kleinen Polsterbänkchen des Café Florian sitzen zwei Kavaliere und unterhalten sich angeregt, beide sind äußerst elegant nach Pariser Mode gekleidet, aber mit weitem Schulterumhang, den sie zur Seite geschoben haben, der eine mit Dreispitz, der andere hat seinen Gehstock in der Hand. Der eine unterstreicht seine Rede durch eine elegante Geste, der andere neigt sich leicht zu ihm herüber. Ein dritter Herr steht auf der rechten Seite des Bildes in der Mitte des Arkadenganges und hält eine kleine weiße Porzellantasse in der Hand [**Abb. 335**].

Weitere Gäste des berühmten Cafés sind etwas weiter hinten auszumachen. Eine Quintessenz langen Schauens auf venezianisches Leben hat der Maler dem gegenüber auf der offenen Seite des Platzes angeordnet: Ein *Popolano* oder Fliegender Händler von der *Terra ferma* und sein halbwüchsiger Gefährte haben sich direkt hinter den zwei bei dem Kaffeehaus sitzenden Herren auf die drei Stufen, die zum Platz hinunterführen, hingesetzt; ein breiter, leerer Korb, dem der zweite Henkel fehlt, ist neben ihnen abgestellt. Ein Paar Straßenköter beschnüffelt sich und etwas entfernt stehen drei Herren - einer wiederum mit dem vors Gesicht gezogenen *Tabarro* - eng beieinander. Nur wenig weiter hinten setzt eine Frau vom Lande in den typischen, auffällig weißen, blauen und roten Kleidern die Dinge, die sie mit sich trägt, einen Moment auf dem Boden ab.

Canalettos Blick durch die Arkaden der Neuen Prokuratien ist eine ins Venezianische übersetzte *Tasse au chocolat*.[39] Francesco Guardi, der bekanntlich auch mit seinen Gemälden des *Ridotto* - ein Motiv, das im übrigen schon Heintz gemalt hatte - und des *Parlatorio delle monache*[40] jenseits der unsichtbaren Grenze zur Figurenmalerei wilderte, dagegen ruft in Nähe zur bürgerlichen Genremalerei Longhis auf andere Weise das Geschehen im Café am Platz ins Gedächtnis. Sein unter dem Namen *Maschere al caffè Florian*[41] in Morassis Œuvrekatalog eingegangene Bild [**Abb. 338**] ist eines der wenigen malerischen Zeugnisse der Institution der Kaffeehäuser. Zwar war das Café Florian eines der ersten Europas,

doch ist genaugenommen die Identifizierung mit demjenigen im Bild durch den angegebenen Bildraum nicht haltbar, denn unter den Prokuratien gab es viele Kaffeehäuser: "Unter den Arkaden liegt ein Kaffeehaus bey dem anderen. Ihre Anzahl ist sehr groß, und sie sind des Abends insgesamt voll, weil die Venezianer alle Abende den Markusplatz besuchen, und die Zeit hier sehr müßig zubringen... Im Karneval erwartet man hier die Zeit, wo die Schauspiele den Anfang nehmen."[42] So berichtet Volkmann dem Italienreisenden, nicht ohne den Hinweis auf die privaten "Kabinette", in die man sich zurückziehen konnte, und auf Goldonis *La bottega di Caffé* hinzuzufügen.[43] Die poetischere Version eines venezianischen Beobachters beschreibt die Situation, die venezianischen Kaffeehäuser vor ungerechtfertigem Verdacht in Schutz nehmend, unter den Arkaden etwas anders:

"Ben a ragione possono chiamarsi Teatri le grandi Botteghe da caffè. Poichè effettivamente ne hanno in oggi, e specialmente ne' giorni delle maschere tutta la somiglianza. Vi fu un tempo, evi furono certi Paesi ne' quali delle Botteghe con Camerini più a furtivi incontri, & a pericolose dimore servirano, che ad onesto trattenimento, giacchè anche presentemente il caffè, la cioccolata, li rinfreschi, e le altre bibite sono solo un' accessorio, o un' uso; & il vero istituto di queste botteghe è la conservazione. Ora però tutto è cambiato, non si trovano più Camerini con porte, non vi si gioca, o almeno ciò si fa solo a giochi permessi, e senza invito; vi si parla con discrezione, e tutto infine vi spira onestà. Nella sera però rassomigliano perfettamente alli Teatri, repplico, quando sono permesse le maschere. È una bellissima cosa il vedere in qualche Caffè fino a cencinquanta persone; chi ciarla, chi canta, chi moderatamente critica, chi si avanza a fare di occhietto, chi osserva, chi beve, chi mangia, & ognuno in somma fa ciò che più gli piace. Quante Commedie non trasse il Signor Goldoni da tale piacevoli luoghi? Ma non fu il solo Osservatore; altri vi furono, che pretesero osservarvi la gelosia, l' onesta amicizia, la critica, la loquacità feminile, & altre cosarelle, le quali essendo veri contrassegni delle umane passioni, somministrano poi materia a saggie rifflessioni, e giovevoli usi per un Poeta Comico."[44]

Genau das zeigt Guardi: Männliche und weibliche Maskierte - eine der weiblichen Figuren scheint im kurzen Rock der *Popolana* weniger vornehm zu sein als ihre Begleiter - stecken ihre weißen *Volti* zusammen, wobei dem Blick aus der nach unten offenen Halbgesichtsmake immer etwas Adlerhaftes anhaftet, während ein Fliegender Händler an dem Pfeiler, den auf Stühlen sitzenden Besuchern des Cafés seine Dinge anbietet.

Die Figur des Herren mit der Tasse in der Hand auf Canalettos Gemälde aber hat zurecht schon immer besondere Aufmerksamkeit erregt. Sein sonnenbeschienenes Gesicht mit der großen Nase und dem grauen Haar hebt sich vor dem verschatteten, dunklen, oberen Bereich des Architekturganges ab, sein Porträt ist das, was das Bild vor allen anderen des Genres auszeichnet. Man kann ein deutlich hervorgehobenes Auftraggeberporträt vermuten, besonders, weil sein markantes Profil auch im Vordergrund des Pendant dieses kleinen Bildes steht, wo er, anders gekleidet sich die Waren eines Fliegenden Händlers zeigen läßt.[45] Sein Bildnis kann aber auch - solange das nicht beweisbar ist - als das Bild eines der vielen Kunden, die Canal in seinem Leben mit Bildern von Venedig erfreut hatte, verstanden werden, als das Urbild eines englischen Reisenden, wie mancher ihn sich nach einem offenbar beliebten Vorurteil vorgestellt haben mag: hoch gewachsen, schlank, einen kostbar bestickten, aber nicht unpraktischen Reisemantel tragend. In sehr schicken, aber etwas groß wirkenden Schuhen steht er ein wenig abseits der Konversation - und irgendwie auch im Weg. Den Kopf leicht nach vorn geneigt, zu den beiden

hinschauend, doch an deren Gespräch nicht teilnehmend, scheint er ganz auf den Geschmack seiner sicher hervorragenden Schokolade oder seines Kaffees konzentriert.[46]

Ganz ähnlich wird ein *Forestiere* fast zeitgleich an einer Stelle in Gaspare Gozzis GAZZETTA VENETA, dem wichtigsten der damals aufkommenden, über Literatur, ebenso wie über Stadtnachrichten berichtenden und kleine Gesellschaftsanekdoten erzählenden venezianischen *Giornali* beschrieben. Den reisenden "*uomo di lettere*", der in die Konversation einer Gesellschaft eingeführt wird, läßt Gozzi in auffallender Parallelität folgendermaßen auftreten:

"*Attende agli studj, e principalmente alle matematiche e alla storia, nelle quali è peritissimo; è nimico delle fantasie poetiche a spada tratta, e delle gentilezze delle buone lettere. Questo fa che riesca alquanto astratto, rigido un pochetto nal viso, parla breve, e con una faccia soda quasi sempre...*"[47]

Dieselbe Tendenz zur leicht überzeichnenden Charakterisierung der Person bis an die Grenze des sanft Karikierenden zeichnet Canals Bild aus. In der Frühzeit von Canalettos Schaffen hat es sie nicht gegeben, man kann aber sicher sein, daß sie im Venedig des Achtzehnten Jahrhunderts, das ja auch Saeculum der Karikatur war, in einer Stadt, die begnadete Karikaturisten wie Anton Maria Zanetti bis zu Giambattista Tiepolo hervorgebracht hat, als solche anerkannt worden ist. Es entspricht durchaus dem Geist der Zeit, wenn Canaletto, der selbst von Anton Maria Zanetti als "*Canaletto in maschera*" karikiert worden ist,[48] sich hier als ein Künstler erweist, der es vermocht hat, mit einem sanften Lächeln auf die Dinge zu sehen, die ihn ein Leben lang beschäftigt haben.

Einige Zeichnungen stehen mit dem Bild mit dem Porträt der Kaffeetrinkers in der National Gallery in Verbindung. In zweien - eine aus der Sammlung von Joseph Smith und eine etwas größere Variante davon - hat Canaletto versucht, das für die Leinwand gewählte Hochformat des Motiv der Arkaden in einer querformatigen, weiteren Ansicht der Piazza zu verwenden [**Abb. 337**].[49] Ein weiteres Blatt, das sich wie das Ölbild im Besitz der National Gallery in London befindet, porträtiert die Dreiergruppe der Kaffeehausbesucher, die in dem kleinen Gemälde bildbestimmend geworden ist [**Abb. 336**].[50] Die Gesten der beiden parlierenden Herren sind hier etwas anders, der Stehende hat keine Tasse in der Hand, sondern greift mit der Hand vor der Brust an seinen Mantelsaum. So hat der Zeichner sie auch in die beiden gezeichneten Piazza-Veduten übernommen. Die Gruppe der abseits stehenden Herren steht noch enger beieinander und zwei von ihnen sind durch die schon altertümlich gewordenen mächtigen Lockenperücken und die langen, bis auf den Boden fallenden, dunklen Gewänder als venezianische *Nobili* in der Staatstracht der *Veste* erkennbar gemacht. Die per Gesetz verfügte und von den Besuchern der Stadt häufig beklagte, strikte Trennung der venezianischen Führungsschicht von den Besuchern, die von außerhalb des Staatsgebietes kamen, ist damit zusätzlich verbildlicht.

Mit dem immer sanft am Karikierenden liegenden Zeichen- und Malstil seiner späten Figuren, der sich etwa auch in der Figur des "Antiquitätenliebhabers" in Streits Rialto-Ansicht wiederfindet, kommt nun immer häufiger ein spezifisch canaletto'sche Humor

ins Spiel, der auch früher schon gelegentlich aufgeflammt war. Es seien hier nur einige wenige Exempel dafür angeführt, Humor schließlich ist nicht wissenschaftlich zu diskutieren, denn man muß ihn haben, um ihn zu erkennen und selbst zu entdecken. Ein schönes Beispiel für Canals treffende Charakterisierung von Einzelfiguren, die schon an sich etwas Karikaturhaftes an sich hat, ist in dem kleinen Porträt eines der Geflügelhändler, der auf seinen Käfigen mit der Ware sitzt, die Hände in den Schoß gelegt hat und auf Kundschaft wartet, auf einem der Bilder aus Farnborough Hall zu finden, das jetzt der National Gallery of Victoria gehört. Seine Entstehungszeit dürfte um einiges früher liegen, wenn sie auch nicht mehr sicher feststellbar ist.[51]

Nicht immer beschränkt sich diese Humor wie hier auf die bloße Freude am sanft karikierenden Porträt der "kleinen Leute". Der Humor Canalettos bricht auf andere Art in einer seiner Ansichten der Punta della Dogana durch, die sich heute in Wien befindet:[52] Um hinter der Dogana in Bodenhöhe nur einen Kopf eines Gondoliere über das Ufer sehen zu lassen [**Abb. 342**], braucht man nur einen sehr niedrigen Wasserstand in der Wirklichkeit anzunehmen und dann bietet sich ein solches dem aufmerksamen Beobachter des Lebens in der Lagunenstadt, doch dies als ein Detail städtischen Lebens ins Bild zu setzen, setzt einen Blick für die kleine Absurditäten des Alltags voraus, den man bei keinem seiner Kollegen und Nachfolger antreffen wird.

Wenn sich der große Vedutist in seinen späten Jahren gelegentlich einen Scherz erlaubt, macht er auch vor den Heiligkeiten der Mosaiken der Basilica di San Marco nicht halt: Man schaue sich nur seine Abbildung der Engel in den Volten der Kuppel in der Kirche in der Zeichnung aus dem Zyklus der *Solennità Dogali*, in dem die Präsentation des neugewählten Staatsoberhauptes in der Dogenkirche thematisiert ist, und in dem Stich Giambattista Brustolons danach einmal genau an [**Abb. 341**]![53] Ähnlich kann man dies auch in der golden strahlenden Kuppel in den kleinen, späten Versionen des Gemäldes mit der Innenansicht der Basilica in der Royal Collection und in Montreal wiedererkennen, wo der Maler im Dunkel des Kirchenraumes eine venezianische Schöne in Schwarz, einen Kavaliere della Stola d' Oro mit seinem Gefolge und gemäß älteren, nicht venezianischen Traditionen einen bunten Querschnitt Betender aus allen Schichten der Bevölkerung seiner Stadt angeordnet hat,[54] oder in der Hamburger Zeichnung mit den Sängern auf der Empore, die er zwei Jahre vor seinem Tod mit den Worten "*Io Zuane Antonio da Canal, Hò fatto il presente disegnio, delli Musici che Canta nella Chiesa Ducal di S. Marco in Venezia in ettá de-/ Anni 68 Cenza Ochiali, Lanno 1766.*" bezeichnete[55]- vielleicht augenzwinkernd an jenen Niederländer denkend, der am Ende des vorangegangenen Jahrhunderts zum ersten Mal in Italien gezeigt hatte, daß man das Malen von Stadtansichten zur Profession machen konnte, und den man *Gaspare degli Occhiali* genannt hatte [**Abb. 340**].

ERSTER EXKURS: ROM.
VENEZIANISCHE TRADITION UND BILDER DER EWIGEN STADT

"Vi è poi talun, che col pennel trascorse
A dipinger Faldoni, e Guitterie,
E Facchini, e Monelli, e Tagliaborse.
Vignate, Carri, Calcate, Osterie,
Stuolo d' Imbriaconi, e Genti ghiotte,
Tignosi, Tabaccari, e Barberìe;
Nigregnacche, Bracon, Trentapagnotte:
Chi si cerca Pidocchi, e chi si gratta;
E chi vende ai Baron le Pere cotte.
Un che piscia, un che caca, un che alla Gatta
Vende la trippa: Gimignan che suona,
Chi rattoppa un boccal, chi la ciabatta.
Nè crede oggi il Pittore far cosa buona,
Se non dipinge un gruppo di stracciati,
Se la Pittura sua non è barona."

Satire von Salvatore Rosa: *LA PITTURA.*
Ausg.: Satire di S. R..., Londra 1787,
S. 154/55

Canaletto fügte in seine römischen Ansichten, die er 1743/44 für Joseph Smith gemalt hat, eine innerhalb seines Œuvres motivisch vollkommen eigenständige Staffage ein. Manche der spezifischen Eigenschaften der Figurendarstellungen in Lovisas *Il Gran Teatro di Venezia...* mögen aus der Herkunft der beiden meistgenannten und vielleicht auch bestimmenden Künstler Giuseppe Valeriani und Filippo Vasconi aus Rom erklärlich sein. Aber noch andere gute Gründe lassen einen Seitenblick auf die in vielerlei Beziehung anders geartete Tradition der Ansichten der Ewigen Stadt gerechtfertigt erscheinen.[1] Schon im Zusammenhang mit Gaspar van Wittel, dem ersten Künstler in Italien, der sich ausschließlich auf Vedutenmalerei spezialisiert hatte, ist gezeigt worden, daß er in seine Veduten Venedigs andere figurale Motive einordnet, als diejenigen, die er gewöhnlich für Darstellungen der Ewigen Stadt, wo er heimischer war als in der venezianischen Lagune, und für Bilder anderer Orte gewählt hat. Dies war in dem Wunsch begründet, eine spezifisch venezianische Lebenswelt zu charakterisieren. Seine von Forschern, die sich mit venezianischen Vedutisten beschäftigt haben, oft allzu sehr herabgewürdigte Fähigkeit, auch in kleinen Bildern noch ein breites Spektrum städtischen Lebens zu schildern, dürfte dabei deutlich geworden sein. Die konstatierte Differenz aber verweist auch darauf,

daß für die Darstellung der beiden Städten mit großen Vedutentraditionen Italiens, Rom und Venedig, sich deutlich unterscheidende Staffage gewünscht, bzw. gefordert waren. Für die Evozierung des Bildes der beiden Städte wurden je unterschiedliche Figuren für angemessen gehalten, Selbstbild und Tradition der beiden Städte entsprechend. Für diesen Vergleich soll bewußt eine Form ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit gewählt sein, die die Differenzen nur anreißt.

In zumindest drei, nicht immer eindeutig voneinander zu trennenden Grundvoraussetzungen unterscheidet sich die römische Tradition von der venezianischen. Zunächst wäre an die bekannte Tatsache zu erinnern, daß die beiden großen Vedutentraditionen des Achtzehnten Jahrhunderts grundsätzlich verschiedenen Wurzeln entwachsen sind, was nicht heißen soll, daß es keine Berührungspunkte zwischen beiden gegeben hat. Der römische *Vedutismo* ist aus der Ruinenmalerei entstanden und mitgeprägt von dem niederländischen Einfluß der Genretradition der *Bamboccianti*. Es genügt dafür, sich die derben Volks- und Marktszenen eines Johannes Lingelbach,[2] die Kartenspieler im Schatten der römischen Ruinen und die Raufereien an der Spanischen Botschaft bei Jan Both[3] oder die Kalköfen eines Jan Asselijn, eines Pieter van Laer und anderer ins Gedächtnis zu rufen.[4] Diese Derbheit ist es, die in Lovisas *Il Gran Teatro...* hinüberreicht. Die venezianische Tradition der Vedutenmalerei dagegen gründet in der Historienmalerei und in der repräsentativen Malerei, die von der Republik in Auftrag gegeben oder gewollt war. Die berühmte, um 1500 gemalte Ansicht der Piazza San Marco mit der Prozession der Heiligkreuz-Reliquie von Gentile Bellini kann als ihr Gründungswerk und als das berühmteste Beispiel dafür verstanden werden. Sie war öffentlich zugänglich und somit als mögliches, ideales Vorbild den Venezianer vor Augen.[5] Weitere Gemälde, die für die Tradition stehen, Historienmalerei in einer identifizierbaren venezianischen Umgebung zu situieren, waren unter anderem durch die Gemäldenachstiche in Domenico Lovisas *Gran Teatro...* verfügbar.

Diese unterschiedlichen Wurzeln bedingen auf lange Sicht unterschiedliche Wertigkeiten in der Figurenstaffage. So bleiben in der römischen Vedutenmalerei auf der einen Seite eine derbe, genrehafte Komponente, auf der anderen Seite eine das Leben allegorisierende und moralisierende Weltsicht weit verbreitet, die der venezianischen fehlen, da sie von Anfang an darin begründet war, den Ruhm der Stadt zu feiern. Der Anblick der antiken Ruinen und der Gegensatz von vergangener, antiker Größe zum zeitgenössischem Leben mag besonders den nicht-katholischen Engländern und den Aufklärern, welche die Politik des Kirchenstaates zum Teil heftig kritisierten, immer auch etwas Schwermütiges bedeutet haben, das der geruhsamen Stille und gleichzeitigen Leichtigkeit des venezianischen Stadtlebens, bzw. des Bildes, das man sich davon machte, widersprach. Der Anblick der Überreste antiker Größe gab sicher eher Anlaß zum raisonnieren als die Ansicht eines beliebigen venezianischen *Campo*, dessen Architektur manchem zeitgenössischen Besucher als häßlich "gotisch", alt und zu klein galt und der sich *per se* der überhöhenden Deutung entzieht, wenn jedermann wußte, daß es mit der vielge-

priesenen Vollkommenheit der venezianischen Staatsform nicht mehr so weit her war, wie die Produzenten eines immerwährenden Staatsmythos es weiterhin glauben machen wollten oder sich selbst vormachten.

Durch die in der Ruinenmalerei schon immer geübte Praxis, einzelne, zum Teil weit auseinanderstehende Monumente in einem Bild zusammen zu zeigen, ist zudem die römische Vedute dem Capriccio immer näher geblieben die venezianische. Wenn man schon die Ruinen wie Puzzlestücke zu Bildern neu arrangierte, was lag da näher, als diese mit antiker Staffage zu füllen. Schon Anton Goubau ließ mitten im zeitgenössischen Geschehen eines Marktbildes den Fast-Akt eines alten, mit antikisch über die Schulter drapiertem Tuch auftreten.[6] Beispiele für antikische Kostümierung aber sind bis in die Zeit des Klassizismus immer wieder in den Ansichten der Maler, die Rom sahen, eingesetzt worden, so in einem Bilderpendant der Galleria Nazionale in Rom, das Charles-Louis Clérisseau zugeschrieben wird. Hier ist vor dem Pantheon in einer vedutenhaften Ansicht sogar eine heidnische Opferszene imaginiert.[7] Für Giovanni Paolo Panini, der so etwas war wie Canalettos zeitgleiches, aber nicht ganz so beliebtes römisches Pendant, war der Übergang zwischen den scheinbar so säuberlich trennbaren Genres der Malerei insofern fließend, als er auch mehrere der Ruinen kompilierend in einem Bild zusammenfaßte, antike Historien in der Szenerie dieser Ruinen ansiedelte,[8] predigende Apostel dort auftreten ließ oder Allegorien des Papsttums und des Niederganges des römischen Reiches vor Stadtansichten des Petersplatzes und des Colosseums gemalt hat.[9] Figuren in antiker Kleidung agieren zu lassen, bleibt also auch bei dem wichtigsten römischen Vedutenmaler gängige Praxis.[10] Selbstredend gilt das auch für den Antikenforscher und Graphikkünstler Giambattista Piranesi. In seiner imaginierten Rekonstruktion der Via Appia, wo das Format des Blattes eine größere Hauptfigur erfordert, ist es ein antiker Römer, der in seinem zweispännigen Streitwagen, eine Staubwolke hinter sich aufwühlend, herangestoben kommt, um die sich aufbäumenden Pferde mit strengen Zügel anzuhalten.[11]

Außer dem Nebeneinander von Antike und Gegenwart in Rom gab es auch einen anderen tatsächlichen Unterschied in den Stadtbildern der beiden italienischen Metropolen, der seine Konsequenzen mit sich bringen mußte. Wie der monumentale Romplan Giovanni Battista Nollis von 1748 aufzeigt,[12] waren dort im Achtzehnten Jahrhundert weite Strecken innerhalb der Mauern der antiken Stadt zu innerstädtischem Brachland verkommen. Die Stadtstruktur Roms stand somit der tatsächlichen Enge der Lagunenstadt, in der damals noch mehr als doppelt soviel Menschen lebte wie heute, diametral entgegen. Das innerhalb der antiken Mauern zur *Campagna* werdende Weichbild der Stadt, durchsetzt von Zeugnissen einer glorreicheren Vergangenheit, bringt die römische Vedute in eine unwillkürliche Nähe zur klassischen Landschaftsmalerei, die sich für die venezianische von selbst verboten hätte. Venedig, das von den Dichtern und Verbreitern des Stadtgründungsmythos als von Gottes Hand geschaffener und in unwirtlicher Umgebung schutzbietender Zufluchtsort gefeiert wurde und das für viele die künstlerischste und zugleich künstlichste Stadt war - bis auf das Land, auf dem sie steht, von Menschen-

hand der Natur abgetrotzt -, hatte mit seiner Lage in der Lagune keine Umgebung zu bieten, die in den Kategorien der damals geübten Landschaftsmalerei als schön gelten konnte. Auch diesen sich unterscheidenden Rom- und Venedig-Erfahrungen der potentiellen Kundschaft trägt die Malerei Rechnung.

Gaspar van Wittels Ansicht der Apsis von Sankt Peter, die inmitten einer weiten Landschaft steht[13] oder die Gemälde von Giovanni Paolo Panini aus dem Sanssouci von Friedrich II in Potsdam mit dem Forum Romanum und dem Blick von den Ausläufern des Monte Mario auf das Panorama der Stadt, das sich als ein weites Landschaftsbild entfaltet,[14] verdeutlichen, wie die Anlage der römischen Stadtansicht aufgrund dieser Spezifik des damaligen Stadtbildes häufig eine Prägung bekommt, die der Landschaftsmalerei angehört. Claude-Joseph Vernet, der in seiner römischen Zeit in Bezug auf Farbigkeit und Lichtstimmung ganz in bester italienischer Vedutentradition Canalettos und Paninis stehende Festbilder, wie jenes mit einem Kampf auf Booten auf dem Tiber gemalt hat,[15] übernimmt in einer seiner Tiberveduten nicht nur die Weichheit der Komposition und in gewissen Sinne auch die abgestimmte Farbigkeit einer gemalten Landschaft des Achtzehnten Jahrhunderts, sondern er zeigt im Vordergrund auch das originär landschaftliche Figurenmotiv eines Fischerbootes, von dem aus in hohem Bogen ein Netz ausgeworfen wird.[16] Eine Vermischung von touristisch-städtischen und ländlichen Figurenmotiven mit Erinnerungen an die große römische Vergangenheit - seien sie sentimental, oder kritisierend empfunden -, finden sich auch schon bei einem als Capriccio mit Titusbogen und den Farnesianischen Gärten bezeichneten Gemälde Viviano Codazzis, wo die beiden Tiere eines Kuhhirten an dem Bewuchs eines Steinblockes käuen, der wohl als herabgestürztes Fragment des Gesimses der Ruine auf der rechten Bildseite zu identifizieren ist.[17] Eselstreiber, bzw. Bauern, die ihren Esel bepackt haben und zum Markt in die Stadt treiben[18] oder Schweinehirten[19] vor einer mal mehr, mal weniger wirklichkeitsgetreuen, aber immer erkennbar römischen Kulisse waren in der dortigen Vedutenmalerei nicht ungewöhnlich. Auch sie mögen schon als Kommentar über den Niedergang ehemaliger Größe gelesen worden sein.

Das Landschaftliche in der römischen Vedute aber kann auch einen ins arkadische gewendeten Unterton bekommen. Vor allem bei Hendrik van Lint oder Jan Frans van Bloemen ist dies noch im fortgeschrittenen Achtzehnten Jahrhundert häufig der Fall, etwa bei den Schäferszenen Hendrik van Lints von 1749 in der Landschaft vor dem Colosseum, wo eine schöne Reiterin in blauem Kleid mit einer Viehherde durch die Landschaft reitet, oder in einer anderen Ansicht, in der Staffagefiguren in einer Art angesiedelt sind, die man in der Landschaftsmalerei ohne Zögern als Schäferszene bezeichnen würde.[20] Wenn bei den van Lint die Ruinen in eine freie, arkadische Landschaft eingesetzt werden, ist das nur ein Zeichen dafür, wie wenig streng in der römischen Malerei des Achtzehnten Jahrhunderts die Genres getrennt waren. Schon eine frühe Zeichnung Pozzoserratos[21] mit dem Blick auf den Tiber und die Engelsburg läßt mit einer Vordergrundstaffage, wie sie in Ansichten von Schlössern und Gärten die Regel werden wird,

das arkadisch-landschaftliche Element in Rom Wirklichkeit werden. Im Vordergrund zieht sich eine leicht hügelige Landschaft hin. Sie rechtfertigt die Aufsicht der Vedute auf das Hauptmotiv, wie in der Landschaftsgraphik und in Stichen barocker Gartenanlagen geübten Praxis, einen in der Wirklichkeit nicht existierenden Hügel einzuführen - eine rein innerbildliche Begründung, welche die Venezianer bei ihren Stadtveduten nie für nötig hielten. An der Ecke gehen Bauern und Schäfer ihren alltäglichen Tätigkeiten nach, oder dem, was man dafür hält: Schafe hüten, Feldfrüchte oder Kräuter sammeln. Einige dieser Schäfer sind als Rückenfiguren gegeben. In der Mitte des Bildes zeigen sie auf das topographische Hauptmotiv herab, das in einiger Entfernung etwas weiter unten liegt. Das Repoussoir des Zeigenden ist nicht nur dazu angelegt, auf das zu verweisen, was sich vor ihm im Bild erstreckt, es offeriert dem gebildeten Betrachter dieser Ansichten auch die Möglichkeit einer gebrochenen Identifikation: die betrachtende Rückenfigur bietet sich an, sich in sie hinein zu versetzen und sich dorthin zu sehnen, wo der Betrachter die Bewohner einer vermeintlich natürlicheren, unverstellten Welt erträumt. Damit fordert das Repoussoir auf, sich als ein Teil dieser Schäferwelt zu imaginieren. Damit hat es wenig mit dem direkten, "realistischen" Repoussoir in Luca Carlevarijs' Stich mit dem Blick auf die Isola di San Giorgio Maggiore gemein, wo die Rückenfigur ganz unmittelbar den zeitgenössischen Betrachter der Stadtlandschaft meint, der sich durch seine Kleidung als der wohlhabende und kunstinteressierte, potentielle Kunde zu erkennen gibt. Auf der anderen Seite scheint aber im römischen *Vedutismo* nichts dagegen zu sprechen, vor dem Colosseum einen Briganten-Überfall auf eine Postkutsche darzustellen -[22] nicht gerade eine Einladung an die Kundschaft der reisenden Bilderkäufer.

Das von Canaletto in seinen Rom-Ansichten benutzte Motiv des zeichnenden Touristen oder Altertumsforscher, der Formen und Maße der Ruinen aufnimmt oder sie als Besucher aufsucht, findet in den Veduten der Ewigen Stadt schon früh Verbreitung. Vielleicht zum ersten Mal wurde es in einer vor 1635 von Claude Lorrain gemalten Ansicht des Campo Vaccino im Louvre benutzt. Hier ist der *Cicerone*, der zeigend und erklärend Besucher durch das antike Ruinenfeld führt, ein zentrales Figurenmotiv.[23] Bei dem schon angesprochenen Gemälde Codazzis mit dem Titusbogen in Prag ist sogar schon eine die antike Architektur zeichnenden Künstlerin dargestellt.[24] In einem Gemälde von Anton Goubau[25] hat sich eine ganze Gruppe von Zeichnern eingefunden, um die antiken Ruinen und Skulpturen zu studieren. Die Bleistifte sind gespitzt, die Blöcke gezückt, aufmerksam ist der Blick auf die Trümmer gerichtet und so schätzt man Proportion und Maß ab. Ein stehender Herr in Schwarz, offenbar der Meister oder Lehrer der Klasse, hält prüfend eine bereits fertiggestellte Zeichnung in der Hand, während sich direkt hinter ihm lakonisch ein Hirte niedergelassen hat, der seine Schafe und Ziegen grasen läßt. Ähnliches zeigt auch noch Giovanni Battista Busiri. In der Mitte des freien Feldes des Forums sitzt ein Zeichner, der den Bogen des Settimio Severo im Blick hat. Ein Kuhhirte, steht auf seinen Stock gestützt hinter ihm und schaut ihm über die Schulter. Zwei Frauen in kräftig blauen und roten Gewändern mit weißem Unterkleid in ihrer kräftigen

Bewegtheit dürften wohl wiederum eher ein arkadisch geprägtes Bild vom ländlichen Leben verkörpern, das man als wenig realistisch bezeichnen kann.[26]

Gänse, Ziegen, Schweine und Esel, wie sie sich in einem der Fresken des Sechzehnten Jahrhunderts im Salone der Biblioteca Sistina auf der Piazza Colonna breit machen,[27] dergleichen zeigt Canaletto in Venedig auf der Piazza San Marco nur einmal in seiner Frühzeit, und auch nur ganz klein und in entfernter Tiefe im Bildraum.[28] Vor dem Colosseum in Rom aber war dergleichen offenbar geradezu normal. Auch wenn es den Viehmarkt auf dem Campo Vaccino in der Form, wie er bei van Swanefelt gezeigt ist,[29] nicht mehr geben sollte, so wird doch das Forum Romanum und der Raum um das Colosseum den römischen Veduten- und Ruinenmalern weiterhin Anlaß zu ländlicher Staffage geben. Van Swanefeld zeigte in der Mitte des Bildfeldes stehende Kühe und einen seine Herde davontreibenden Schweinehirten. Eine Sau, die sich dem Abgeführtwerden heftig widersetzt, wurde dort von zwei Männern gezogen, wobei ein dritter mit einer Holzstange nachschieben muß. Gaspar van Wittels Ansicht des Colosseum in der Turiner Galleria Sabauda[30] bildet noch 1711 einen Viehauftrieb als ein Motiv ab, das gegenüber der bilddominierenden Herde im Vordergrund eines Gemäldes Cornelis van Poelenburghs[31] nur graduell zurückgenommen ist. Bei van Wittel werden Kühe, Kälber und Schafe durch den Bildraum getrieben, während in die entgegengesetzte Richtung ein Ochsenkarren geführt wird, nebenher ein Reiter auf einem Schimmel und ein Paar vom Lande auf Eseln reitet.

Auch wenn bei van Wittel Eselstreiber auch auf dem Quirinal anzutreffen sind,[32] kann man allgemein festhalten, daß bei den römischen Vedutisten ländliche Motive oft am Colosseum eingesetzt sind, einfache, genrehafte, manchmal auch etwas derbere "Volksszenen" werden dagegen am häufigsten in den Tiberansichten eingebracht. Motive des Badens, Fischens, wie auch das Pferdetränken und Anlege- und Verladeszenen des Flußhafens gehören regelmäßig dazu,[33] wie auch die Fischmarktszene Porticus Octaviae in einem Gemälde Antonio Gaspardis in der römischen Galleria Nazionale di Palazzo Corsini.[34] Eindrucksvoll wie niemand anderem gelingt es dem Venezianer Piranesi, städtisches Hafenleben darzustellen. Seine Ansichten der Tiberhäfen am Porto Ripetta und dem Porto di Ripa Grande[35] sind voll von Lastkähnen mit ihrer Ladung und Besatzung. Prozesse des Be- und Entladens und der seemännischen Tätigkeiten sind in einer Art in den Vordergrund gerückt, wie es einem in Venedig tätigen Vedutisten nicht in den Sinn gekommen wäre. Hier wird tatsächlich das am Ufer stehende "*Ospizio Apostolico di S. Michele*" zu einem bloßen Hintergrund, vor dem sich die Formenvielfalt von Masten und Segeln und mit hochgezogenem Schiffsbug und -heck entfalten kann und die Schilderung der Tätigkeiten des Hafens ihren Raum hat: das Aufheben und Tragen von verschiedenster Ladung, das Heranziehen kleinerer Boote an einem Tau, der Matrose, der den Mast eines Schiffes hinaufklettert, und was sonst noch alles dazu gehört.

Galten die gemachten Beobachtungen bis hierher vor allem Bildern, welche die omnipräsenten Überreste des Alten Roms in Erinnerung rufen, so setzt sich diese Tendenz

auch in den Bildern des zeitgenössischen Stadtbildes fort. Giacomo (oder Hendrik) van Lint läßt vor der "modernen", das heißt hier nicht-antiken Architektur der Basilica di San Giovanni in Laterano ein Paar durch den Landschaftsvordergrund ziehen, das eine Figurengruppe bildet, die eher einer Flucht nach Ägypten angemessen wäre als einer modernen Stadtansicht: Sie sitzt rücklings auf dem Esel, er treibt das Tier an, ein Hund läuft einige Schritte vorneweg.[36] Gaspar van Wittels Frauen aus dem Volk wiederum mit ihren weich fallenden, über den Schultern genestelten, faltenreichen Gewändern in reinen Farben, worunter manchmal ein weißes Unterkleid herausschaut, sehen oft eher aus wie antike Statuetten denn wie zeitgenössische Land- oder Stadtschönheit aus den "einfacheren" Volksschichten. Nicht selten wird den Frauen aus dem "einfachen Volk" hier jene schlichte Eleganz der Bewegung derjenigen zugeordnet, die Krüge oder andere Gegenstände auf dem Kopf balancieren, wie Pierre Jean Grosley einer der Italienreisenden der zweiten Hälfte des Achtzehnten Jahrhunderts, sie bei Betrachtung der wasserholenden Frauen in Frosinone beobachtet hat und interessanterweise den Vergleich zur Malerei Poussins setzt:

"L' attitude des ces femmes, la forme des vases, qu'elles portoient sur la tête, le repos de quelque-unes arrêtées à mi-côte, offroient, d' apres nature, ces sujet dont le sçavant Poussin aimoit à enrichir ses paysages."[37]

Wenn in einem seiner Bilder darüber hinaus nicht nur eine Bettlerin in ihrer ganzen Ärmlichkeit auf einem Ruinenfragment sitzt und die Hand ausstreckt, während ein Herr in Schwarz in seiner Tasche zu kramen scheint, sondern noch dazu eine Frau, die eine Spindel in der Hand hält, auftritt wie eine sinnende Schicksalsgöttin, die sich ins Moderne Rom verlaufen hat, scheint die Vedute in Rom bei ihm auch einen symbolischen Anstrich bekommen zu wollen.[38]

Die Nähe zur Klassischen Landschaftsmalerei, wie auch die größere Betonung des Genrehaften in den Figuren sind eine überzeitliche Konstante der römischen Vedutenmalerei vor und im Achtzehnten Jahrhundert ebenso wie ihr Fehlen in der venezianischen Tradition. Das Markttreiben mit den zu einem Frühstücksstilleben arrangierten Früchten, den betont bis überzogen derben Gesichtern der Verkäufer, einem Esel an der Tränke, populären Wanderpredigern, Scherenschleifern, Schuhflickern, Zahnziehern, Komödiantenbühnen, Schubkarren und den in die Hüften gestemmten, kräftigen Armen der Marktweiber mit ihren aufgekrempelten Ärmeln bei Anton Goubau und Johannes Lingelbach[39], für das die Architektur des Titusbogen und der Brunnen auf der Piazza Navona den Ort liefern, bleibt auch bei Gaspar van Wittel in einen größeren städtischen Raum eingeordnet ein Motiv der Figurenstaffage. Die krasse Schilderung in "niederländischer" Art zwar ist für das Achtzehnten Jahrhunderts auch in Rom nicht mehr typisch, aber noch bei Vanvitelli nehmen in römischen Ansichten Marktszenen einen Raum ein, den sie in venezianischen Ansichten nie bekommen haben. Er zeigt den Markt auf der Piazza Navona in all seiner ungeordneten Bewegtheit der Figuren und Zeltdächer noch in einer Ansicht von 1715, wie auch schon in einer größeren von 1699.[40] Ein im Œuvre des Landschaftsmalers seltenes Bild von Andrea Locatelli stellt ihn ähnlich noch 1733 dar. Bei ihm

mischen sich vornehme Herren und Damen mit Fächer unter das bunte Treiben der Ochsenkarren, Maultiere und Gemüseständen.[41]

Gaspare Vanvitelli, der niederländische Vedutenmaler in Italien, läßt sogar auf dem Petersplatz im Zentrum der ausgebreiteten Arme der Kolonnaden vom Weg gezeichnete Pilger, eine Frau mit ihrem Kleinkind, einen auf dem Bauch schlafenden Jüngling und andere herumsitzende Leute vor einer exerzierende Wache bei herumliegenden Ruinenfragmente und dem Stand eines Markthändlers rasten, an denen die in den Platz einfahrenden Kutschen vorbei müssen.[42] Bei Panini später finden sich in einer Ansicht, die fast denselben Bildausschnitt liefert, - nicht nur vor den antiken Ruinen! - eine Figur in antikisierender Rüstung neben einer Gruppe extrem vornehm Gekleideter und eine sozial deutlich kontrastierende bettelnde Frau mit weißem Schleier zusammen.[43] Eine venezianische Festvedute, die im Vordergrund des Bildes eines offiziellen, repräsentativen Staatsfestes oder -ereignisses die Verdrängung der Volksmenge durch die Herrschaften aufzeigt, wie dessen Ansicht der Galleria Nazionale di Capodimonte von 1745, die den Besuch von Carlo III di Borbone in der Sankt Peters-Basilika darstellt,[44] wird sich wohl kaum auffinden lassen. Ebensowenig wird man eine - auf die Gartenveduten des Siebzehnten Jahrhunderts rekurrierende - Dominanz des ländlich-volkstümlichen Publikums feststellen können, wie das mit den auf Steinen lagernden Bäuerinnen in dem Berliner Gemälde mit der Ausfahrt der luxuriösen Kutschen des Duc de Choiseul vorgeführt wird.[45] Solch ein Kontrast zwischen dem zeremoniellen Luxus einer Vorfahrt von reich geschmückten Kutschen und den Bettelnden unter den Zuschauern war in Rom ähnlich auch schon bei van Wittel vor dem Quirinal zu beobachten.[46] Auch das ländliche Element ist bei Panini noch in einer auf dem Forum Romanum grasenden Viehherde vorhanden.[47] Die Architekten und Bauleute auf der Piazza Santa Maria Maggiore mit ihren Werkzeugen dagegen, die Steinblöcke, die Marmorsäge und die schwere Schubkarre hingegen stehen für ein Element des Tätigen, wie man es auf venezianischen Veduten praktisch nicht kennt.[48]

Der einflußreichste und mit Panini bedeutendste Vedutist in Rom war der "nur" auf dem Gebiet der Graphik tätige Venezianer Giovanni Battista Piranesi. Norbert Miller hat einen tragbaren Interpretationsansatz seiner graphischen Kunst geliefert, auf den hier verwiesen werden kann.[49] Einige Details nur sollen als ergänzend bestätigender Kommentar angeführt werden. Zunächst, in den "*Vedute di Roma*" scheint sich der Graphikkünstler ganz der römischen, die populär-volkstümlichen Momente betonenden Traditionslinie anschließen zu wollen. In einer der Ansichten des Petersplatzes[50] ist es die luxuriöse, pompös skulptural ausgestattete Kutsche, die den Venezianer fasziniert und die er als Blickfang einsetzt. Doch hier schon finden sich jene dunklen, meist gesichtslos gegebenen, mit fast zum Buckel gebeugten Rücken herumstehenden Gestalten ein, welche die Ansichten der Serie der "*Antichità romane...*" fast durchweg bestimmen werden. Ganz unzweideutig, um nicht zu sagen zu wörtlich, als daß man es übersehen könne, werden die beiden Seiten des modernen Roms einander gegenübergestellt: das luxuriöse Rom der Empfänge und der internationalen Politik dem armen, erbärmlichen Alltag der Bevölkerung. Über-

all fällt ins Auge, wie das monumentale - sei es das neue, barocke, oder sei es das antike - Rom sich von der sich überall breitmachenden, jede Lücke ausfüllenden, spontanen Architektur der Bretterbuden, Schuppen und Verschläge abhebt. Bezeichnend ist, wie kümmerlich sich in einem Blatt der "*Antichità romane...*" eine neue *Architettura minore* im Vergleich zu der riesenhaften Massivität der alten Zweckarchitektur eines Aquäduktes ausmacht und Halt sucht an der Größe und Robustheit der antiken Stützelemente.[51]

Die tatsächliche Erbärmlichkeit solcher Spontanarchitektur des modernen Roms wird durch die Kleinheit der Figurenstaffage noch unterstrichen, die in einem realen Maßstabskontrast zur Größe der Architektur steht. Ein so ungetrübtes Verhältnis zur Darstellung des ganz normalen Lebens in der Stadt, wie es bei Canalettos Venedig normal ist, findet sich bei Piranesi nur selten, etwa in einer rein modernen Umgebung wie der Piazza di Spagna mit der Treppe und Berninis Fontana della Barcaccia.[52] Immer wieder aber ist das große, antike Rom auch mit den profanen Tätigkeiten kleiner Handwerker, Wagenbauer, Hirten und Eselstreiber[53] in Kontrast gesetzt, immer wieder sind es auch kauernde, hockende, in sich zusammengesunkene Gestalten, die mit ihrer ausgreifenden Gestik das Bild zu füllen versuchen. Über das rein größenmäßige Verhältnis (es mag maßstäblich gar richtig sein) aber meint Piranesi mehr: Gegenwartskritik und die Kleinheit ihres Tuns, ihres Geistes. Schon jenes hölzerne Tor, das direkt an den Titusbogen angebaut ist und nichts bedeutenderes verbirgt - wie im erläuternden Text unter dem Suchbuchstaben "E." angegeben ist - als ein Pulvermagazin, verdeutlicht das.[54] Sogar die Erbärmlichkeit der vornehmen Gesellschaft des modernen Roms zu zeigen scheut Piranesi nicht, wenn er unverstellt zeigt, wie die Säulen eines am Portikus des der Concordia geweihten Tempels für eine verschlagartige Architektur benutzt wird, die dem Unterstand von Kutschen dient.[55]

Tatsächlich sind die kleinen, gebogenen Figürchen der Blätter des ersten Teils der vierbängigen "*Antichità romane...*", in ihrer Helligkeit oft kaum mehr von der Architektur abgehoben, die Kleidung kaum erkennbar, nicht eigentlich zerlumpt, aber ausgefasert in ihrer gesamten Kontur, zottelig, wie herabhängendes Fell.[56] In einer unruhigen, konturlosen Schraffur kann das eine zeigende Repoussoirfigur sein, die sich mikroskopisch klein vor einer gigantisch sich aufrichtenden antiken Mauer abmüht, irgendwelchen, offenbar ungemein anstrengenden Tätigkeiten unterworfen. Nur sehr selten läßt der in die Breite sich ausstreckende Reifrock einer Dame erkennen, daß es sich um zeitgenössisches Personal handelt, und nicht um die "zeitlose" *Plebs romana.*[57] So unterstützen die Figuren "Piranesis Rhetorik der Maßlosigkeit".[58] Noch die "*Fistole e Cloache*"[59] der Alten wirken erhabener als die sie umgebenden, auf Krücken daherkommenden, schlaff auf Lanzen oder zu lang geratenen Schäferstöcken gelehnten, gekrümmten Körper von Männern und Frauen, wie jener sinnlos mit dem Stock in der Luft Herumfuchtelnde, der zugleich den Blick starr auf den Boden gerichtet hat. Auf den Ruinenfragmente um die "*Colonna Trajana*"[60] wirken sie, die sie an den Ecken der Gemäuer stehen, wie Karikaturen alter

oder auch neuerer, barocker Bauskulptur, die Körper gekrümmt, die Arme in entgegengesetzte Richtungen weisend ausgestreckt.

Das Verschwinden der Figur hinter der Größe und Monumentalität der Bauten kann der venezianischen Vedutentradition nur fremd sein, wo die Architektur immer nur dem Schmuck und Glanz der Republik zu dienen hatte. Oft sind dort die Figuren im Verhältnis zur Umgebung eher zu groß gegeben. Doch ebenso selten wie auf den venezianischen Ansichten von Canaletto, Carlevarijs und Francesco Guardis sind bei Piranesi - speziell in den "*Antichità...*" - Tätigkeiten im eigentlichen Sinne dargestellt. Wenn aber eine Einzelfigur irgendwo im Raum der Hadriansvilla in Tivoli steht, in weitläufiger Gestik zeigend, ohne daß klar werden könnte, für wen und was gezeigt würde,[61] hat all dies nichts von der ruhigen Gelassenheit, welche die Welt der venezianischen Veduten bestimmt, viel aber von einer unendlichen vergeblichen Bemühung. Wo Tätigkeiten dargestellt sind, sind es oft solche, die in direktem Zusammenhang stehen mit den Ausgrabungen, der Arbeit an den Monumenten.[62] Auf einem Blatt, das eine Innenansicht des Raumes mit der "*CAMERA SEPOLCRALE di L.ARRUNZIO...*" darstellt,[63] ist das gesamte archäologische Personal versammelt: Der Zeichner links in der Ecke des Bildes, ein Gräber mit Spaten - seine Kleidung ist einfach, doch nicht zerrissen, praktisch, robust, der Tätigkeit angemessen, die Ärmel hochgekrempelt, die Knöpfe des Hemdes offen - und zwei Kavaliere, die mit Heften oder Büchern ausgerüstet die Inschriften der Grabtafeln vergleichen oder aufnehmen. Einer der beiden ist mit der Leiter hoch in die Höhe auf ein weit fast plattenartig vorspringendes Gesims gestiegen. Auch in einer anderen Ansicht sind es zeitgenössische Besucher, die das Monument erkunden, hinter eine der Kammern treten, die Inschrift zu entziffern versuchen, oder etwas zu suchen scheinen, indem sie sich zwischen Ruinenfragmenten im Vordergrund des Bildraumes zu auf dem Boden liegenden Schädeln herabbücken, fast kriechend, so daß der Degen am Gürtel hoch in die Luft weist.[64]

Wenn Piranesi als tätiger Archäologe, erfolgreicher Antikenforscher und Vedutist die antike Stadt betrachtet und ins Bild setzt, so gerät ihm manches in seinen Figuren zum direkten Kommentar über den modernen Umgang mit der von ihm so verehrten römischen Antike. Nicht nur die Art, wie sich die Besucher bewegen und sich verhalten in der Begegnung mit den Ruinen, wie sie sich in ein Verhältnis setzen zu diesen, ist damit gemeint. Auf der "*Veduta degli Avanzi delle Camere sepolcrali de' Liberti, e Serui, ec. della Famiglia di Augusto.*"[65] ist rechts der Bildmitte ein einachsiger Karren zu erkennen, auf dem eine in zerrissenes Tuch gekleidete Figur sich übertrieben gekrümmt mit verdrehtem Arm drei Herren im zeitgenössischen *Justaucorps* zuwendet. Einer dieser Herren trägt einen Spaten über der Schulter, damit sind auch sie als Gräber ausgewiesen. Links machen sich drei Männer an einem Sarkophag zu schaffen, die eher den Eindruck von Grabplünderern denn von vorsichtigen Archäologen machen. Der mittlere beugt sich über den Sarkophag, als würde er die noch zusammenhängenden Gebeine wie aus einem Wassereimer ausschütten. Ein jüngerer Mann - nicht unbedingt arm und durchaus zeit-

genössisch gekleidet - scheint mit ausgebreiteten Armen den Brustkorb des Skeletts zu halten. Den Blick hat er zum Himmel gerichtet, als würde er die Götter um Vergebung bitten für sein Tun. Die Haltung seiner vom Körper weggestreckten Arme scheint dies zu verstärken. Der Dritte, in zerfetztes Tuch gewickelt, aber in der Drapierung der römischen Toga nicht unähnlich, schaut in einen leeren Schädel, wie in ein offene Schale, aus der er trinken wolle, als glaube er darin etwas lesen zu können...

Als ein eher ironisches Spiel mit Antikenbelesenheit und Gelehrsamkeit ist dann wohl die Figurengruppe in der "*Veduta del Tempio di Giove Tonante*"[66] zu lesen, welche die teilverschütteten Portikussäulen in einem von knorrigen Bäumen und Viehhirten bestimmten Ambiente mit ihren übermannshohen korinthischen Kapitellen als laubenartigen Unterstand für eine Unterhaltung mit ausgreifender Gestik benutzt, während zwei junge Frauen, die an einer der Säulen stehen, bettelnd die Hand ausstrecken. Das Prachtstück der Herde ist - wie auch sonst bei einem Jupitertempel - ein mit mächtigem Gehörn ausgestatteter, am Boden liegender Stier, der, den Kopf zu jener Seite hinübergewendet, seine Europa zu erwarten scheint. So ist in der römischen Vedutentradition eine deutlichere Bereitschaft zur Formulierung solcher klarer innerbildlicher Aussage festzustellen, wie auch ein breiterer Rahmen der Schilderung des Alltäglichen in all seinen Facetten. Selbst ein so romantisches Motiv wie das der fast unbekleidet ihre Netze flickenden Fischern in Swanefelds Campo Vaccino ist in Venedig, der Stadt in der Mitte des Wassers, nie formuliert worden.

Es scheint als habe die derbere, von den niederländischen *Bamboccianti* ausgehende Tradition in der römischen Malerei - und sei es noch so stark ironisiert oder mit versteckten Anspielungen befrachtet und bedeutungsaufgeladen - eine größere Toleranz gegenüber der Darstellung sozialer Differenz, Armut, Tätigkeit und Bewegungsmomenten zugelassen als dies in Venedig üblich gewesen ist. Die venezianische Vedutentradition ist damit in der Zurückgenommenheit ihrer Staffage auf merkwürdige Weise zugleich realistischer als auch weniger wirklichkeitsgetreu, da man in der Lagunenstadt vor der Gefahr gefeit war, das historische, bzw. das arkadische Element sich breit machen zu lassen. Gleichzeitig aber blieben bestimmte Themen der städtischen Wirklichkeit ausgeklammert, bzw. sie wurden in Venedig in einer Art und Weise beschönigt dargestellt werden, daß sie ihrer sozialen Spitzen beraubt wurden. So wird man im direkten Vergleich der beiden unterschiedlichen Vedutentraditionen das betonte Herausstellen der wohlgeordneten Ruhe und Behäbigkeit als typisch venezianisch bestätigt finden. Venezianische Veduten gäben sich so als eine subtile Weiterführung der *Buon Governo*-Tradition zu erkennen, die sich von den Bildaussagen der Ansichten von Rom ganz wesentlich unterscheidet.

ZWEITER EXKURS: BERNARDO BELLOTTO.
EIN VENEZIANISCHER VEDUTIST IN ITALIEN UND IM NORDEN

"§ *Bernardo Bellotto, di nascita assai civile, e Nipote di Antonio Canal, cogli ammaestramenti del Zio superate le difficoltà dell'arte, prese ad imitarlo con tutto lo studio ed assiduità. Per consiglio del Zio portatosi a Roma fece uso del suo talento nel disegnare e dipingere le antiche fabbriche e le più belle vedute di quell'alma Città. Con tale esercizio rendendosi sempre più abile ritornato a Venezia, passò a Verona, Brescia, e Milano, dove con molta sua lode le più cospicue prospettive di quei paesi in tele ritrasse; e molte ancora ne dipinse di quelle di Venezia così diligentemente e al naturale eseguite, che un grande intendimento ricercasi in chi vuole distinguerle da quelle del Zio. Presentemente è in Dresda, occupandosi a rappresentar col pennello i luoghi più celebri di quella Città; ed essendo ancor giovine, e indefesso nello studio ed attenzione, è da sperare che il nome di lui celebre e famoso divenga.*"

Pietro Guarienti, in: Abecedario pittorico del ... Pellegrino Antonio Orlandi... corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti..., 1753, S. 101

Anders als die Figuren in den Bildern Canalettos und der anderen Veduten Venedigs haben diejenigen Bernardo Bellottos, der Neffe und der bei weitem beste Schüler des Vedutisten Antonio Canal war, immer wieder ein positives Echo in der kunstwissenschaftlichen Literatur gefunden. Dabei ist häufig ein unübersehbarer, doppelter Unterschied beschworen worden. Zum einen wurde auf die Andersartigkeit der Figuren des jüngeren Venezianers, der schon früh seine Heimatstadt verlassen hatte, um sein Glück im Norden zu suchen und noch in Italien - gesichert im Jahre 1744 - und wohl mit Kenntnis des Lehrers und Onkels dessen Beinamen "Canaletto" übernommen hatte,[1] gegenüber denen des Lehrers verwiesen. Zum anderen wurde immer wieder auf eine Differenz von Darstellungen innerhalb des Œuvres rekurriert, die im Vergleich zwischen den Figuren seiner letzten, der Warschauer Schaffensperiode und denen, die er in seine früheren Bilder Dresdens und anderer Städte eingefügt hat, am deutlichsten auftritt. Die Meinungen, inwieweit diese Unterschiede als kategoriale und damit auch qualitativer Art zu verstehen seien oder ob sie nur gradueller Natur sind, gingen dabei weit auseinander.

Drei Textstellen mögen illustrieren, wie die Bewertungen der konstatierten Unterschiede differieren. Für einen Autor wie Antonio Morassi, der mit der venezianischen Malerei des

Achtzehnten Jahrhunderts vertraut war wie kaum ein anderer, scheint die Sache klar zugunsten des Jüngeren entschieden gewesen sein. In seiner Sicht gibt es eine deutliche qualitative Distanz zwischen den Arbeiten des Onkels und des Neffen, die den Jüngeren über seinen Lehrer heraushebt und ihn die Gattung der Vedute neu definieren läßt:

"*La distinzione tra i due vedutisti non riguarda solo la* qualità *o la* maniera *o il* genere, *bensì proprio il modo di vedere la realtà, la natura, la vita. E questo si dichiara un modo del tutto nuovo, ch'è un vero superamento di quello di Antonio Canal.*

In sostanza il Bellotto, nell'ultimo suo periodo creativo, pur mantenendo all'erta i propri interessi per il vedutismo com'egli l'aveva appreso dallo zio, lo arricchisce, lo amplia, lo trasforma in una nuova visione, che non è più la veduta architettonica con macchiette, *ma quasi una* veduta della vita cittadina con architetture; *non soltanto una* prospettiva,*ma uno* squarcio di vita..."[2]

Noch radikaler formulierte später Terisio Pignatti:

"*Nel disegnare la figura umana, a noi pare che il Bellotto mostri fin dai suoi inizi quella certa propensione al caratteristico, al toco di cronaca, insomma ad un vero 'realismo', che manca del tutto nel Canaletto. Basti, a sincerarsene, considerare gli esiti finali dei due artisti: nessun vorrà confondere le arricciolate 'cineserie'* [sic!] *del tocco canalettiano di una pittura degli anni sessanta, come quelle delle 'procuratie' alla National Gallery di Londra (e i corrispondenti disegni di Windsor o Wallraff* [s. oben, Kap. DIE "EINGEFRORENE" STADT., S. 354]*, con le puntuali 'caricature' del Bellotto nella presocchè coeva 'veduta della Kreuzkirche' di Dresda (...)*"[3]

Ohne Zweifel gibt es karikierende Elemente bei Bellotto, ob man sie aber gerade in dem Bildnis verwachsenen Frau in Schwarz, die allein die Kirche verlassend gezeigt ist, erkennen muß, möchte wiederum ich in Zweifel ziehen. Doch ist Humor bekanntlich eine Sache des Herzens und läßt sich weder erstreiten, noch wissenschaftlich begründen. Wer also die karikierende Absicht in der Übernahme Poussin'scher Figuren für Canalettos "*The Stonemason's Yard*" oder in den von dem Pignatti zitierten Bildern aus dessen Spätzeit - dem Bild mit dem Kaffee trinkenden "Engländer", das auf sanfte Art die Auftraggeberschicht karikiert -[4] nicht erkennen mag, wird sich durch kunsthistorische Erläuterung nicht dazu bekehren lassen.

Auch Henner Menz, einer der wenigen wissenschaftlichen Autoren, die sich dem inhaltlichen Problem der Figur in der Vedute überhaupt ernsthaft gestellt haben,[5] verweist zunächst auf den Gegensatz zwischen den beiden Vedutisten. Einem gleichsam impressionistischen, für seine Zeit ganz typischen Venedigbild verhaftet, beschrieb er die Rolle der Figuren in den Veduten des älteren Vedutisten, wie folgt:

"Das spezifische Leben Venedigs wird in *Canals* macchiette zwar in einer Fülle von genau beobachteten Details auf einzigartige Weise erfaßt und sichtbar gemacht, so wie es *Piranesi* - wenn auch bei weitem nicht mit der gleichen Ausführlichkeit und Überzeugungskraft - in seinen römischen Veduten versucht und angestrebt hatte. Aber blieben bei *Piranesi* die macchiette der Gewalt der Bauwerke verhaftet, so werden sie bei *Antonio Canal* vom Fluidum einer malerisch farbigen Atmosphäre aufgesogen, die die Lagunenstadt bis in ihre letzten Winkel erfüllt. Damit begeben sie sich letztlich jener Individualität, die nötig ist, wenn sie eine eigenwertige und zur Interpretation des Bildganzen fähige Rolle übernehmen sollen."

Im Gegensatz zu Pignatti, der die grundlegende Differenz zwischen den Figuren von Neffe und Onkel, Schüler und Lehrer bereits in den Anfängen der Tätigkeit des Jüngeren erkennen wollte, sah Menz den Wendepunkt zu einer wiederum kategorial anders gedachten Staffage erst in der Zeit der Begegnung mit der neuen Wirklichkeit einer anderen Stadt, der Dresdens:

"Erst *Bellotto* gelingt es in der für ihn neuartigen und nach vielen Richtungen hin anregenden Umgebung Dresdens, die Staffage aus dieser Befangenheit zu lösen. Im durchsichtigen klaren Licht seiner sächsischen Veduten beginnen die Figuren zu eigenem Leben zu erwachen. Alles erscheint über rein malerische Milieuschilderung hinausgehend direkter, individueller und im Hinblick auf den städtischen Schauplatz differenzierter und sinnbezogener. In den Ansichten Warschaus steigert sich das noch."[6]

So "beweist" nach Menz "keiner besser als *Bernardo Bellotto*, daß - wenn 'Stadt' als lebendiges Wirklichkeitsgebilde vom Künstler tatsächlich erfaßt werden will - der Staffage bei der Lösung dieser Aufgabe eine nicht zu unterschätzende Rolle zugebilligt werden muß." Leider muß man feststellen, daß die Ansicht, "daß die Kunstwissenschaft diese Tatsache erkannt hat", darüber hinaus weitgehend folgenlos geblieben ist und sie diese Erkenntnis nie auf die Malerkollegen in der Heimatstadt des Ausgewanderten ausgeweitet hat.

Die mit der Konstruktion eines unüberbrückbaren, grundsätzlichen Gegensatz zwischen Canaletto und Bellotto einhergehende Abqualifizierung der Figuren des älteren Canalettos, die in Formulierungen wie jener von den "Chinoiserien"- es handelt sich um Bilder der Zeit Sigismund Streits, wo das raffinierte Beziehungsgeflecht auf Wohnort und Arbeitsfeld des Auftraggebers verweist! - zum Ausdruck kommt, aber beruht auf der Sicherheit des sich perpetuierenden Vorurteils, das nicht hinsehen will, weil es sowieso schon alles zu wissen meint. Die künstlerische Vedute ist - das dürfte bis hierhin deutlich genug geworden sein - nie nur architektonisches Bild mit einer beigegebenen Staffage, wie Morassi formuliert, sondern immer auch Darstellung des Lebens in der abgebildeten Stadt, sei es wie auch immer gefiltert durch künstlerischen Gestaltungswillen, Konventionen und Traditionen oder Interpretationen der Wirklichkeit. Das äußerst hohe Qualitätsniveau seiner Kunst garantierte, daß Canaletto mit seiner Art, Venedig zu sehen, die Vorgaben für ein das gesamte Jahrhundert geltendes Bild seiner Heimatstadt prägen konnte. Seine Figuren haben ihren Teil dazu beigetragen.

In den besten seiner Bilder gehen Alltagsbeobachtung, der Aufbau subtiler Bildbeziehungen durch Positionierung und Blickbezügen, die erzählerische Werte andeuten, - besonders in den späten Werken - einher mit Stilsicherheit und sicherer Charakterisierung einzelner Figuren durch scheinbar einfachste malerische Mittel, einen perfekt eingesetzten sicheren Pinselstrich. Richtiger also wäre es von weniger wirklichkeitsgetreuen oder stärker stilisierten Menschendarstellungen zu sprechen, nicht aber von qualitätvolleren oder minderwertigen Staffagefiguren. Sicher entwickeln sich die Arbeits- und Darstellungsweisen der beiden geradezu diametral auseinander, doch Bellottos Figuren sind nicht besser als die des Onkels, sondern anders. Sie entwickeln die Vorgaben der venezianischen Zeit weiter in eine Richtung, die in Venedig selbst nie zum tragen gekommen ist. Dazu dürfte außer dem Willen zur Ablösung von den Konventionen, die der große Vedutist vorgegeben hatte, auch beigetragen haben, daß Bellotto in sicherer Anstellung eines festen höfischen Auftraggebers eigene Ideen anders weiterentwickeln konnte als der Onkel, der weiterhin den Bedürfnisse eines auswärtigen Publikums zu entsprechen hatte, nachdem die ganz große Mode der venezianischen Vedute bereits vorbei gewesen ist.

Als Bernardo Bellotto im Januar 1767 in Warschau ankam und sich hier in Diensten des letzten polnischen Königs Stanislaus II. August Poniatowski niederließ, sollte das die letzte Station seiner Lebensreise werden, die ihn früh schon von seiner Heimatstadt in der Lagune weggeführt hatte und auf der er vorher über viele Jahre hin das alte Dresden porträtiert, aber auch Stadtbilder von Verona, Florenz, München und Wien gemalt hatte. Sankt Petersburg, wo ihn seine letzte Reise hätte hinführen sollen, jene Stadt des Achtzehnten Jahrhunderts im Norden, die inmitten des Wassers liegt wie seine Heimatstadt im Süden, hat er nie gesehen und gemalt.

In die Vordergründe seiner Veduten der polnischen Königsstadt malte er nun Staffagefiguren von einer Größe, Vielfalt, Detailliertheit, wie man sie bis dahin weder bei ihm, noch in den Veduten Venedigs zu sehen bekommen hat und wie man sie dort auch nie finden würde. Ganz offenbar hat Bellotto sich durch die Warschauer Realität noch einmal angeregt gefühlt, seine Vedutenkunst neu zu denken. Alberto Rizzi hat in seinem katalogartig aufgefaßten Buch zur Warschauer Tätigkeit des venezianischen Vedutisten immer wieder im Einzelnen auch auf diese Motive aufmerksam gemacht.[7] Zudem sind einige identifizierbare Porträts in diesen Gemälden gefunden worden, unter anderem auch das des Malers selbst mit dem Pinsel vor der Leinwand in der Landschaft. Ob Fiktion oder Wirklichkeit: er stellt sich hier das fertig gemalte Bild signierend dar, zusammen mit seinem Sohn, der ihm zeitlebens als Dolmetscher und Mitarbeiter zur Seite stand, wie er dem König das Bild erklärt, auf dem er sich porträtiert. Wie zur Überprüfung der topographischen Situation haben sich die Beteiligten dazu vor Ort in die Vorstadt Praga begeben, um Bildhaftigkeit und Abbildgenauigkeit der Panoramaansicht zu überprüfen. Angesiedelt ist dieses gemalte kunsttheoretische Statement auf einer Anhöhe über der Weichsel, von der man auf die jenseits des Flusses liegende Stadt blickt. Der den Bildraum trennende Strom wiederum ist mit allen Details der Wassermühlen, der Lastkähne, tränkender Pferde, wie auch der Barken des Gefolges des Königs wiedergegeben.[8]

Alt und jung, arm und reich, Priester, Geistliche, Mönche und Nonnen, Bauern, Handwerker, barfüßige Mütter mit ihren Kindern auf dem Arm, Straßenmusikanten, blinde Bettler,[9] Adlige und Bürger stehen in diesen Bildern vollkommen gleichberechtigt nebeneinander wie nie zuvor in der Malerei. Nirgends ist Bellotto in der Milieuschilderung soweit gegangen, nirgends in der venezianischen Malerei findet man Vorbilder dafür, es sei denn man geht zurück bis in die Zeit der Bassano, wo es sich aber um reine Genremalerei und nicht um die Abbildung eindeutig identifizierbarer Orte handelt. Marktszenen, an denen vornehme Damen und Herrschaften in ihren Kutschen vorbeirauschen,[10] Heuwagen und Ochsenkarren, die Ansammlungen von Bauernkarren zu einem Vieh- und Lebensmittelmarkt,[11] ein ärmlichster, kleiner Heumarkt vor der prunkvollen Barockfassade der Visitantinnenkirche,[12] eine große Prozession von Bruderschaften,[13] immer wieder auch die Einzüge von Herrschaft in Stadt und Palais,[14] Landausflüge in die Umgebung, ausreitende Adlige,[15] Jäger und pastorale Szenen,[16] barfüßige Kuh- und Schafhirtinnen, aber auch Einblicke in die ärmlichen Höfe der Vorstadt,[17] Reitschule,

Bildhauerwerkstatt und Wachablösung am Warschauer Schloß,[18] alles das findet sich eng beieinander in den Ansichten für den sog. "Canaletto-Saal" eben dieses Stadtschlosses des Königs. Hofdamen mit ihren Begleitern schauen aus dem Fenster heraus den Reitübungen zu oder machen allenthalben ihre Spaziergänge. Frauen haben ihre Ziegen zum Wäsche aufhängen auf die Wiese mitgebracht, direkt auf dem Dorfplatz vor dem Lubomirski Palais.[19] Der offene Reisewagen eines eleganten Paares hat gerade den mit Gänsen beladenen Karren und eine Kuhherde, die in die Stadt getrieben wird, passiert, ein schnauzbärtiger Mann trägt sein Bündel heim, während sich im Vordergrund ein Bauernpaar am Wegesrand zur Rast niedergelassen hat und dem vorbeifahrenden Verkehr zuschaut.[20] Das städtische Leben Warschaus im Achtzehnten Jahrhundert in seiner Gesamtheit dürfte damit - im Sinne der Theorie der sich verbürgerlichenden Kunst des folgenden Jahrhunderts - realistischer bildlich dokumentiert sein als das jeder anderen Stadt der Zeit.

Eine ähnliche Vorliebe für die detaillierte Schilderung und Darstellung des Menschlichen in all seinen Facetten findet sich aber schon in Bellottos Dresdener Arbeiten und den Bildern Wiens und Münchens aus der Zwischenphase zwischen seinem ersten und dem zweiten Dresdenaufenthalt. Eine besondere Freude muß es dem Maler dabei gewesen sein die Ausfahrt auf dem See im Park von Nymphenburg mit der venezianischen Gondel zu malen.[21] Bei den Dresdener Ansichten ging er einmal soweit, die in der venezianischen Vedute gängigen Kompositionsprinzipien der gleichmäßigen, lockeren Verteilung der Figuren auf dem Platz vollkommen beiseite zu lassen zugunsten einer realistischen Abbildung von dem Gedränge der Marktbesucher in der Ansicht des Alten Marktes, in der er die Einzelfigur zugunsten der Masse vollkommen aufgegeben hat.[22]

Das Werk der Dresdener Periode, mit dem er sich am weitesten und auch am eindrucksvollsten von der venezianischen Vedutentradition entfernt hat, ist Bellottos letztes Dresdener Bild. 1765 gemalt und datiert, zeigt es wiederum - ebenso wie das von Pignatti angesprochene Bild - die Kreuzkirche, allerdings in jenem Zustand, in dem er sie bei der Rückkehr nach Dresden gesehen hat: Als Kriegsruine nach der Zerstörung durch Beschießung der preußischen Truppen von 1760 und Einsturz des größten Teils des Turmes 1765.[23] Verschiedenste Arbeiten, das Abtragen von Trümmerresten Fundamentierung, Vermessungs- und Steinmetzarbeiten sind hier ebenso wiedergegeben wie die herumstehenden Zuschauergruppen. Stefan Kozakiewicz, der Verfasser des weiterhin gültigen Werkkataloges des Künstlers berichtet von den Quellen zu dem Bild:
"Die 'Dresdner Merkwürdigkeiten' überliefern uns den Namen eines Maurergesellen Künzelmann, der 'verfertigte eine curiöse Leiter von verschiedenen aneinander festgemachten Stangen, durch welche starke Sprossen gehen und bestieg darauf den 1. Juli den Kreuzturm mit etlichen Gehülfen, die noch stehenden Stücke nach und nach abzutragen" (...). Dieses Ereignis scheint auf dem Gemälde dargestellt zu sein, jedenfalls wird die erwähnte Leiter deutlich sichtbar."[24]
Das Gemälde ist damit weniger Ruinenbild als eine Dokumentation und Würdigung der nach Jahren endlich in Angriff genommenen Sicherungs- und Wiederaufbauarbeiten. Reines Dokument der kriegerischer Zerstörung aber ist dasjenige Bild Bellottos, das die

Ruinen der Pirnaischen Vorstadt zeigt,[25] wo der Maler nach seiner kriegsbedingten Abwesenheit aus der Stadt sein Haus "in Schutt und Asche gesunken" vorgefunden hatte. Als er sie sah, bot sich ihm "ein typisches Trümmerbild, wie es die Dresdner aus der Zeit nach 1945 kennen", das er dokumenthaft im Gemälde festhielt. "Die Staffage" darin, so der Dresdenkenner Fritz Löffler in seiner mehrmals nachgedruckten Einführung in die Dresdener Zeit des Künstlers, "bleibt bescheiden. Im Vordergrund suchen einige Personen in den Trümmern nach Resten ihres Besitzes. Aber das Leben geht auch hier weiter, am rechten Bildrand hütet ein Schäfer seine Schafe."[26] Lapidar und makaber verlassen beide Bilder die Traditionslinien der städtischen Vedute, um, freilich ohne jede Romantik, zum Ruinenbild zurückzukehren, aus dem die Tradition des *Vedutismo* als einer Wurzel entstanden ist.

Zwei Dinge sind es darüber hinaus, die eine deutliche Distanzierung Bernardo Bellottos von den Arbeiten des Onkels und damit der venezianischen Tradition bedeuten: Die ausgesprochene Hervorhebung des genrehaft-wirklichkeitsschildernden Elementes in den Figuren, das in der venezianischen Vedute immer nur weit verhaltener eingesetzt wird, und eine deutliche Hinwendung zum Landschaftlichen, auf die Stefan Kozakiewicz besonders hingewiesen hat[27] und die man mit gutem Recht vorromantisch nennen kann. Sie erforderte zwangsläufig auch eine veränderte figürliche Staffage. Wenn für das genrehaft Schildernde exemplarisch die schöne Marktszene in der Freyung in Wien stehen kann,[28] so findet sich eine Annäherung an das Landschaftliche, das die späten Warschauer Ansichten noch weit mehr bestimmen sollte, schon in den Bildern aus dem Weichbild der Umgebung Dresdens, wo die schweren Karren der Landbevölkerung unbefestigte Pisten befahren,[29] den Ansichten Pirnas[30] und der Feste Königstein.[31] Gerade hier bekommen die Bilder oft eine starke präromantisch-landschaftliche Prägung, die Figuren bleiben aber oft noch in der arkadischen Gestimmtheit früherer Landschaftsmalerei oder der Vedutenmalerei der römischen *Campagna* verhaftet. Beispiele für diese Auffassung sind in den lagernden Kuhhirten und Hirtinnen auf der größeren Version der Ansicht mit dem Blick von Nordwesten auf die Festung Königstein mit dem Lilienstein in der National Gallery of Art, Washington[32] und der Szene der Wäscherinnen bei der Magdalenenburg auf dem Bild der City Art Gallery in Manchester zu erkennen.[33] Reine vedutenhafte, abbildende Landschaftsmalerei ist das noch für Kozakiewicz als verschollen geltende Bild der "'angenehmen Gegend, von Gamich aus'" - dem Blick über das Elbtal beim Gut Gamig -, das 1767 auf der Dresdener Akademieausstellung gezeigt worden war und nun für die Öffentlichkeit der Dresdener Sammlungen zurückgewonnen worden ist.[34]

Kleinfiguriger und stilistisch noch näher an Stil und Machart des Onkels und Lehrers aber ist beides sogar schon in den Bildern italienischer Städte aus den 1740er Jahren nachzuweisen. Das deutet sich - bei, wie bemerkt worden ist, einer sehr venezianisch aufgefaßten Anlage des Architekturausschnitts - schon in den beiden Florenz-Ansichten der Sammlung Sir Alfred Beit in Russborough House, Wicklow County, Irland an, wo die Bewohner der Stadt in den Fluten des Arno baden, fischen, Pferde tränken, Wäsche

waschen und auf einer Sandbank Waren von Lastkähnen auf Karren umladen.[35] Dabei können Motive der Arbeit bereits eine weit größere Bedeutung bekommen als es ihnen in venezianischen Ansichten je zugestanden worden ist: in dem signierten Gemälde mit der Befestigungsanlage von Turin in der dortigen Pinacoteca Sabauda etwa sind die Ausbesserungsarbeiten an den Mauern genauestens beobachtet.[36] Die Tendenz zum Landschaftlichen setzt schon mit den für den Grafen Simonetta gemalten Ansichten von Vaprio und Canonica d'Adda, deren Nachzeichnungen der Maler schon mit den von seinem Onkel übernommenen Beinamen *Canaletto* zeichnete,[37] und besonders jenen von Gazzada ein.[38] Auch wenn dies nur Anfänge einer Entwicklung sind, die von hier aus ihren Lauf nimmt, zeigt Bellotto bereits damit seine Freiheit von venezianischen Konventionen und die Fähigkeit, die Figuren in einer anderen, neuen Art wirklichkeitsschildernd aufzufassen, als sein Lehrer und die venezianische Tradition dies im Allgemeinen zuließen.

Wenn man, ohne die damit verbundene Abwertung zu übernehmen, die Unterscheidung zwischen einem wahren Realismus Bellottos und den von Pignatti so genannten "Chinoiserien" Canalettos in ihren Grundzügen akzeptiert, und wenn weiterhin - wie Menz sagt - die Errungenschaften der späten Warschauer Veduten nur als eine Steigerung bereits vorher angelegter Tendenzen zu verstehen sind, ist es nur um so signifikanter, daß venezianische Ansichten, in denen Ansätze dazu zuerkennen wären, bis heute nicht bekannt geworden sind. Nach dem Zeugnis Pietro Guarientis, der den venezianischen Vedutisten persönlich gekannt haben muß und der es vielleicht gewesen ist, der ihn nach Dresden geholt hat, hat Bellotto davon eine beträchtliche Zahl gemalt, bevor er auswanderte: "*...molte ancora ne dipinse di quelle di Venezia*". Diese Aussage kann nicht bezweifelt werden und man wird also nicht umhinkönnen, sich der Frage zu stellen, wo die Ansichten seiner Heimatstadt sind, er gemalt hat. Die Schwierigkeiten der Unterscheidung der Arbeiten beider Künstler, des Onkels und des Neffen, die schon Guarienti beschwört hatte, werden heute zunehmend für überwindbarer gehalten als noch Kozakiewicz dies zulassen wollte. Wo Morassi einräumte: "*Ci sono dei casi, nel periodo iniziale del Bellotto, specie quando si tratti di vedute di Venezia e di Roma, nei quali egli si identifica quasi totalmente con lo zio, e la distinzione è difficile*",[39] sah schon Pignatti die technischen Differenzen "*macroscopiche*" werden.[40] Die Handschriften der beiden Künstler hielt er folglich für erkenn- und unterscheidbar. Doch auch unter den Bildern, die Bellotto heute mit weniger Skrupeln, als sie der Autor seines Werkkataloges hatte, zugeschrieben werden,[41] sucht man deutliche Anzeichen der skizzierten inhaltlichen Entwicklung vergeblich.

Ein erstes Beispiel einer eigenen Form von Figurendarstellung, die man im Werk des Onkels so nicht finden wird, ist die Art, wie auf einem Bellotto zugeschriebenen Bild in Castle Howard, das frontal die Libreria auf der Piazzetta zeigt, die vor einer von hinten gesehenen Komödiantenbühne stehenden Zuschauer mit aufgesperrten Augen zu dem Spiel und damit aus dem Bild heraus schauen. Das Recken der Hälse, das gebannte Starre mit offenem Mund auf das, was da auf der Bühne passiert, ist hier nachzuvollziehen, wie nirgends.[42] Zudem sind in den nun häufiger dem jüngeren Vedutisten zugeschriebenen

Werken nicht selten hervorgehobene Einzelfiguren, in denen man schon seine persönliche stilistischen Handschrift erkennen mag, zu identifizieren, so in der von Pignatti schon früh Bellotto zugeschriebenen Vierergruppe von hochformatigen Gemälden, die sich je zur Hälfte in der National Gallery of Canada in Ottawa und der Sammlung Mills in Ringwood, Hants befinden [ein Beispiel daraus **Abb. 344**, mit Detail **Abb. 345**], in der ganz eigenständigen Vedute mit Santa Maria dei Miracoli in Hannover, wo ein *Popolano* mit einem großen offen Rucksack sich mit einem anderen unterhält, ebenso wie in der Ansicht der *volta* des Canal Grande in Lyon mit dem geschleppten *Burchiello* auf seinem Weg zur Dogana, oder der bereits zitierten Ansicht des Campo Santo Stefano in Castle Howard mit dem schönen Marktstand.[43] Inhaltlich aber unterscheiden sich diese Werke nicht wesentlich von dem, was man von seinem Onkel und Meister in jenen Jahren erwarten konnte. Die Menschen sind in derselben charakteristischen Nicht-Tätigkeit gezeigt wie in den Ansichten Canalettos und anderer Vedutisten. Auch den venezianischen Ansichten Bellottos, oder dem, was heute dafür gehalten wird, mangelt vollkommen die Idee des Tätigen, die er in Bildern anderer Städte, wie seinen Ansichten Turins, schon früh gültig ins Bild gesetzt hat.

Eine rein hypothetische Fragen, die sich stellt, also wäre, ob die Entwicklung von Bellottos Schaffen auch ein Modell für die Weiterentwicklung der venezianischen Vedute hätte sein können, wäre Bernardo in seiner Heimatstadt geblieben. Sie ist mit wissenschaftlichen Mitteln nicht zu beantworten und muß deshalb offen stehenbleiben, lohnt aber vielleicht trotzdem der Spekulation. Es sollte nicht so sein. Die Kunstform folgt nach Weggang des Neffen Canalettos und, nachdem Michele Marieschi aufgrund seines zu kurzen Lebens die Stellung als Nachfolger Canalettos in Venedig, die ihm nach Weggang von dessen Schüler zugefallen wäre, nie hat ausfüllen können, mit Francesco Guardi einer andersgerichteten Entwicklung, die bei Marieschi bereits angelegt gewesen ist.

FRANCESCO GUARDI.
VENEDIG, DIE STADT DER GALANTEN FLANEURE

"Zwei Schulen des Wanderns leiten sich aus der Romantik her, die urbane und die ländliche...
Die urbane Schule erreicht ihren Höhepunkt mit den Flaneuren und Schlaflosen im Paris Baudelaires bis hin zum Paris Bretons, die durch das endlose Straßennetz streifen, wobei ihr Gang Hoffnungslosigkeit, Rastlosigkeit, Neugier, Weltgewandheit und Kennerschaft verrät, und die bisweilen Ausschau halten nach Straßendirnen oder nach anderen umherstreifenden Männern. Es ist eine weitgehend männliche, ... Tradition...
Für die Frau ist das Wandern durch die Stadt etwas völlig anderes. Es ist sehr viel gefährlicher für sie..."

Rebecca Solnit:
Walking and Thinking and Walking.[1]

Wie gesehen griff Francesco Guardi, als er Canalettos eigenhändige Druckgraphik in Gemälde umsetzte, korrigierend in die Bildfindungen des älteren großen Vedutisten ein, in dem er die figürliche Staffage änderte. Eine ähnliche Transformierung erfuhr auch Michele Marieschis Stich der Chiesa della Salute mit dem Uferstreifen im Vordergrund.[2] Wie bei der Umsetzung der Vorlage Canals ins andere Medium und größere Format haben die Figuren in seinem ebenfalls zu der Gruppe der Wiener Akademie gehörenden Gemälde, dadurch daß der Blickpunkt tiefer angesetzt ist, an Größe und Präsenz im Bildraum gewonnen. Zusätzlich ist der Abstand zu der auf dem anderen Ufer sich erhebenden Kirche vergrößert, was die Figuren noch bedeutsamer erscheinen läßt. Im Gegensatz zu dem Künstlergraveur Marieschi aber verzichtet Guardi auf alle allzu offensichtlichen Beweise seiner künstlerischen Souveränität. Keine manierierten Verdrehungen der Körper, keine gewagten perspektivischen Verkürzungen, keine Sich-Vornüberbeugenden, keine elegant in gedrehter Körperhaltung festgehaltenen Menschen, so als weise er jene inhaltlich manchmal etwas gewollt wirkende Demonstration des überlegenen Umgangs mit der menschlichen Figur, wie sie der Vorgänger praktiziert hatte, von sich. So gesehen korrigiert der Maler die Konzeption Marieschis in Richtung auf Canalettos realistischeren Umgang mit den Figuren, schließlich bietet sich im Leben selten die Möglichkeit der Beobachtung solch extremer Körperhaltungen. Guardis Figuren sind vielleicht weniger originell, dafür aber scheinen sie natürlicher in der Welt zu sein.

In der sozialen Struktur seiner Figuren dagegen ist Guardi Marieschi näher als Canaletto: Seine Figuren sind, wie jene des jungverstorbenen Vorgängers einem außerordentlichen Kleiderluxus verhaftet, im Falle dieses Ölgemäldes übertrifft er die in der Vorlage angelegte Dominanz von luxuriös gekleideten Herrschaften noch, doch sind seine Figuren in der Regel deutlicher als Personen, die den hiesigen Gewohnheiten folgen, identifizierbar. Im Zentrum haben sich zwei in venezianischer Art Maskierte und ein Herr in *Justaucorps* mit unter den Arm geklemmtem Dreispitz vor dem Ufer aufgebaut. Weitere Figuren sind zwei *Popolani*, die auf einem Steinblock sitzen und ein Mann, der an der Abfahrtstelle des *Traghetto* mit einem Ruderer offenbar darüber diskutiert, auf welchem Weg, man am schnellsten zu dem von ihm angegebenen Fahrtziel komme. Er zeigt dabei mit angewinkeltem Arm nach links, während der Gondoliere, der ihm und dem Betrachter zu Angesicht gegenübersteht, mit großer Zeigegeste in die genau entgegengesetzte Richtung zeigt. Ähnlich ist auch der Umgang Guardis mit Marieschis Motiv des Canal Grande beim Fondaco dei Turchi, den jener als eine Ansicht konzipiert hatte, in der vorne links der Aussichtspunkt auf einem kleinen Platz größeren Vordergrundfiguren Raum gibt, die in den Bildraum mit dem Blick über den Canal Grande einführen. Hier, wo Marieschi und vielleicht Francesco Albotto, oder ein anderer Nachfolger Marieschis, zum Zeichen der Funktion des Gebäudes auf der anderen Seite immer wieder Orientalen gezeigt haben, die mit dem *Traghetto* hierhin übergesetzt haben, nun neben einigen Steinblöcken stehen und ihre hiesige Wohnstatt anschauen, setzt Guardi eine Gruppe von Maskierten ein.[3]

Wann genau diese malerischen Umsetzungen der Stiche seiner Vorgänger entstanden sind, läßt sich beim heutigen Stand des Wissens nicht genau bestimmen, denn eine Chronologie der Werke Guardis ist über weite Strecken nur hypothetisierbar.[4] Einziger unverrückbarerer Anhaltspunkt ist eine vor einigen Jahren durch den Kunsthandel gegangene Ansicht der Piazza mit der *Festa del giovedì grasso* von 1756 oder '58, die als einziges bekanntes Bild des letzten großen Vedutisten Venedigs außer einer Signatur auch eine eigenhändige Datierung trägt, die aber zwei unterschiedliche Lesarten hervorgebracht hat.[5] Doch ist unübersehbar, daß zwischen dieser Ansicht und der von der Kritik hochgelobten Ansicht der Piazza San Marco in der Londoner National Gallery und den späten Bildern der 1770er und '80er Jahren, die durch die hoch aufgesteckten Frisuren der Damen in ihren Spätrokoko-Reifröcken charakterisiert sind,[6] nicht nur stilistische Entwicklungsstufen und gattungsbedingte Differenzen - zwischen Festbild in einer vorbestimmten Tradition und sogenannter Alltagsvedute - liegen, sondern auch konzeptionelle Unterschiede in der Besetzung der Stadträume mit Figuren.

Das Gemälde aus den Fünfziger Jahren zeigt die *Festa del Giovedì grasso* von einer konventionellen Position auf der Piazza mit Blick in die Piazzetta aus, die bis auf Giacomo Francos Stich aus dem frühen Siebzehnten Jahrhundert zurückführbar ist. Allerdings ist der gewählte Blickwinkel sehr weit, die Perspektive nicht in allem nachvollziehbar, die Gebäude nicht annähernd den realen Verhältnissen entsprechend proportioniert. Ohne hier auf Tradition und Ablauf des Festes eingehen zu wollen, seien nur einige Worte über

die Auffassung der Figuren und deren Disposition in diesem Bild verloren. Die relativ klein wiedergegebenen Menschen haben sich zu einer Menge auf und vor der Piazzetta zusammengefunden, wo sie im Bild fast durchweg von hinten gesehen werden, da sie den auf der *Macchina* aufgeführten Menschenpyramiden der *Forze d'Ercole* zugewandt sind. In kleinen Gruppen, fast Reihen stehen sie da, die Köpfe angehoben, so daß die Spitzen ihrer schwarzen, dreieckigen Hüte gen Himmel zeigen. Die Zuschauermasse besteht zum allergrößten Teil aus *Cittadini* und *Popolani*, nur wenige vornehm gekleidete Masken, sowie der eine oder andere Herr in elegantem *Justaucorps* sind in der Menge erkennbar. *Nobili* wohnen dem Ereignis von den Obergeschoßarkaden des Dogenpalastes oder auf der Tribüne auf der Piazzetta bei, andere zeigen sich insgesamt desinteressiert an der alljährlichen Veranstaltung, wie jene kleinen Grüppchen, die auf dem rechten, lockerer mit Figuren besetzten Teil über den Platz spazieren oder abseits beieinanderstehen, und einige Zuspätkommende, die keinerlei Eile an den Tag legen, um noch etwas von der Veranstaltung zu sehen zu bekommen.

Übermäßig groß und ungewöhnlich dagegen sind die Figuren in einige Veduten Guardis, wie der dem Publikum gut bekannten Ansicht der Piazza San Marco der National Gallery in London, die der Maler nach der Architekturvorlage des Stiches von Canaletto und Visentinis *Prospectus...* ins Gemälde umgesetzt und mit eigenen Figuren ausgestattet hat.[7] Der Platz ist von Personen besetzt, die in mehreren locker verbundenen Gruppen den vorderen Bildbereich einnehmen. Ähnlich wie bei Canaletto befinden sich darunter Fliegende Händler mit ihren Körben, elegante Herren, *Cittadini*, *Popolani*, die Rückenfigur eines *Nobile* in hellblau-pfauengrauer *Veste*, noch mit der langen Lockenperücke vom Beginn des Jahrhunderts, und sein Adjutant in knallrotem *Tabarro*, jemand, der ein Brett irgendwohin trägt, und auch einige maskierte Personen. Eine Frau von der *Terra ferma* in rosafarbenem Rock in hellblauer Bluse, weißem Schultertuch, Strohhut mit Kind ist, den Farben nach einer klassischen Trachtendarstellung entsprechend, genauestens studiert und porträtiert bis hin zu dem Detail ihrer einfachen, dicken Wickelgamaschen. Davor, bei dem Fliegenden Händler ist die von Carlevarijs' Veduten vertraute Figur des immer etwas mysteriös anmutenden "Vermummten" mit dem über die Schulter gezogenen Umhangmantel angeordnet [**Abb.** 346]. Typologisch, nicht aber stilistisch könnten diese Figuren durchaus dem Repertoire Canalettos entstammen. Wie bei ihm auch häufig erschließen sich dem Betrachter Beziehungen zwischen ihnen nicht zwangsläufig. Ihre irritierende Übergröße vor der Architektur, die fast wörtlich dem entsprechenden Stich des *Prospectus...* übernommen worden ist [**Abb. 347**], drängt die Formulierung von einer Folie der Architekturdarstellung, vor der diese Figuren agieren, förmlich auf, besonders auch, weil sich hinter ihnen eine relativ leere Platzfläche auftut. Die Maßstabsverhältnisse aber scheinen dabei vollkommen aus dem Blick geraten zu sein. So hätte manche der Personen in Guardis Piazza-Ansicht Schwierigkeiten, in diese Architekturen einzutreten [vgl. auch **Abb. 353**].

Insgesamt offenbaren die zu groß geratenen Figuren, so souverän und sicher sie je für sich gesehen gemalt sind, eine derart krasse Diskrepanz in der Einordnung der Figur in den architektonischen Zusammenhang, wie man sie noch nicht einmal bei Luca Carlevarijs Piazzetta mit dem Buchhändlerstand in Oxford feststellen kann, wo erzählerische Elemente und eine auf Anderes gerichtete Bildaussage das rechtfertigen.[8] Das gilt auch für weitere Beispiele von Ansichten der Piazza, etwa das Bild der "*Gallery of Modern Art*" in New York und andere.[9] Hier füllen die wenigen, übergroßen und dadurch stark hervorgehobenen Vordergrundfiguren den Platzraum gelegentlich nur mäßig aus. In seinen Gemälden, die nach Canals eigenhändigen Stichen der *VEDUTE Altre...* entstanden sind, stellten sich diese Probleme nicht. Im Londoner Bild aber, wo die Raumkonzeption der weiten Übersicht über die Piazza eine andere ist als die der intimen Ausschnitte, die Canaletto für seine eigenhändigen Stiche gewählt hatte, läßt Guardi trotz verschiedener perspektivischer Veränderungen - der Campanile erscheint schlanker und höher, die Kirche kleiner und weiter entfernt, der Torre dell'Orologio überragt die alten Prokuratien weniger hoch -, die er angebracht hat, die Arkaden der alten Prokuratien noch gedrungener erscheinen als Canaletto, statt deren Perspektive durch Verstärkung der Fluchten zu radikalisieren. Michele Marieschi hat das Verfahren seinen Versionen des Motivs [**Abb. 348**][10] vorgemacht. Dabei hätte der Maler als einfachstes Hilfsmittel für eine sicherere Einordnung der Figuren in den architektonischen Kontext nur eine Perspektivanleitung wie Ferdinando Galli Bibienas *L'architettura civile* zur Hand nehmen müssen, in der gleich auf den "*Brieve trattato della Pittura in generale*" die Anleitungen folgen, wie Figuren größenmäßig richtig in die Umgebung einzuordnen sind.[11]

Ganz abgesehen davon, daß die Verhältnisse zwischen Figur und Architektur in den Veduten des Achtzehnten Jahrhunderts nur äußerst selten wirklich maßstabsgetreu abgebildet worden sind, ist die Disparatheit so stark, daß sich die Nonchalance nur schwerlich aufrechterhalten läßt, mit der die meisten derjenigen, die sich mit der künstlerischen Entwicklung des letzten überragenden venezianischen Vedutisten beschäftigt haben oder gegenwärtig beschäftigen, über diese Unsicherheiten hinweggesehen. Der simplen Regel entsprechend, daß jede Abweichung von der ständig ausgeübten künstlerischen Praxis der perspektivischen Wahrscheinlichkeit einer Erklärung bedarf, hätte sich die Forschung die Frage längst stellen müssen, wie einem erfahrenen Figurenmaler, als der sich Guardi in der sicheren Ausarbeitung der Einzelpersonen zeigt, solche Abweichungen von den allereinfachsten Prinzipien der perspektivischen, ich sage nicht: Richtigkeit, sondern Wahrscheinlichkeit durchgehen konnten. Aus dem bloßen Befund der in sich stimmigen und qualitätvollen, aber zu großen Figuren könnte man - wohl wissend, daß es für eine Datierung keinen anderen sicheren Anhaltspunkt gibt, als daß es nach dem letzten Blatt der *Prospectus...*-Folge, die mit der Jahreszahl 1742 datierbar ist, entstanden ist -, das Konzept bestätigt sehen, das in dem frühen Guardi einen Figurenmaler erkennen wollte, der die Anfangsschwierigkeiten der Anpassung an den übernommenen architektonischen Rahmen noch nicht überwunden hat. Genausogut könnte man einen Künstler imaginieren, der seine vorherigen Erfahrungen in der Menschendarstellung auf noch nicht dage-

wesene Weise für seine neue Aufgabe als Vedutist nutzbar machen will. Das quasi einhellige Lob, das die Bilder von der Kritik erfahren haben, scheint der Beweis zu sein, daß ihm das gelungen ist. Die eindeutig problematische Seite dieser Bilder aber einfach zu ignorieren, hieße wiederum dasselbe zu tun, was den Blick auf die Figurendarstellungen in den Veduten bisher weitgehend verstellt hat: Die Bilder nicht als das zu sehen, was sie sind. Als komplexe, von der Bildtradition, von künstlerischen Ansätzen und persönlichen Erfahrungen ebenso wie von Auftraggebererwartungen geprägte Formen des künstlerischen Umganges mit der Wirklichkeit der Stadt Venedig, deren Bild wiederum bereits durch eine lange Reihe von Bildern, Texten und Erzählungen vorgeprägt gewesen ist.

Wie immer seine künstlerische Entwicklung bis dahin auch verlaufen sein mag, irgendwann muß sich Guardi das Ziel gesetzt haben, den Spaziergang der Venezianer auf der Piazza, wie er wirklich aussieht, zum Thema seiner Veduten zu machen. Das Metropolitan Museum besitzt eines dieser Bilder, in dem die Probleme der Einordnung der Figuren in den Raum besser gelöst sind.[12] Der *Nobile Liston*, wie man den Ausgang der Spaziergänger und Maskierten ebenso wie den durch die Pflasterung abgeteilten Streifen des Platzes vor den Prokuratien, wo er stattfand, nannte, brachte die Venezianer auf der Piazza zusammen, wie in anderen italienischen Städten die sonntägliche *Passeggiata* auf der Promenade.[13] Man fand sich auf einer Seite des Platzes, entweder vor den Alten oder den Neuen Prokuratien ein, ging hier in dem Schattenstreifen vor den Prokuratien auf und ab, traf sich, blieb zu einem Schwatz stehen, grüßte sich und die gehobene Gesellschaft blieb hierbei - glaubt man Guardi - offenbar am liebsten unter sich. Die weitaus größte Zahl der Personen drängt sich in dem schmalen Streifen Schatten, den die mittägliche Sonne vor den Neuen Prokuratien wirft. Nur wenige Leute gehen außerhalb dieser schützenden Zone quer über den Platz. Ganz vorn rechts in der Ecke hat sich der Maler selbst unter die Menge begeben, wie er mit einer Tafel unter dem Arm, auf der seine Signatur angebracht ist, über den Platz eilt, um sie - ausschmückendes Detail und Platz für seine Unterschrift - einem Kunden auszuliefern.

Die Zusammenkunft der venezianischen "Gesellschaft" unter ihrer fast uniformierenden Verkleidung der *Bauta* während der Karnevals- und Maskenzeiten, von der auch die Reisenden zunehmend angezogen wurden, thematisiert Guardi in einer anderen Ansicht der Piazza San Marco, die heute im Stockholmer Nationalmuseum ist [**Abb. 350**].[14] Darin setzt er sich souverän über die Naturgesetzlichkeiten hinweg und führt einen dramatischen Schlagschatten ein, der, bei Blick Richtung Basilica, von links einfällt, was bedeuten würde, daß die Sonne genau von Norden einfiele.[15] Der Schatten eröffnet die Möglichkeit, bei gleicher Blickrichtung wie in der Vedute des Metropolitan Museums die Gewohnheit, im Schatten zu flanieren, im Vordergrund sichtbar werden zu lassen und so bei einem sehr großen Bildwinkel ein genaueres Bild der Gesellschaft, die sich eingefunden hat, zu geben. Genau genommen aber ist er inhaltlich ohne Not eingeführt, da eine Abbildung des Spaziergangs der Masken auf dem Platz in der kalten Jahreszeit des Karnevals, der auf der Sonnenseite des Platzes stattfindet, zumindest ebenso glaubhaft wäre.

Unter denjenigen, die Guardis Gemälde in Stockholm erkennen läßt, sind solch "einfache" Leute, wie Canaletto sie immer wieder in der einen oder anderen Form in seinen Bildern lebendig werden ließ, so gut wie nicht auszumachen. Einzig ein Bettler hat sich unter die Herrschaften gemischt, in der Hoffnung, daß ein Almosen für ihn abfalle, und eine Dame mit der Gesichtsmaske der *Moreta*, in einem sehr freizügigen, tiefdekolletierten und nur wadenlangem Kleid mag eine derer sein, die ihre Dienste den vielen Fremden anboten und zu dem festbestimmten Zwecke hier sein, einen von ihnen anzusprechen.

Der Versuch, den Spaziergang und das Strömungsverhalten der Menschen auf der Piazza an einem heißen Sommermittag darzustellen führte zwangsläufig zu einer unausgewogenen, ungleichmäßigen Verteilung der Personen im Bildraum. Sicherlich nicht zuletzt deshalb dürfte Guardi in der Mehrzahl seiner Bilder der Piazza die konventionellere, von Canaletto etablierte Verteilung der Personen über den Platz benutzt haben. Später dann entstanden zunehmend Gemälde, die von reich gekleideten Frauen in Schleppenkleidern und mit aufgesteckten Frisuren bestimmt sind. Ihre Datierung läßt sich aufgrund kostümhistorischer Fakten zumindest auf die 1770er und '80er Jahre einschränken, da die hier zu sehenden, hochgesteckten Frisuren, in die Federn, Bänder und Schleifen eingebunden sind, erst in diesen Jahrzehnten in Mode kamen. Die beiden außergewöhnlichen Veduten mit der Festarchitektur für die *Fiera dell'Ascensione* in der Lissabonner Fundaçâo Calouste Gulbenkian, deren Sammlungsbegründer als einer der ersten die Bedeutung Francesco Guardis wiedererkannt und seine Bilder systematisch gesammelt hat [**Abb. 351**], gehören dazu, aber auch "alltägliche" Piazza-Ansichten wie die in der National Gallery of Scotland in Edinburgh, ehemals Sammlung des Duke of Hamilton and Brandon, und jene im Museum of Fine Arts in Richmond, Virginia [**Abb. 353** und **Abb. 354**].[16]

Aufrecht, mit vom Schnürmieder gestütztem Oberkörper über Röcken von einer Fülle gebauschter und gestauchter Kleiderstoffe stehen die Damen da oder schreiten mit ihren Kavalieren über den Platz, das Kleid scheint noch zu rauschen, obwohl die Person schon steht. Unter der hochaufgerichteten Statur des Oberkörpers der massige, aber doch bewegte Block der knittrigen Stoffmassen des Kleides, waagerecht unterhalb der Taille nach hinten abstehend, dann schräg abfallend in einer Schleppe, die wie stehengeblieben, in einer großen schrägen Falte auf dem Boden aufsitzt. Die kleinen, blanken Schuhe schauen eben unter dem Saum des Kleides hervor. Ihr Begleiter schlägt vor, in Richtung Piazzetta zu gehen, ein elegant leicht geschwungener Körper, die Hüfte nach außen gebogen, die Beine in Gamaschen, der Oberkörper ist zu ihr hingeneigt, das Gesicht ihr zugewandt, während sie steif, aufrecht, scheinbar regungslos, fast fremd zurückschaut. Ein zweites Paar geht in den Platz hinein. Die Dame ist, mit der Rechten die voluminöse Fülle ihrer der Reifrockkleider hoch emporraffend, aufgrund der dazu notwendigen Handhaltung leicht zu ihrem Kavalier hingeneigt, der in der gleichen Biegung des Körpers der Breite ihres Reifrockes auszuweichen scheint. Die Eleganz der Herren mit ihren abstehenden Rockschößen und Degen unter dem auf Körper geschnittenem Wams, den seidenen Strümpfen und Spitzenmanschetten, den eleganten Schuhen und dem Dreispitz, unter

dem die seitlichen Locken der Perücken und ein Zopf, ein Haarbeutel oder eine Schleife hervorschauen, steht der der Damen nicht nach. Selbst das bürgerliche Paar links von der ersten Gruppe ist von einem neuen Modeimpuls erfaßt, denn unter dem Kleid der Frau lugen glänzend neue, spitze Schuhe hervor und der Fächer ist von der neuesten Mode.

Ein kleiner *Scherzo* zwischen einem Mann und einem Jugendlichem, die sich etwas dahinter zwischen den beiden Paaren balgen, führt ein kontrastierendes Bewegungselement ins Bild ein, wie auf einer anderen Ansicht der Sammlung Hickox die Begrüßungsszene.[17] Unter die Damen mit ihren hohen Frisuren, manchmal auch kleinen Hüten oder auf den Kopf hochgesteckten Masken, die zusammen mit ihren nicht weniger eleganten Begleitern den Platz erobert haben, hat sich gelegentlich auch einmal ein *Cavaliere della Stola d' oro* oder ein Prokurator mit seinen beiden Adjutanten in Schwarz gemischt. In seiner üppigen roten *Veste* und der bleichen Lockenperücke scheint er fast einer anderen Epoche anzugehören als die Damen in ihren aufwendigen Schleppenkleidern oder auch schon der neueren Mode der gerafften, nur noch knöchellangen Gewändern, denen sich die weißen Gesichtsmasken der Männer zuneigen. Doch das prunkvolle Rot seiner Patriziertracht paßt sich in Wirklichkeit ebenso in das Bild eines neuen, luxuriösen Venedig der Spätzeit der Republik ein wie ein breit ausgestelltes, blaues Festkleid mit langer Schleppe, über dem ein schwarzer Übermantel getragen wird, welches eine Dame in Rückenansicht neben zwei Herren präsentiert, von denen einer wiederum nach französischer Mode, der andere mit der venezianischen Maske gekleidet ist.

Die Frauen, die auf den Plätzen der Ansichten von Carlevarijs und Canaletto so vermißt wurden, da sie sich ausschließlich in Schwarz auf dem Kirchgang oder am Fenster zeigten, jetzt auf einmal sind sie da. Allein durch das von der Menge an Stoffen aufgebrachte Volumen, das diese Damen auf dem Körper tragen, kommt ihnen die größte Bildpräsenz zu. Die aufgesteckten Frisuren mit den Bändern, Schleifen, Blumen, Federn darin und darauf, wie sie aufragen, herabhängen, die Haartracht umspielen, lassen ihre Erscheinung nicht nur voluminöser, sondern auch größer werden als die der Männer, die ihnen Gesellschaft leisten. Waren sie bei Marieschi immer noch in geschlossene Gruppen eingebunden, werden sie nun nicht mehr, wie noch am Anfang des Jahrhunderts bei Carlevarijs ständig begleitet von einer oder zwei älteren Damen, sondern spazieren mit einer männlichen Begleitung über den Platz. Die Piazza scheint nun ganz in der Hand des schönen Geschlechts. Die Farben des Jahrhunderts zieren ihre Kleider: Zartes Rosa, Bleu, blasses Lindgrün, silbrig glänzendes Grau, zarte Braun- und Beigetöne, immer wieder ergänzt durch das Schwarz der *Baute* und das Weiß der venezianischen Halbgesichtsmaske.

Wenn aber bei Canaletto oder anderen Vedutisten auf einer Vedute durchaus keine Frau zu sehen sein kann, so fehlen auf Guardis Piazza manches Mal die Leute aus dem "einfachen Volk" ganz. Die einzigen unter den sich im Bereich des Platzes Aufhaltenden, die nicht der europäischen Luxuskultur angehören, sind die Fliegende Händler, immer zur Stelle um die Bedürfnisse des Alltages jener zu stillen, die den Platz in den Bildern nun

für sich beanspruchen. Mal kommt eine ärmlich gekleidete aber verschleierte, allein auf dem Platz auftretende *Popolana* dazu. Die einst allgegenwärtigen Orientalen, aber auch Handwerker, Lohnarbeiter, Seeleute, Menschen, die einer Arbeit nachgehen und denen dieser Kleiderluxus genauso aus einer anderen Welt erschienen sein muß wie jene fremden Handlungsreisen aus den Städten am äußersten Ende des Mittelmeeres, aber macht man am ehesten noch auf den Bildern der *Fiera dell'Ascensione* aus.

Die radikalen Veränderungen, die sich im Verlauf des Achtzehnten Jahrhunderts für die Rolle der Frauen von Stand oder gehobener sozialer Stellung - und nur diese sind es ja, die hier offen auf der Piazza flanieren - in der Stadt ergeben haben, werden auch von Italienreisenden und Venedigbesuchern zunehmend wahrgenommen. Eine erste Andeutung dazu findet sich in den Aufzeichnungen Montesquieus von 1728.[18] Der preußische Kammerherr Freyherr Karl Ludwig von Pöllnitz ist dann der erste, der ausführlich von einer Bekanntschaft mit den Gattinnen venezianischer Patrizier berichtet, die er anläßlich seiner Reise 1730 - also zu und noch vor(!) Marieschis Zeiten - während des Karnevals auf der Piazza San Marco gemacht hat.[19] Danach häufen sich die Belegstellen, daß sich in dieser Beziehung eine tiefgreifende Umwälzung der venezianischen Gesellschaft vollzogen hat,[20] auch wenn es weiterhin Stimmen gibt, welche die alten Berichte über die Eingeschlossenheit und Zurückgezogenheit der Venezianerinnen nachreden. In vielen Fälle mag es das ja auch weiterhin noch gegeben haben. Nicht umsonst schrieb Goldoni sein *I Rusteghi*, das genau von jenen bärbeißigen alten venezianischen Männern handelt, die Frauen und Töchter am liebsten im Hause unter Verschluß halten wollten, um sie unter Kontrolle zu haben und ungefragt nach Gutdünken verheiraten zu können, und bemerkte später dazu in seinen Memoiren:

"*La morale de cette piece n'est pas extrêmement nécessaire dans les tems où nous sommes; il n'y a guere de ces adorateurs de l'ancienne simplicité.*

Cependant il y a des hommes qui jouent les difficiles dans leurs ménages, & font les aimables par tout ailleurs;..."[21]

Das von Bruno Brunelli entworfene Bild der kultivierten Venezianerin des *Settecento*, mag insofern eindeutig zu positiv gezeichnet sein, als er mit den abbè Richard und Coyer, zwei Franzosen zitiert, die in den Sechziger Jahren in Italien gereist sind, und seine Quellen, die meist aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stammen, nur wenige Ausnahmefrauen beschreiben konnten.[22] Doch - und das ist es, was sich bei Guardi sichtbar macht - eine der vielleicht am schwierigsten zu verstehenden und heftigst diskutierten Erscheinungen des sozialen Lebens Italiens im Zeitalter der Aufklärung hat sich nun auch in Venedig ausgebreitet: Das Phänomen der *Cavaliere servente* und des *Cicisbeismo*.[23]

Mit der Entwicklung in Richtung einer Neubewertung der Rolle der Frau, die aus der französisch bestimmten höfischen Kultur auch in die Lagunenstadt schwappte, ging einher - und auch das beweist schon die Textstelle von Pöllnitz -, daß die Abschottung der venezianischen Adelsfamilien gegenüber allen Ausländern, von der in den Reiseberichten am Beginn des Jahrhunderts berichtet wurde, immer mehr aufgeweicht wurde. Wer in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts oder an dessen Ende als Besucher noch anderes schrieb, mag schlicht die richtigen Empfehlungen, die selbstredend in Venedig wie in

allen anderen Städten Europas nötig waren, um den Reisenden die Kreise der einheimischen Kultur zu öffnen, nicht gehabt haben.[24]

Francesco Guardis Piazza ist unmißverständlich eine der Flaneure, sie bekommt etwas vom Flair der mondänen internationalen Rokokokultur und ist damit weniger venezianisch, denn international. Diese Flaneure, die in Canalettos Walliser Ansicht zum ersten Male begegneten, - seien es Venezianer, seien es Besucher der Stadt - sind Repräsentanten einer transeuropäischen Luxuskultur, einer späten Rokokowelt, die sich hier offenbar erst jetzt Bahn bricht. Sie haben nichts gemein mit dem zeitgenössischen, grüblerisch sinnierenden einsamen Spaziergänger, den Jean-Jacques Rousseau entwirft, wie er auf seinen Ausflügen in der Begegnung mit der Natur zu sich selbst zu finden versucht, und auch nichts mit der Kunst des impressionistischen Flanierens, wie sie Baudelaire im Paris des Neunzehnten Jahrhundert und später Franz Hessel in Berlin propagierten.[25] Wenn es denn richtig ist, daß es zwei Schulen des Flanierens gibt, die sich aus dem Achtzehnten Jahrhundert herleiten, so sind die Flaneure Guardis in doppelter Weise der perfekte Gegensatz zu den grüblerischen Träumereien des einsamen Spaziergängers Rousseau. In seiner aus der Philanthropie geborenen Menschenfeindlichkeit flieht er auf seinen einsamen Spaziergängen die Stadt; jene auf Guardis Veduten sind untrennbar angewiesen auf die Stadt, die sie sehen, ansehen und die sie sieht, angewiesen auf das Publikum, auch in Person des Malers.

Die Flaneure, die sich auf Guardis Piazza begegnen, gehören einem Typ von Flaneur an, den Rebecca Solnit in ihrem zitierten Essay über das Gehen als kulturelle Handlung übersehen hat. Es sind vorromantische Flaneure, galante Flaneure. Beiderlei Geschlechtes - oder, wie man sich in zeitgenössischen Texten auszudrucken pflegte: des einen und des anderen Geschlechtes -, reich, den Luxus geradezu in der Zurschaustellung verehrend, haben sie den Platz in Beschlag genommen. Sie sind - und das bringt sie in Gegensatz zu allen späteren Flanierenden, die die Literatur der kommenden modernen Stadt kennt - immer zu zweit. Nicht mehr die sogenannte "Mutter"[26], oder Anstandsdame, sondern ihr *Cavalier serviente*, vielleicht auch ihr offener Liebhaber, ist der Begleiter der Frau auf der Straße. So schlendern sie in Paaren durch die Stadt, der eine neigt sich dem anderen zu, die Gestik verrät, daß sie das kultiviert leichte Gespräch führen, das, dem Ideal der Zivilisiertheit der Konversation ihrer Zeit verpflichtet, auch die entstehenden Modezeitschriften, die populärgelehrten Journale und *Gazzette* repräsentieren.[27] So wurde der städtische Flaneur vielleicht doch aus der noch vollkommenen Zweiheit geboren.

Franz Hessel hat hundertfünfzig Jahre nach Guardi in seinem Kapitel über "Berlins Boulevard" die Essenz des Flanierens in den schönen Satz gegossen: "Um richtig zu flanieren, darf man nichts allzu Bestimmtes vorhaben." Genau dieses zeichnet die gehobene, europäisierte Gesellschaft des späten Achtzehnten Jahrhunderts aus, wie man sie aus den Memoiren Casanovas kennt und wie sie hier in perfekter Form ins Bild gegossen vorgeführt wird: Das Entscheidende ist, "nichts allzu Bestimmtes vorhaben" zu dürfen und doch in der Welt unterwegs zu sein - vor einer Woche in Paris, in einem Monat am

Hof zu Dresden oder Wien, und heute auf der Piazza von Venedig. Es gehört geradezu zum Wesen dieser Figuren aus der internationalen, die Konversation um die Frau kultivierenden, elitären und gebildeten Hochkultur, zu deren Spielflächen - und das ist richtiger als: Bühne - auch Venedig geworden ist, daß sie "nichts allzu Bestimmtes vorhaben". Guardis Stadt ist die Stadt, die Raum gibt für ein elegantes, zivilisiertes Leben dieser Herrschaften, die in ein zugleich angeregtes, wie geistvolles - so zumindest will es das Ideal der Konversation des Achtzehnten Jahrhunderts - Gespräch vertieft, die schöne Begleiterin vom Caféhaus zur Piazzetta führt, oder von ihr gedrängt wird, sie zu führen, um den Blick über das Bacino di San Marco zu genießen - all die Freiheiten genießend, welche die Stadt Venedig einer kleinen privilegierten, internationalen Gesellschaft von Reisenden und Einheimischen bieten konnte.[28] Vielleicht sind, um den Satz Hessels noch ein wenig weiter zu mißbrauchen, die galanten Flaneure Francesco Guardi sogar Repräsentanten eines noch echteren Typus des Flaneurs als den, den Hessel selbst darstellte, denn sie bedürfen noch nicht einmal des Vorwandes, Besorgungen zu machen, wenn sie "auf die ungeahnten Abenteuer des Auges ausgehen." [29]

Von Rastlosigkeit, Hoffnungslosigkeit ist nirgends auch nur das Geringste zu spüren. Muße ist die Stimmung, die so gut wie allen venezianischen Veduten gemein ist, Zeichen demonstrativen Müßiggangs wird dies bei Guardi.[30] In der Verweigerung der Darstellung jeder Art von Tätigkeit ist Guardi als der erste Künstler des Flanierens gleichzeitig auf ganz andere Weise, als das bisher gesehen worden ist, mit der Thematik der französischen Impressionisten verbunden, deren Bildwelt von Boulevard, Kaffeehaus, Biergarten, Pferderennbahn ebenso von einer - wenn auch im Gegensatz zu der Guardis durch und durch bürgerlichen Stimmung - des gehobenen Müßigganges geprägt ist. Bei Guardi ist es die aristokratische Welt Europas, die sich selbst und ihrer Umwelt durch immer größeren Kleiderluxus ihre Privilegien vor Augen führt. Nichts ist auf dieser Piazza davon zu spüren, daß dieser Luxus in eine kritische Auseinandersetzung gezogen ist.

Die Luxuswelt des Rokoko, die Venezianer und Gäste miteinbezog, herrscht uneingeschränkt und Guardi zeigt sich anrührend altmodisch einem Rokoko-Ideal verpflichtet, das bereits mehr und mehr ins Fadenkreuz der Kritik der rationalen Aufklärer geriet. Wenn anderswo in Europa, die einfacher, praktischer werdende Englische Mode sich seit ungefähr 1780 verbreitet, so ist in Guardis Bildern bis zu seinem Tod, vier Jahre vor dem Ende der Republik, nichts zu spüren. Bildung, Kennerschaft und Weltgewandheit, Konversationsfähigkeit, Neugier vielleicht umfaßt das Spektrum der Qualitäten, die das kulturelle Ideal der Zeit voraussetzte, doch man mag in diesen Figuren Guardis auch jenes Gefühl melancholischen Bewußtseins, einer Welt anzugehören, die sich selbst überlebt hat, erkennen, das aus dem Zweizeiler spricht, mit dem ein Stich von Giacomo Leonardi nach Giandomenico Tiepolos "Das Minuett" im Besitz von Francesco Algarotti untertitelt worden ist:

"Vario è il vestir, ma il desiderio è un solo
Cercan tutti fuggir tristezza, e duolo."[31]

Guardis Welt mag eine Welt sein, die diesen Schmerz spürt. Er hätte damit derselben Zeitstimmung von melancholischer, träger, vom Luxus zu überdeckender Traurigkeit Ausdruck verliehen, die der zeitgenössische Sinnspruch den von Tiepolo dargestellten Menschen unterschiebt. Der Satz verweist auf eine venezianische Gesellschaft, die, sich ihrer Brüchigkeit bewußt, sich in sentimentaler Melancholie dem verdrängenden Vergnügen hingab. Ihr Maler ist Guardi. Eine Vorahnung des Endes der jahrtausendalten Republik aber ist beim besten Willen in der Darstellung dieser Luxuswelt nicht zu erkennen, ebensowenig wie etwas gegen diese Republik gerichtetes Revolutionäres. Dekadent kann man diese Kultur nur nennen, wenn man die Extravaganzen der Zeit mit dem erhobenen Zeigefinger der Modekritik oder der Weisheit der späteren Zeit sehen will, die von der Revolution und dem Ende der tausendjährigen Republik weiß. Es sei denn man würde einseitig die Position der verhärteten Angehörigen der herrschenden Klasse zur einzig gültigen Staatsräson und Norm des Lebens erheben und das Venedig des späten Achtzehnten Jahrhunderts fälschlich - wie viele Reiseberichte bezeugen -[32] mit demjenigen gleichsetzen, an dem die rigiden Verfechter der überkommenen Ordnung der Separierung und der alten Sitten des Einsperrens der Frauen immer noch verbissen festhielten, obwohl diese sich in einer sich internationalisierenden Kultur der Aufklärung schon selbst überlebt hatten.

Die Damen und Herren, die sich hier in *Maschera* und *bauta* oder in neuester französischer Mode auf der Piazza von Venedig sehen lassen, sind so reaktionär wie gleichzeitig modern. Reaktionär in ihrem Kult des Luxus in einer Zeit ausgehenden *Ancien regimes*, die vor der Revolution standen, und einer Welt sich verschärfender Gegensätze, aber auch der bröckelnder sozialer Schranken. Modern in ihrer Internationalität, wie sie sich in dieser Stadt zusammenfand, und in ihrer Offenheit gegenüber einem neuen Verständnis von Weiblichkeit und der Aufweichung der überkommenen Separierung der venezianischen Führungselite. Ebenso modern wie reaktionär wäre demnach Guardi. Reaktionär in seiner Absage an Canalettos "Idylle der Kleinen Leute", die bei Michele Marieschi noch in den Objekten, den Blumentöpfen, oder in dem Bild mit den Läden und der *Altana* am Campo di San Basso aufweisbar ist,[33] und weil er dieser Welt des exklusiven Luxus huldigte, der sich malerisch so effektvoll verwerten ließ. Fortschrittlich nicht nur in der Wahl der Ausdrucksmittel, sondern auch in der Art, wie er diese Gesellschaftskreise in ihrer für Venedig neuen und vielleicht auch zunächst fremden Lebensform ins Bild setzte. Canaletto, der sich der Abbildung dieser Entwicklung - bis auf den einmaligen Auftritt im Bild in Cardiff - in seinen Bildern der Stadt zeitlebens verschlossen hat, erweist sich, so gesehen bei aller Zuneigung, die er dem Leben der kleinen Leute entgegenbringt, als Konservativer. Konservativer als seine Nachfolger, und konservativer als die Wirklichkeit. Der *Cicisbeismo*, das mondäne Auftreten der Frauen nach französischer Kultur, der Luxus der Kleider, seine Welt war das offenbar nicht. Die unverkennbare Sympathie für das populäre Venedig dagegen, die Canaletto in seinen schönsten Bildern immer wieder zum Hauptthema seiner Venedigsicht gemacht hat und die auf andere Weise wieder so modern ist, fehlt Guardi vollkommen.

Dieser europäischen Luxuskultur entgegengesetzt scheint die Welt der Seeleute auf den Schiffen des kleineren Handelsverkehrs und der Gondoliere für den letzten bedeutenden venezianischen Vedutisten das zweite große Faszinosum seiner Stadt gewesen zu sein [**Abb. 355**]. In den Kanälen und im Bacino di San Marco, wird die modisch-mondäne Eleganz der Luxuswelt von Guardis Platzansichten komplementär ergänzt durch eine ganz anders geartete, natürliche Eleganz der Bewegungen der venezianischen Ruderer und Gondoliere, die der Maler und unermüdliche Zeichner in seinen vielen kleinen Skizzen studiert und festgehalten hat. Auf den Gemälden kommt den Ruderern im Gegensatz zu den Damen auf der Piazza nur im Ausnahmefall die Rolle einer Bilddominante zu wie in der Ansicht des Canal Grande in der Mailänder Pinacoteca di Brera, wo seine Rückenfigur die Mitte des Bildvordergrundes einnimmt, während andere Barken kreuz und quer über den Canal verkehren.[34] Manches Mal kann man nur staunend feststellen, wieviele Männerfiguren auf den Bildern des Canal Grande - etwa in dem Pendant des Bildes der Brera oder der Ansicht mit der Ponte di Rialto des Duke of Bucchleuch -[35] sich in den immerselben, doch immer variierten Körperstellungen nach vorn beugen, um, den Herrschaften auf der Piazza jederzeit zu Diensten stehend, ihre Barke voranzutreiben, das Ruder dem Widerstand des Wasser entgegenzudrücken, es wieder zurückziehen oder gegen die Strömung anzuhalten, um ihr Gefährt abzubremsen, ihre Barke in Ufernähe mit fast senkrecht gestelltem Ruder in Position zu halten, oder den Arm ausstrecken, um jemandem die Richtung anzugeben.[36]

Auch die Männer stehen der Luxuswelt zu Diensten, die auf den Lastkähnen nahe der Ponte di Rialto sehen sind, wo sie mit ihren wie aufgerissene Mäuler aufgestellten Abdeckungen der Laderäumen kein anderer Vedutist so gezeigt hat. Bereit die Waren mit den lebensnotwendigen Dingen, die sie zur Versorgung der Stadt mit den Gütern des täglichen Gebrauches und des Luxus herbei gebracht haben, wieder auszuspeien, klettert eine kaum zählbare Menge von Männern auf ihnen herum, ist mit verschiedensten Arbeiten beschäftigt oder steht zeigend an der Reling. So sieht man sie auf Veduten wie der des Musée des Augustins in Toulouse, die sich 1792 in der Sammlung des durch Casanovas Episode mit C. C. und M. M. bekannt gewordene Kardinal François-Joachim de Pierre de Bernis befand, der aus der Sammlung Calouste Gulbenkian, oder der größeren Version aus dem früheren Besitz des Earl of Iveagh.[37] In letzteren beiden hat sich zusätzlich rechts am Ufer der Riva del Vin die bürgerlichen Kaufmannschaft eingefunden, um sich zu treffen, Dinge zu bereden, einherzugehen oder einem Gondoliere eine Anweisung zu geben. Mit dem Luxus auf der Piazza und der Welt der Bootsleute und Ruderer präsentiert Guardis Werk wieder eine Zweipoligkeit der Welt, die in den Bildern des reifen und späten Canaletto aufgehoben schien in einer Vereinheitlichung einer alles in das selbe Licht stellenden Sicht auch auf das scheinbar unbedeutendste Detail, die sowohl Adlige, als auch die "Kleinen Leute" gleich nebeneinander stehend in sich aufnimmt.

Auf der Piazza San Marco kommt es gelegentlich vor, daß fast alle diese Luxusgeschöpfe der Malerei Francesco Guardis als Rückenfiguren gegeben sind, daß alle in die gleiche

Richtung gehen. Das eine der beiden Bilder der Galleria Franchetti in der Ca' d'Oro am Canal Grande von Venedig ist ein Beispiel dafür [**Abb. 356**].[38] Am Rande des Platzraumes dieser Piazzetta-Ansicht mit dem Blick zu den beiden *Colonne* und nach der Isola di San Giorgio bei den Arkaden des Dogenpalastes sind einige Marktstände zu erkennen. Damen und Herrschaften gehen in Richtung Bacino di San Marco, andere stehen in kleinen Gruppen beisammen. Im Vordergrund spielen einige Kinder und zwei Hunde beschnüffeln sich. Bei der Marktbude an der Loggetta übergibt ein Herr etwas an eine andere Person und links begrüßt ein Maskierter eine elegant gekleidete Dame, wobei er mit der weiß behandschuhten Linken eine Zeigebewegung macht, die der Aufforderung sich ebenfalls in Richtung des Ufers zu begeben, gleichkommt. Die Bewegungsrichtung aller Figuren geht bis auf wenige Ausnahmen zum Ufer. Sowohl Canalettos genau auf die räumliche Struktur einzelner Plätze eingehendes Abbildungsverfahren, wie auch der Unbeweglichkeit seiner Piazza-Veduten der Vierziger Jahre steht das diametral entgegen.

Auch hier wieder mag sich eine inhaltliche Interpretation aufdrängen, die besagt, diese Figuren fliehen dieses Venedig, daß so kurz vor seinem Ende als Staat und als Lebensform stand. Doch wird man sich abermals hüten müssen, der Versuchung zu erliegen, der Eigendynamik der bei der Betrachtung eines Bildes sich aufdrängenden Beschreibung und Interpretation nachzugeben. Es mag sein, daß der Blick von der Piazzetta zum Bacino di San Marco mit der Isola di San Giorgio eine solche Sogwirkung des Schauens und Genießens zu entfalten vermag, die Dominanz der Rückenfiguren aber gibt es auch auf anderen Bildern Guardis. So können seine Figuren auf der Piazza San Marco genauso in ihrer Mehrzahl in Richtung Basilica gehen, wie etwa in den Veduten der Sammlung Rothschild und der Johnson Collection, Philadelphia oder in die entgegengesetzte in Richtung zu Sansovinos Kirche San Geminiano, wie in einem Gemälde der Sammlung Aldo Crespi, Mailand.[39] Das dezidiert Gerichtete dieser und anderer seiner Piazza- und Piazzetta-Veduten ist mehr malerischer Effekt als inhaltliche Aussage, begründet in Guardis vielleicht rein künstlerisch begründeten Vorliebe für wehende Mäntel und reich bewegte Kleider in kostbare Stoffen mit den langen Schleppen der Damengewänder, für die modisch exaltierten Frisuren und für Rückenfiguren mit ausladender Gestik bei kraftvoll sicherem Farbeinsatz und Pinselstrich.[40]

Noch eines fällt dem aufmerksamen Beobachter von Guardis Figurenwelt auf: Unter den Rückenfiguren Guardis trifft man nicht nur wie bei sein Vorgänger Canaletto häufig spielende Kinder an - etwa im Gemälde des Metropolitan Museum, wo vor dem Maler mit der Signaturtafel ein Mann stehen geblieben ist, weil er mit einem Kind spricht. Ein zweites steht gleich daneben, ganz wie ein kleiner Erwachsener gekleidet mit *Tabarro* und Dreispitz, unter dem wie bei den eleganten Herren der Zopf herausschaut. Oft ist im Zentrum des Bildes auch ein Mann angeordnet, der mit einem halbwüchsigen Junge durch die Stadt geht.[41] Mal zeigt der Kleine aufgeregt zum Campanile, mal meint man, er ziehe den Vater, mal, er halte ihn auf, mal bückt sich der Herr, um etwas genau zu erklären. In der Piazza-Vedute in Richmond, wo zwei Kinder allein über den Platz streifen [s.

Abb. 353] und rechts ein Mann mit einem Jungen in Richtung Basilica geht [s. **Abb. 354**], wobei der Kleine mit der Linken aufgeregt zeigt, und der Vater, der ihn an der Hand hält, sich leicht zu ihm herunterbeugt oder im Bild der Gallery of Modern Art, in dem links ein Mann mit Kind, das zeigt, wohin es gehen will, und rechts ein weiteres in Begleitung einer Frau zu sehen sind, ist das Motiv in besonders schöner Manier ausgemalt. In der Mehrzahl sind es Männer, die bei Guardi mit Jungen durch die Stadt streifen. Der Fakt, daß ein Vater mit seinem Sohn durch die Stadt geht und dabei einiges zeigt, würde wohl kaum der Beachtung würdig sein, wäre nicht in jenen Jahren Rousseaus Emile erstmals gedruckt worden.

Schon vor dem Erscheinen der Erstausgabe dieses folgenreichen Erziehungswerkes hatte Gasparo Gozzi in den Straßen von Venedig "*Un modo assai nuovo di allevare figliuoli...*" beobachtet und in seiner GAZZETTA VENETA beschrieben.[42] Am Rialto war er dem Paar Vater und Sohn begegnet und ihnen in die Mercerie gefolgt. Es handelte sich um "*un uomo di età mezzana, riccamente vestito, con un figliuolino di bello aspetto e gentile portamento di vita*", einen Mann aus guten Verhältnissen also, wenn auch nicht unbedingt höchsten gesellschaftlichen Kreisen angehörend, wie sich später herausstellt, denn der Vater weist den Sohn in die Nützlichkeit der Kenntnis des Abhäuten eines Aales ein, das er selbst tätigt. Im Nachfolgen gibt der Autor alle Antworten des Vater auf die drängend neugierigen Fragen des Sohnes, den er offenbar zum ersten Male durch die Stadt führt, getreu wieder. Vom geräucherten Fisch, von den Fleischwaren und Lebensmittel auf dem Markt, über die Fransen für das ordentlichen Gewand und die Blumen für die Freundin, bis hin zu den Auslagen der in der Merceria ansässigen Buchhändler erläutert der Vater geduldig alles, was seinem Kleinen ins Auge fällt, um am Ende - bevor sich die Wege eines Hundes wegen, dem der Junge folgen will, trennen - dem Autor zu erklären: "*il mandare i figliuoli alla scuola è un trovato di que' padri, i quali si vogliono sbrigare dell' obbligo loro. Fino a tanto che questi occhi saranno aperti, voglio essere io medesimo il maestro di mio figliuolo. Gran legame e gran peso è l' obbligo della educazione, e troppo oggidí dagli uomini maritati trascurato; e troppo è cosa malagevole l' indirizzare questi animi tenerelli al loro dovere. le prime pieghe non si perdono più. Io mi affatico sempre d' insegnargli i doveri di un buon cristiano, di un uomo onesto e del galantuomo...*"[43]
So ist Guardis Motiv ein bildliches Dokument eines gesellschaftlichen Klimas in Europa, in dem sich die verändernde Auffassung von Erziehung infolge der Verbreitung der Ideen von Rousseaus Emile, bzw. einer Flut von Erziehungsliteratur so weit verbreitete, daß 1768 der anonyme Autor eines "*Essai sur les mouers du tems*" zur Einleitung seines Kapitels "*AVIS SUR L'ÉDUCATION.*" schreiben konnte: "*TOUTES les girouettes littéraires sont actuellement tournées du côté de l'éducation: il n'y a si mince auteur qui ne dise son mot sur cet article intéressant;...*"[44] Zugleich ist es Beweis dafür, wie aufmerksam und sensibel der Maler, ebenso wie der Schriftsteller in seiner GAZZETTA diese Veränderungen in der venezianischen Gesellschaft seiner Zeit registriert hat. Ein weiteres Beispiel dafür, wie eine veränderte Welt in die Stadt und ihre Bilder hineindrängt, und für das Reagieren der sich wirklichkeitsabbildend gebärdenden Kunst auf diese Veränderungen, die Canaletto in seiner thematisch verfestigten Form von Malerei nicht mehr wahrgenommen hat.

In dieser Sicht erweist sich das, was von verschiedenen Autoren - zuletzt noch von Eduard Hüttinger -[45] als ein bloßes Aufscheinen der Dekadenz der venezianischen Gesellschaft des *Settecento* gelesen worden ist, weit mehr als eine komplexe Spiegelung einer sich verändernden Welt in der Kunst der Vedute. Daß all dieses von Guardi - wenngleich in den Figurenmotiven weit repetitiver als bei Canaletto - mit einer spielerisch erscheinenden Souveränität und Leichtigkeit gemalt ist, die der äußerlichen Leichtigkeit und Eleganz der französisch beeinflußten Rokokokultur ebenso wie der einfachen Eleganz des über Jahrhunderte eingeübten, immer gleichen Bewegungsablaufes der venezianisch rudernden Gondoliere perfekt korrespondiert, braucht hier nicht ausdrücklich gesagt zu werden. Guardi ist seit seiner Wieder- oder Neuentdeckung im Zuge des Impressionismus, wie die Stadt in der er lebte und die er malte, vornehmlich ästhetizistisch gesehen worden. Aus der Aquarellzeichnung des Bankett in der Villa Gradenigo a Carpenedo für die Hochzeitsgesellschaft des Armando di Polignac[46] wissen wir, daß er bei der Charakterisierung der französischen Rokokoeleganz auch bis hart an die Grenze der Karikatur gehen konnte.

Im Licht der Abendsonne.
Francesco Guardi und die Entdeckung der Lagunenlandschaft

> "... *viene fatto quasi di pensare che Francesco Guardi si accostasse dapprima alle vedute marine, con le isole in distanza intrise d'atmosfera, e che appena più tardi si avvicinasse alle isole stesse per ritrarle in 'vedute' più accurate, quasi documentarie. E' un'ipotesi seducente: il giovane artista che dalle finestre della sua casa delle Fondamenta Nuove sta ammirando la laguna nelle sue mutazioni d'atmosfera di luci di colori, e mai se ne sazia, finchè la traduce in 'vedute', per giungere appena più tardi alla raffigurazione realisticamente 'prospettica' delle isole stesse, viste da più vicino. Ipotesi seducente, ripeto, ma non del tutto attendibile, e non probante...*"
>
> Antonio Morassi: Guardi, 1973, S. 224

Es gibt Bilder, die entziehen sich der gewohnheitsmäßig betriebenen Einordnung in kunstwissenschaftliche Gattungskategorien, oder besser gesagt: die Kategorien - sei es Historien-, bzw. Figurenbild, Genrebild, Stadtansicht, oder Landschaft - verengen die Sicht auf sie. Zu ihnen gehören mit Sicherheit die Lagunenbilder Francesco Guardis, die als Stadtvedute betrachtet ungewöhnlich genug sein mögen, doch sind sie auch ein gutes Stück außergewöhnliche Landschaftsmalerei. Francesco Guardi als Landschaftsmaler zu sehen, im Zusammenhang mit der Produktion anderer, anerkannter Meister auf dem Gebiet, wird einer anderen Gelegenheit vorbehalten sein müssen. Hier kann nur die Frage aufgeworfen werden, wie der Künstler mit den für die Tradition der venezianischen Malerei vollkommen neuen Motiven im Vergleich zu anderen Bildern des städtischen Zusammenhanges von Venedig umzugehen vermochte.

Konstituierendes Element, das es erlaubt, seine etwas über zwanzig Ansichten aus dem lagunaren Umfeld der Stadt als eine geschlossene Gruppe anzusehen, ist weniger eine gemeinsame Provenienz oder Entstehungszeit, als daß die Orte, die sie darstellen, alle am lagunaren Rand der Stadt angesiedelt sind: Die Bilder wenden den Blick ab von der Stadt, hinaus auf die sie einschließenden Lagunenfläche, von den Fondamenta Nuove über die nördliche Lagune hin zu den Alpen, über den Giudecca-Kanal mit dem Ausblick auf die *Terra ferma*, hin zum Torre di Marghera am östlichen Rand der Wasserfläche, sie zeigen einige der kleinen Laguneninseln, die Certosa, oder den Lido mit dem Torrazzo bei San Nicolò vor der Ausfahrt zum offenen Meer.[1] Ein relativ großer Teil dieser Bilder ist signiert oder sigliert, was man als Zeichen dafür ansieht, daß Francesco Guardi, als er sie malte, am Anfang seiner Karriere als Vedutist stand und sich mit ihnen einen unverwechselbaren Namen machen wollte.

Zwei der schönsten Bildern stammen aus der einst famosen schottischen Vedutensammlung der Dukes of Buccleuch und Queensbury,[2] deren Zustandekommen bis heute noch nicht ausreichend geklärt ist. Bei den meisten aber ist, wie bei Guardis Werken weit häufiger als bei denen Canalettos, die Provenienz nicht sehr weit zurückzuverfolgen. Erst in jüngerer Zeit konnte Francis Russell plausibel darlegen, daß wichtige Werke der Kerngruppe dieser Bilder mit einiger Wahrscheinlichkeit in der zweiten Hälfte der Fünfziger Jahre des Jahrhundert von einer fest umrissenen Clique von englischen Reisenden, die sich in Italien alle auch von denselben Malern porträtieren ließen, auf ihrer *Grand Tour* in Venedig gekauft, wenn nicht in Auftrag gegeben sein dürfte.[3] So kann man es als bestätigt ansehen, daß die meisten dieser ungewöhnlichen Lagunenansichten kurz nach der Jahrhundertmitte entstanden sein müssen. Einige andere aber sind offensichtlich in beachtlichem zeitlichen Abstand dazu entstanden. Wenn aber Russels Überlegungen richtig sind, ist es nur um so sensationeller, daß diese Werke jenseits aller Konventionen und ohne direktes Vorbild - sowohl in der italienischen Landschaftsmalerei als auch des *Vedutismo* -, die zu den wirklichen Wundern im Schaffen Guardis gehören, seiner frühesten Periode als Vedutist angehören sollen. Canaletto, der in jenen Jahren in England weilte, malte die sogenannten Lovelace-Capriccios, von denen ein einziges eine identifizierbare Landschaft mit der Isola di San Michele und Venedig im Hintergrund darstellt, doch ist diese Ansicht noch ganz als Bild einer Inseln, nicht in dem Sinne als Lagunenlandschaft aufgefaßt wie bei Guardi.[4]

Bei allen Gemälden nehmen Wasserfläche und Himmel den größten Teil der Bildfläche ein. Das, was typisch städtisch ist, die Architektur, scheint in den Ansichten der Inseln als eine flache Gebäudesilhouette gerade dazu zu dienen, einen rhythmisierenden Trennungsstich zwischen den beiden Flächen der Sphären von Wasser und Luft zu ziehen.[5] In den Ansichten des Giudecca-Kanals mit den Zattere und der nördlichen Lagune bei den Fondamenta Nuove wird sie zu einem rahmenden Randstreifen degradiert.[6] Dies vermag besonders der Vergleich der Gemälde des Canale della Giudecca mit der vorbereitenden Zeichnung der Zattere verdeutlichen, welche - wie auch eine der Fondamenta Nuove, die den entsprechenden Gemälden ein gutes Stück näher ist - 1974 aus der Sammlung Marquis de Chennevières verkauft worden ist.[7] Von einem genau festgelegtem Standpunkt am Rande des Kais aufgenommen, gibt sie die Uferstraße vor den anliegenden Gebäuden eher übermäßig verbreitert wieder, während sie in den Gemälde zu einem seitlichen Bildrand geworden ist, auf den man schräg vom Wasser aus blickt.

Jede der gemalten Lagunenansichten hat eine ihr eigene Lichtstimmung, die sich von dem klaren, alles durchleuchtenden Licht Canalettos wesentlich unterscheidet. Bei den zwei Bildern aus der Sammlung Buccleuch, die nicht nur der Duke of Buccleuch für das Beste hält, was Francesco Guardi je gemalt hat [**Abb. 357** und **Abb. 358**],[8] ist es eine Stimmung kurz nach dem Sonnenuntergang, fast mag man die Uhrzeit festlegen wollen. Der Giudecca-Kanal leuchtet unter dem noch rot von der schon versunkenen Sonne beleuchteten Himmel. Bei dem Bild der Lagune von den Fondamenta Nuove, ist die

Sonne gerade hinter den wenigen, im Bildraum befindlichen Gebäuden der Stadt verschwunden [**Abb. 358**]. Anderen Bilder sind beherrscht von der kühleren Farbigkeit eines frischen Morgens, bei dem man den Nebel, der bald aus der Lagune aufsteigen wird, förmlich erwarten kann, oder der wolkige Himmel eines trüben Tages, der sich vielleicht noch aufklären wird, ist wiedergegeben.

Blicke aus der Stadt auf die Lagune, hin zu den Bergen im Norden gab es auch schon bei früheren Vedutisten, so in Canalettos "*La Torre di Malghera*" in den *Vedute Altre...* und in dem nach dem Stich aus Luca Carlevarijs' *Le Fabriche, e Vedute...* entstandenen Kamingemälde in Nostell Priory, wo wie in Guardis Bildern der Fondamenta Nuove der Blick auf die Bergkette der Alpengipfel als Aussicht auf ein eingeschlossenes Landschaftsmotiv auftaucht und den Bildraum schließt [s. **Abb. 276**].[9] Doch für Guardi ist das Wasser nicht mehr eine zu überbrückende dunkelfarbige, reflektionslose Fläche, zu überwindende Leere wie bei Canalettos frühen Leinwänden in Dallas, der Eremitage und im Puschkin-Museum, denen ebenfalls der Blick von den Fondamenta Nuove nach Murano und die umliegenden Inseln die Motive lieferte.[10] Das Licht und seine Widerspiegelung auf der Wasserfläche werden nun selbst zu einem eigenständigen Ausdruckselement, zum Stimmungsträger. Hinzu kommt, daß Guardi, in der Fähigkeit zur Wiedergabe der Spiegelungen des Wassers genauso unübertroffen ist wie in der Veranschaulichung des Bewegungsablaufes der Gondoliere und Barkenruderer bei ihrer Arbeit, den er in unzähligen schnell hingeworfenen Skizzen studiert hat. So konnte Antonio Morassi, um noch einmal diesen großen *studioso* des *Settecento veneziano* zu zitieren, als er den Blick auf diese Lagunenansichten richtete, über sie sagen: "*All these works have in common an intense feeling for picturesque effects where the dominating subject-matter is the almost motionless waters of the lagoon reflecting the changing colours and atmosphere of the sky.*"[11]

Bei einer Motivik, die vorher nur gelegentlich und meist in der Druckgrafik, in Zeichnungen und manchem *Capriccio* aufgegriffen worden ist, ist es fast zwangsläufig, daß auch die figuralen Themen andere sein mußten als bei Veduten, die Leben in der Stadt selbst, sei es im Zentrum oder an ihren Randbereichen, darstellten. So ist zunächst bemerkenswert, daß in Guardis Ansichten das ausgeprägte Interesse an den Wasserfahrzeugen in der Stadt auf ganz neue Weise wiederzufinden ist. Nicht fest vor Anker liegende, wartende Hochseeschiffe wie im Bacino di San Marco anderer Vedutisten, auch nicht jene kleinen Küstenschiffe, die kaum noch als Symbol der glorreichen Vergangenheit und Gegenwart der Handelsnation und Herrscherin über die See herhalten konnten, wie Guardi sie selbst mit all der Faszination für die seemännischen Tätigkeiten des Maritimen dort eingesetzt hat, bestimmen das Bild. Hier sind es in der Überzahl die kleinen Boote des Lagunenverkehrs, die heranbringen, was die Stadt braucht zum Leben und aufsaugt an Dingen und an Menschen, die von außen kommen und wieder gehen. Auch kleinere Segler, mit denen man zum Fischen aufs Meer herausgefahren ist oder immer eng an der Küste entlang zu den nächsten Häfen gelangte, mögen darunter sein.

Vor allem aber ist hier alles in Bewegung. Die vielen kleinen Barken, deren Namen kaum noch jemand zu nennen vermag, liegen nicht prätentiös im Vordergrund, sie fahren in die Stadt und aus der Stadt heraus, ziehen ihre Bahn über die stille, weitgestreckte Lagunenfläche. Die Bewegungsrichtungen sind oft sehr unterschiedlich, sich auf dem weiten Wasserspiegel gegeneinander kreuz und quer schneidend. Nur selten sieht man eine größere Anzahl Fahrzeuge in dieselbe Richtung fahren wie in einer der Ansichten der Lagune vor den Fondamenta Nuove, wo parallel zum Ufer - und damit zur Bildebene - eine vielbenutzte Verbindung nördlich der Stadt verläuft.[12] In einer der Ansichten des Canale della Giudecca dagegen ist die Betonung eindeutig auf die Darstellung der querenden *Traghetti* gelegt.[13] Genau dort fahren in einer sehr speziellen Situation eines Gemälde des Fogg Art Museums in Cambridge, Massachussetts alle Gondeln und Barken - darunter auch von festlich Livrierten geruderte - wie ein Geschwader in die gleiche Richtung zur Jagd aus [**Abb. 361**].[14] Ansonsten aber zielt auf offenem Wasser jeder seinen Anlaufpunkt direkt an. Segel sind dabei aufgespannt, oft ein oder zwei einfache Lateinersegel, auch größere Segel aller möglichen Zuschnitte, werden eingeholt, um zum Rudern überzugehen, und überall wird gerudert und gestakt [**Abb. 359**].

Natürlich ziehen auch die geschlossenen Gondeln der *Nobili* und Herrschaften mit oder ohne Insassen ihre Bahn, vor allem aber werden die verschiedenen Gondeltypen und die Barken der *Traghetti* und Fähren mit ihren stehenden Passagieren gezeigt, welche die Menschen zu den Inseln bringen oder über den Giudecca-Kanal übersetzen, wie in einem Bild von San Cristoforo bei Murano oder demjenigen des Canale della Giudecca, wo der eine der Ruderer den Fahrgäste zu erklären scheint, wie sie ihren Weg nach dem Anlegen zu nehmen haben.[15] Außerdem erkennt man einen flachen Lastkahn, auf dem das Segel in sich zusammenfällt, eine einfache, geruderte Personentransportbarke vor den Fondamenta Nuove, eine jener schwarzweiß gestrichenen Barken bei der Certosa, von der eine Angel ausgeworfen worden ist,[16] und unter all den anderen Fahrzeugen auch einmal einen *Burchiello*, der durch den Giudecca-Kanal in die Stadt hereingeschleppt wird,[17] sowie vor San Cristoforo eines jener Flöße, die dazu dienten Holz aus dem Cadore, dem Bellunese und dem Alta Valle del Piave herunterzuschaffen zum Verbrauch in der Metropole [**Abb. 360**].[18] Vor Anker liegende Seeschiffe mit ihrer Besatzung wie im Bacino sind hier die Ausnahme, sie finden sich im Giudecca-Kanal und vor den Fondamenta Nuove, wie in einer der kleineren Lagunenansichten des Fitzwilliam Museums in Cambridge, wo Ladung ver- oder entschnürt wird, Taue aus dem Wasser gezogen werden, sich Leute unter dem über den Mastbaum gelegten Segel Schutz suchend zusammenkauern, Gondeln und Barken herankommen [**Abb. 362**].[19] Einzig vor der Forte di Sant' Andrea, bekommt man die eindrückliche Silhouette eines der Hochseesegler zu sehen, der mit gerefften Segeln aus dem Bacino ausläuft, um Kurs auf hohe See zu nehmen.[20]

Als einsamer, einzigartiger Höhepunkt in dem Zusammenhang von Guardis Gemälden mit Motiven aus dem lagunaren Umfeld der Stadt gilt seit langer Zeit das so suggestiv erscheinende, unter dem Titel *La Gondola sulla laguna* bekannte, kleine Bild des Museo

Poldi Pezzoli in Mailand [**Abb. 364**].[21] Das Stück ist als "... *trasfigurata visione della laguna, in cui acqua e cielo sembrano confondersi, appena separati da un esile profilo rosato in cui bassi edifici si alternano alle verticali dei campanili, ... giocata sui toni argentei dei verdi e degli azzurri... Tela straordinaria in cui si prefigurano gli umori che informeranno di sé il migliore paesaggismo ottocentesco*",[22] "*dipinto, che riflette l'intimo spirito poetico di Francesco Guardi*",[23] *opera* "*soavissima*",[24] "*Capolavoro della pittura veneziana, prima ancora del vedutismo settecentesco...*", "*degna di Corot*"[25], vorwärtsweisend bis hin zu Whistler, als "*singular precursor of the world of Impressionism*",[26] "als höchster poetischer Zauber eines Lebens ..., das nunmehr dem Untergang nahe ist",[27] bezeichnet worden, als eine Vedute, "die in noch stärkerem Maß als die anderen Alterswerke in abgeklärter Größe die atmosphärische Weite und die Plein-air-Malerei des 19. Jahrhunderts vorwegnimmt".[28] Rodolfo Pallucchini hat das gelegentlich auch *La Laguna grigia* genannte "Meisterwerk" wie folgt beschrieben:

"Im Bild 'Die Lagune',... , macht Guardi an seine launische Phantasie weniger Zugeständnisse als sonst. Selten hat er sich seinem 'Motiv' so demütig zu unterwerfen vermocht und es in eine straffe und einheitliche Form gebracht. Zwischen Wasser und Himmel, zwischen dem durchsichtig warmen Grau des Wassers und dem Perlgrau des Himmels zieht sich die Linie einer fernen Laguneninsel hin mit scharf aneinandergesetzten Lichtflecken und davor ein paar belebende Fahrzeuge, während in der vorderen Bildebene die schwarze Gondel mit ihrem düsteren Umriß sich beinahe aufdringlich vom Gesamtbild abhebt. Francesco Guardi hat das Augenblickserlebnis eines in der Stille der Lagune erschauten Lichtes in eine malerische Ausdrucksform übertragen, und er greift damit in einer denkbar modernen Weise über jede Form des Genres hinaus, das seinem Jahrhundert am Herzen lag."[29]

Leider befindet sich die Leinwand in einem nicht besonders guten Erhaltungszustand,[30] deshalb ist es angeraten, heute jegliche Aussage über die Lichtstimmung in ihm zu unterlassen. Außerdem ist nicht auszuschließen, oder gar wahrscheinlich, daß die Leinwand rechts und oben beschnitten,[31] das Bild ein Fragment, die Gondel *Detail* im wörtlichen, etymologischen Sinne ist, Herausgeschnittenes aus einem Bildzusammenhang, dessen ursprüngliche Form nicht rekonstruierbar ist. Es gibt wohl kein anderes Gemälde Francesco Guardis, in dem der Bildhorizont im Verhältnis zur Gesamtgröße der Leinwand so hoch angesetzt ist wie hier, eine Beschneidung in dieser Richtung ist also mehr als wahrscheinlich. Über die rechte Seite allerdings kann nur spekuliert werden. Auch konnte nie ganz geklärt werden, welches die topograhische Situation ist, die in dem schmalen Streifen von Architektur am Horizont der weiten Wasserfläche erkennbar wird.

Einiges aber läßt sich doch sagen: Selbst wenn man annehmen wollte, daß rechts des heutigen rechten Bildrandes etwas wesentlich anderes dargestellt war - eine Insel mit einem Architekturcapriccio zum Beispiel -, läßt sich feststellen, daß die Auffassung der auf deutlich die grobe Leinwandstruktur erkennbar lassendem Bildträger gemalten Lagune, auf der im äußersten Vordergrund, parallel zu Bildfläche, vor einem weiten flachen Wasser mit nur wenigen weiteren Barken eine Gondel vor einem Markierungspfahl dahinzieht, einzig aus den weiten Flächen der anderen Lagunenbilder Francesco Guardis geboren sein kann. Für Canaletto oder gar Luca Carlevarijs, wie für alle anderen Vedutisten, aber wäre so etwas undenkbar gewesen.[32] Andererseits zeigt das Beispiel eines qualitativ schwächeren, aber ähnlich konzipierten Gemäldes der Londoner National

Gallery,[33] daß ein Bildausschnitt mit der Konzentration auf das Motiv der Gondel, die über die Lagune zieht - hier vor dem Hintergrund des Torre di Marghera -, wenn man so will: die Essenz der venezianischen Daseins- und Lebensweise des Achtzehnten Jahrhunderts im Umkreis der Werkstatt Guardi durchaus denkbar war.

Der Vergleich der Lagunenbilder Guardis mit Darstellungen ähnlicher Motive eines anderen venezianischen Künstlers, sei an dieser Stelle erlaubt; nicht um eine neue These zu entwickeln, woher Guardi eine Anregung für diese Bilder genommen haben könnte, sondern ausdrücklich um aufzuweisen, wie weit er mit seinen Bildern von der Produktion der Künstler seiner Umgebung entfernt gewesen ist. Francesco Tironi, dem Voss alle diese Meisterstücke Guardis ohne Vorläufer und Vergleich zuschreiben wollte,[34] hat das Motiv der Lagune mit der Isola San Michele und San Cristoforo bei Murano, nördlich der Stadt ebenfalls gemalt. Sein deutlich mit den Buchstabensigel "F. T." bezeichnetes Gemälde, das im Zusammenhang der Massenproduktion namenloser Vedutisten, die immer wieder durch die Auktionshäuser gehen, kein schlechtes Bild ist, befindet sich heute in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe [**Abb. 365**].[35] Man wird ihm eine luftige Atmosphäre, einen sehr eigenen Duktus und flüssigen Farbauftrag zugestehen können. Seine vielen, mit vielen weißen Höhungen gemalten Figuren aber wirken zum Teil - besonders im Mittelgrund - etwas unbeholfen.

Gondeln, Barken und Schiffe verschiedenster Typen füllen in großer Zahl die Wasserfläche. Rechts am Ufer der Fondamenta Nuove bewegt sich eine kleine, vornehme Gesellschaft auf einem Steg entlang, der von dem Haus ausgehend zu dem beträchtlich tieferliegenden Wasserspiegel herabführt, um in eine Gondel zu steigen. Auf den Schiffen - in der Mitte eines mit Holzladung, wie es auch Carlevarijs gezeichnet und gemalt hat, - und den vielen Barken, die heranrudern oder sich entfernen, ihren Weg nehmen, sind eine Vielzahl von Menschen erkennbar. Im Vordergrund links hält ein Bootsmann die Ruderpinne eines Küstenfahrers, andere stehen dabei, lehnen sich auf Kisten. Barken gehen bei, anderswo rollen Seeleute Taue auf. Die vielen Gondoliere, mal mit weiten Pumphosen, mal einfacher gekleidet, die überall ihre Arbeit nachgehen, erreichen nie die Eleganz der Darstellung, die nur Francesco Guardi ihnen geben konnte. In den zwei ebenfalls "F. T." siglierten Bilder der Sammlung Liphart, München,[36] sind die topographischen Situationen - wieder die Lagune bei Murano und die Einfahrt des Canal Grande mit Blick auf das Bacino di San Marco - ähnlich weiträumig mit großer Wasserfläche aufgefaßt. Soweit die Photos diese Beobachtung erlauben, lassen sie dieselben langen, aber etwas unbewegten Figuren auf den vielen Barken erkennen, rudernd, stehend, mit Tauen hantierend. Der Mut zur horizontalen Leere der Wasserfläche der Lagune aber, der Mut, die Fläche der offenen Lagune so leer, flach und breit, nur von wenigen Gefährten lautlos durchzogen wiederzugeben, wie Guardi es gemacht hat, fehlt Tironi vollkommen. Seine Komposition der Staffage entspricht in allen Fällen eher der einer Ansicht des Bacino mit dem Hafen, als der einer Lagunenansicht.

Eine solch wenig originelle Staffageauffassung muß man auch in den Stichen mit Veduten von Inseln der Lagune registrieren, die Antonio Sandi nach Zeichnungen Tironis, von denen sich einige heute in der Wiener Albertina befinden,[37] angefertigt hat. Sie folgen Antonio Visentinis früheren Inselminiaturen, die als Kopfillustrationen für die Kapitelanfänge der 1738 bei dem von Joseph Smith finanzierten Verlag Pasquali erschienenen Ausgabe von Francesco Guicciardinis *Della Istoria d'Italia* entstanden sind und 1777 mit Titelblatt, Inhaltsverzeichnis und einer Karte der Lagune als eigenständige Vedutenserie unter dem Titel *ISOLARIO VENETO* neu gedruckt wurde,[38] und anderen Vorbildern. In beiden Fällen, wo freilich Inseln, nicht die Lagune als Landschaft das Thema ist, folgt die Besetzung der Wasserflächen mit Fahrzeugen recht einfachen Schemata. Hin und wieder ein ankerndes Schiff, meist nur einige, fast immer von der Breitseite gesehene Gondeln und Barken in den sehr kleinen, frühen Vignetten von Visentini, fast nie Menschen auf den Inseln und wenn, dann ein oder zwei stehende Männer, mal den Arm etwas angehoben, nie wirklich durch Tätigkeiten ausgewiesen.

Was bei Visentini der Kleinheit geschuldet ist, findet sich ähnlich einfallslos in den Stichen Antonio Sandis nach Tironi. Hier ist in der Regel der Vordergrund, meist an den Bildrändern, nach dem Kompositionsschema von Guardis Bacino-Ansichten mit ankernden Schiffen besetzt, von denen sich oft Männer zum Wasser beugen, Eimer herablassen oder heraufziehen, Taue einholen oder mit ähnlichen Dingen beschäftigt sind. Mal ist eine Vordergrundgondel mit dem Gepäck eines Reisenden beladen, mal eine Barke mit Körben, mal haben an der Insel größere Schiffe angelegt, mal ein Fischerboot, mal wird eine Barke an einem Pfahl festgebunden, wobei einer der Insassen in das Segel faßt, oder der Ruderer eines Ausflugsbootes trinkt aus einem Tonkrug oder ein Paar sitzt - ganz wie auch bei Canaletto - unter einem Sonnenschirm im Boot und im Hintergrund vor Murano steigt der Rauch aus den Glasbläsereien der Insel auf. Die Fischer, die im Vordergrund einer Ansicht ihr Netz aus dem Wasser ziehen, mögen auch einmal ganz gut gelungen sein,, in der gesamten Folge der vierundzwanzig Blätter aber wiederholen sich die Motive allzu sehr und laufen Gefahr, bald zu langweilen [ein Beispiel **Abb. 366**].[39] Nur bei den vier Ansichten der sog. *Prospetti marittimi* versucht Tironi mit der Vielzahl der Großschiffe eine andere Konzeption, doch erreichen auch sie keineswegs die Qualität der grandiosen Vorgaben von Canalettos Bacino di San Marco-Ansichten.[40]

Die wirklich bedeutenden Vedutisten Canaletto und Francesco Guardi hingegen kamen zu vollkommen neuen, der Umgebung angepaßten Lösungen, wenn sie sich die Inseln der Lagune zum Motiv machten. Guardi setzt in seine Ansichten der Isola dell'Anconetta - in der venezianischen Galleria dell'Accademia und wiederum im Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.[41] - die dem ländlich, landschaftlichen Umfeld der Stadt zugeordnet werden können, eine ganz eigenständige, landschaftlich geprägte Staffage ein. In der schwächeren, venezianischen Version des Bildes mit der kleinen Insel sieht man Frauen, die auf der Uferbefestigung der Insel Wäsche zum Bleichen ausbreiten und einen Fischer, der mit einem Käscher an einer langen Stange auf Fang geht; in dem Bild in Massa-

chusetts Mann und Frau, die sich an diesem ruhigen Ort ebenso daran machen, dem Lagunenwasser eine Mahlzeit abzuringen, während eine dreiköpfige Entenfamilie vorüber schwimmt. Eine Gondel nimmt die Wasserfläche im Vordergrund der Accademia-Ansicht ein, in der Vedute des Fogg Art Museums eine etwas größere Barke, mit roter Plane gedeckt, in der sich zwei Männer durch die entlegenen Gewässer der Lagune rudern lassen. Nicht eine Massierung unterschiedlicher Gefährte blockiert die Aussicht auf die weite Fläche von Wasser, Verlandungen und unbefestigten, flachen Stränden, wo weit hinten ein anderes Gefährt dahinzieht, jemand am Ufer entlang stapft und Bewohner der Stadt und der umliegenden Inseln die Früchte der Lagune einsammeln [**Abb. 367**].[42]

Das Motiv der Torre di Marghera formt Guardi zu einem gänzlich anderem Bild als Canaletto, von dessen Stich "*La Torre di Malghera*"[43] aus den *Vedute altre...* [**Abb. 370**] er die Inspiration entnommen haben mag. In Canalettos Radierung waten zwei Männer vorsichtig im Wasser am Ufer, um mit langen, schlaufenartigen Kordeln, die sie in der Hand halten - die Körbe für das gesammelte Gut stehen bereit -, auf Fang nach Aalen zu gehen. Fischer staken ihre mit einer Seilwinde zum Herausziehen eines Netzes ausgestattete Gondel durch das flache Lagunenwasser und ein paar Barken liegen weiter hinten vor dem mächtigen Turm, die dem Abtransport der Waren dienen können. Für Guardi sind diese Lagunenfischer zum wichtigsten Motiv geworden. In seinem Ölgemälde in der National Gallery in London ist der entfernt liegende Turm nur noch ein vertikales, wenn auch wichtiges Moment, das die ganz in die Breite gehende, horizontal geschichtete Komposition zusammen mit dem Mastbaum der einen ihrer beiden Barken im Vordergrund akzentuiert. Eine Angel scheint ausgeworfen, Reusen und Körbe liegen bereit, weit hinten zieht eine Gondel mit unbekanntem Ziel vorbei und andere Muschel- oder Seetieresammler stehen gebückt im Schlamm des Lagunenbodens [**Abb. 368** und **Abb. 369**].

Canaletto hat in vier der Zeichnungen des Konvolutes von Joseph Smith als Einziger vor Guardi die Faszination dieser weiten, flachen Landschaft für sich entdeckt.[44] In dem Zeichnungsband von Smith, der 1762/63 mit dessen Sammlung von dem Englischen König George III. angekauft wurde, trennten sie die städtischen, venezianischen Motive von denen der Laguneninseln und der *Terra ferma*. "*They are here placed at the end of the Venetian series for no other reason then that they lead on from the section of Venetian views proper to that of views of the outlying islands.*" bemerkt Michael Levey, der sie "*some of the most sensitive and beautiful of Canaletto's drawings*"[45] nannte, in seinem Katalog der Canaletto-Zeichnungen der Royal Library in Windsor Castle. Das erste der Blätter, die alle in einem schmalen Längsrechteckformat von etwa fünfzehn Zentimetern Höhe und fünfunddreißig Zentimetern Breite gestaltet sind, zeigt einen Ausblick von einem nicht mit Sicherheit identifizierbaren Aussichtspunkt auf die Häuser von Venedig. Die Rückenfiguren zweier *Popolani* sitzen, den Blick auf die Stadt gerichtet, in einem leicht hügeligen Gelände auf dem Boden und unterhalten sich gestikulierend. Weiter entfernt scheinen zwei andere Figuren Pflanzen oder etwas anderes zu sammeln. Der Blickpunkt des zweiten Blattes ist ebenfalls in einem unbefestigten, damals wenig repräsentativen Gelände ange-

ordnet, an der Punta di Sant'Antonio bei den heutigen Giardini della Biennale. Der Ausblick, der sich bietet, ist um so spektakulärer: Das ganze Panorama über das Bacino di San Marco von dem Molo mit dem Dogenpalast auf der rechten, dem Betrachter nächsten Seite, der Isola di San Giorgio, der Giudecca bis hin zu den Euganeischen Hügeln in der Ferne auf der Linken entfaltet sich am Horizont. Das Hafenbecken ist voller kleinerer Fahrzeuge, in der Mitte des Blickfeldes aber liegt, fest vertaut, ein kleiner, abgetakelter Dreimaster, während links vorn Männer auf niedrigen, spitzbugigen Lagunen- und Flußtransportbarken zu tun haben.

Die zwei weiteren Zeichnungen sind es, die besonders den Anspruch erheben können als die einzigen, echten Vorläufer der Komposition der Lagunenveduten Guardis gelten zu können - abgesehen von den malerischen Werten der Lichtstimmung, die diese nicht haben konnten. Sie zeigen einmal die Isola di Sant' Elena von einer unbefestigten Erhöhung und zum anderen den Blick auf Sant' Elena und den schmalen Landstreifen des Lido am Horizont, gesehen vom Wasser der Lagune. Beide weisen dieselbe strikte Horizontalität der Komposition auf wie Francesco Guardi Gemälde, nur einige Gondeln, wenige Barken ziehen über die ruhige Wasserfläche. Die Architektur ist aus einiger Entfernung gesehen und scheint sich flach hingestreckt den waagerechten Linien der Wasserfläche anzupassen. Aus dem niedrigen Wasser tauchen noch nicht bebaubar gemachte, flache Landflächen, durchzogen von schiffbaren, mit Pollern markierten Durchfahrten auf. Gebückte Figuren sind auf diesen flachen Landzungen zu erkennen - auf dem ersten Blatt auch ganz vorn -, die ihre Boote verlassen haben, um in dem bei Niedrigwasser aufgetauchten Land Meeresgetiere zu sammeln oder mit dem Käscher nach Fischen zu jagen [**Abb. 371**]. Sonst nichts. Die reine Poesie einer vorher nie so gesehenen Landschaft.[46]

VERSATZSTÜCKE?
FIGURENSTUDIEN AUS DEM FUNDUS DER VENEZIANISCHEN VEDUTISTEN

"Li mouimenti dell' huomo vogliono essere imparati dopo la cognitione delle membra, & del tutto, in tutti li moti delle membra e giunture, e poi con breue notatione di pochi segni vedere l'attitudine de gl'huomini nelli loro accidenti, senza ch' essi s'auuegghino che tu li consideri: ... si che per questo sii vago di portar teco vn libretto di carte ingessate, e con lo stile d'argento nota con breuità tali mouimenti, e similmente nota gl'atti de'circostanti, e loro compartigione, e questo t'insegnerà à comporre l'historie: e quando harai pieno li tuo libretto, mettilo da parte, e serbalo al tuo proposito; ..."

Leonardo da Vinci: Trattato della pittura. *Dell' imparar li mouimenti dell'huomo.* C A P. LXXXXV., Ausg. Paris 1651, S. 24/25

Francesco Guardi ist wohl derjenige der venezianischen Vedutisten, der die Praxis, "die Bewegungen der Menschen in den verschiedensten Lebenslagen [zu] sehen, ohne daß sie bemerken, daß du sie beobachtest," wie sie Leonardo dem Maler als Arbeitsweise anempfohlen hatte, am konsequentesten angewandt hat. Zwar benutzte er nicht den Silberstift und, so wie es aussieht, hat er auch nie wirklich ein Skizzenbuch geführt, aber das zeichnerisch Notieren hat er zu seinem Prinzip gemacht, wie kein anderer der hier interessierenden Maler. Bezeichnend für die Arbeitsweise dieses außerordentlich sicheren Zeichners ist, daß von ihm - ganz im Gegensatz zu Canaletto - fast keine reinen Architekturstudien und -zeichnungen ohne Menschen bekannt sind, obwohl sein vererbter Zeichnungsbestand weitgehend vollständig über seinen Sohn Giacomo in die Sammlung des Museo Civico Correr in Venedig gelangt ist, angekauft bei letzterem durch den Namensgeber des Museums Teodoro Correr, der seine kunst- und stadtgeschichtlichen Sammlung 1830 als Grundstock einer städtischen Sammlung der Comune vermacht hat.[1] Gelegentlich griff Guardi dazu ein schon für Anderes verwendetes Blatt Papier, nur um schnell einige Gondeln zu fixieren,[2] obwohl er das - der Sicherheit seiner Handschrift zu nach zu beurteilen - vorher schon Dutzende Male gemacht haben muß **[Abb. 372]**. Für seine Skizzen begnügte er sich auch mit altem und einfachen, billigen Papier, manches Mal benutzte er umgekehrt seine Notizblätter, um darauf schnell schriftlich eine Addition durchzuführen.[3] Oder er nahm ein Blatt mit Architekturstudien her, um darüber mit kräftigen Tuschstrich vier Skizzen eines Mannes hinzuwerfen, der seinen Hund zu Dressurstückchen anleitet, wobei er, da ein solcher Vorführer schon von Giacomo Franco

dargestellt gewesen ist, einen Beleg für die Kontinuität dieser Jahrmarktsvergnügungen über Jahrhunderte hinweg liefert.[4]

Nichts dokumentiert das Interesse der Vedutisten an der Menschendarstellung besser als die große Zahl von Figurenstudien, die von allen wichtigen Malern von Carlevarijs über Canaletto bis zu Francesco Guardi erhalten sind. Die einzige Ausnahme bildet Michele Marieschi. Die Tatsache, daß von ihm überhaupt keine Zeichnungen überkommen sind, auch keine Architekturskizzen, läßt vermuten, daß sein gesamter Zeichnungsfundus als Werkstattausstattung an Francesco Albotto und später dann irgendwann verloren gegangen ist. Demjenigen, der annehmen will, seine wirklichkeitsgetreuen Architekturbilder könnten ohne Vorzeichnungen entstanden sein, verdeutlicht allein Anton Maria Zanettis karikierendes Porträt Marieschis mit der *Camera ottica* in der Hand unmißverständlich, daß auch dieser Vedutist gezeichnet haben muß.[5] Unter den verloren Blättern aus seiner Werkstatt dürften auch einige mit Figurenstudien gewesen sein.

Die Studien mancher der Künstler können dabei durchaus als eigenständige Kunstwerke gelten und viele sind es auch geblieben, da sie nie für die Staffage von Gemälden benutzt worden sind. Weit seltener als eigenständige Figurenzeichnungen sind Zeichnungen von städtischen Architekturmotiven, die nicht irgendwann zu einem Gemälde umgesetzt worden sind. Zu den von den großen Vedutisten nie gemalten topographischen Motiven gehört das neuerbaute, in Guardis letztem Lebensjahr 1792 eingeweihte Teatro della Fenice. Zwei Zeichnungen von seiner Hand zeigen es aus zwei leicht veränderten Blickwinkeln, in der einen ist der Neubau und der Platz davor skizzenhaft auf das Papier geworfen, die über den Campo gehenden Personen sind nur mit wenigen, geschlängelten Linien angedeutet. Das andere Blatt, eine lavierte Zeichnung im Metropolitan Museum ist stärker ausgearbeitet. Der Block des Neubaus ragt schräg in Untersicht auf, einer der allgegenwärtigen Fliegenden Händler hat seine Dinge auf dem Boden ausgebreitet und wieder sind die meisten der Vordergrundfiguren in Rückenansicht gegeben, hierher gekommen, um das neuerrichtete Haus für das Theater in Augenschein zu nehmen.[6]

Francesco Guardis Figurenstudien [**Abb. 373** bis **Abb. 375**], in denen seine Quintessenz der galanten Welt der *Ancien Regimes* wie in seiner malerischen Produktion immer wieder von einer eigenen Welt der venezianischen Gondoliere konterkariert wird, sind Bewegungsskizzen, Gruppen- und Massenstudien, zeichnerische Untersuchungen über die Verteilung und Gruppierung von Menschen auf den Plätzen,[7] bei besonderen Anlässen, im Alltag, bei dem nachmittäglichen Spaziergang auf der Piazzetta oder der *Nobili*, die in Gruppen auf dem *Brolio* stehen und ihre Geschäfte und Ämterschiebereien ausmachen.[8] Nicht nur bei ausgeführten Zeichnungen für den neu entstehenden Sammlermarkt und Präsentationsblättern, selbst wenn es sich um Studienblätter von architektonischen Situationen handelt, sind sie immer durch studienhafte Skizzen von Gruppen und Figuren vervollständigt. Canaletto hat, soweit das anhand der erhaltenen Zeichnungen heute nachvollziehbar ist, wie sein Vorläufer porträthaft Menschen gezeichnet, er hat aber auch einige Figurenzeichnungen angefertigt, die Begebenheiten des Lebens im öffentlichen

Raum szenisch darstellen, ohne daß sie in einen Architekturraum eingeordnet wären oder zur Vedutenstaffage wurden.

Die größte Zahl von Figurenzeichnungen aber stammt aus der Hand von Luca Carlevarijs, des ersten großen venezianischen Vedutisten. Bände und Alben mit solchen Blättern sind in London im British Museum und dem Victoria & Albert Museum erhalten, wo sich auch eine Serie von Ölbozzetti mit Figuren von ihm befindet. Ein weiteres Album von Blättern mit Studien von Menschen, zusammen mit einem Band mit Schiffsstudien aus dem Besitz Francesco Algarottis, ist heute im venezianischen Museo Correr.[9] Dieser reiche, durch weitere, einzelne Blätter in anderen Sammlungen vervollständigte Fundus an Zeichnungen und Figurenstudien läßt es gerechtfertigt sein, sich mit seinen Porträtskizzen und Zeichnungen von Szenen aus dem Leben der Stadt gesondert zu beschäftigen. Carlevarijs fertigte in der Mehrzahl ganzfigurige Porträts von Menschen aller Schichten in Standposen, die in manchen Fällen dieselbe Person in verschiedenen Haltungen oder aus verschiedenen Blickwinkeln zeigen, so als habe er die Leute, die er auf der Straße in antraf, gebeten, einen Moment inne zu halten und Modell zu stehen für eine Porträtskizze.[10] Nirgends anders als in diesen Studien dürfte es solch eine Vielzahl von Bildnissen von Persönlichkeiten aus dem "einfachen Volk" geben, die sonst in ihrem Leben nie Gelegenheit gehabt haben dürften, sich in auch nur bescheidenster Form porträtieren zu lassen.

Das Phänomen, daß gerade im Werk von Carlevarijs einzelne Figuren als eine Art von Versatzstücken in verschiedenen Bildern auftauchen, einmal etablierte Findungen in mehreren Bildern verwendet wurden, ist bereits angesprochen worden. Die kunsthistorische Forschung hat sich weitgehend damit zufrieden gegeben, aufzuzeigen, welche Figuren für welche Ölgemälde benutzt wurde. Die Verweise darauf sind den Œuvrekatalogen unter den entsprechenden Katalognummern zu entnehmen, sie hier zusammenzufassen wäre Nacherzählung. Nur einige Beispiele für Wiederverwendungen von Figuren durch Luca Carlevarijs seien nochmals ins Gedächtnis gerufen: Der Fliegende Händler von der *Terra ferma* im blauweißgestreiften Anzug ist, auch wenn keine ihn porträtierende Skizze erhalten ist, in mehreren Gemälden des Bereiches der Piazza bei seiner Tätigkeit des Straßenhandels oder im Gespräch oder der Auseinandersetzung mit der mysteriös bleibenden Figur des in seinen *Tabarro* gehüllten Mannes festgehalten, welcher wiederum in einer der Ölskizzen des Victoria & Albert Museum abgebildet ist. Unter den Londoner *Bozzetti* ist auch das Bildnis eines elegant gekleideten Herr mit Muff, der mit seinem Handwärmer frontal gesehen im Vordergrund von Gemälden wie ein Kennzeichen der winterlichen Situation eingesetzt ist, und nicht zuletzt der *Falegname*, der mit seinen Werkzeugen, die er durch die Stadt trägt, porträtiert worden ist. Daß diese Studien mehrmals benutzt wurden, ist nichts besonderes, es ist ein Verfahren, das wohl von allen Vedutisten mehr oder weniger so geübt worden ist. Tatsächlich ist eher verwunderlich, wie breit bei Canaletto die Spannweite der Variation gewesen ist, ohne daß Wieder-

holungen vorkamen, und daß bei der weit verstreut lebenden Kundschaft im Laufe der Jahre nicht viel häufiger auf dieselben einzelnen Figuren zurückgegriffen worden sind.

Zwar hat Canaletto Figuren von Poussin zitiert, doch die Übernahme von Figuren aus anderen Zusammenhängen, aus der Druckgrafik oder Bildern anderer Künstler, ist, soweit ich sehe - wenn auch zugegebenermaßen die Suche nach innerkünstlerischen Vorbildern nicht primäres Ziel dieser Arbeit gewesen ist - eher die Ausnahme. Die Regel bildeten Figuren, die eigener Erfindung oder eigenem Naturstudium entsprungen sind. Die Vielzahl erhaltener Studien beweist, daß das Konzept eines malerischen *Naturalismus* nach eigenen Studien, des Malens nach Zeichnungen, die vor der Natur entstanden sind, richtig ist. Offenbar müssen Figurenstudien der von den Zeitgenossen berichteten Rivalität zum Trotz sogar von Werkstatt zu Werkstatt weitergegeben worden sein. Denn mindestens einmal hat, wie bereits gezeigt, Canaletto einen *Bozzetto* von Luca Carlevarijs benutzt, um eines seiner Gemälde damit zu auszustaffieren.[11] Außerdem verdankt er zumindest die Inspiration für das Motiv eines Ruderers, der in einem in jeder Beziehung hervorragenden, großformatigen Gemälde mit der Rückkehr des *Bucintoro* zum Dogenpalast nach der Zeremonie der Vermählung des Dogen mit dem Meer den dunkelroten Stoff der Plane über dem aus Rundstäben gebildeten, halbrunden Verdeck einer Ausflugsbarke, in der die Insassen der Ausfahrt des Dogen in dem Staatsschiff verfolgt haben, auf- oder zusammenrollt,[12] demselben *Bozzetto* des Carlevarijs. Doch zeigt dieses Gemälde den Bootsmann auf einer anderen, jetzt von der Breitseite gesehenen Barke und nicht von hinten sich über den Verschlag bückend, sondern frontal. Gleichwohl geht die Ähnlichkeit des Motivs so weit, daß man vermuten möchte, der Künstler habe eine zweite Zeichnung oder einen weiteren *Bozzetto* desselben Motivs von der anderen Seite zu Verfügung gehabt.

Daß Zeichnungen und Skizzen wiederholt benutzt und scheinbar beliebig eingesetzt, versetzt und kombiniert werden konnten, steht somit außer Frage, daß dies aber keineswegs willkürlich geschehen konnte, sondern gestalterischen und inhaltlichen Prinzipien folgte, dürfte anhand der künstlerbezogenen Einzelstudien deutlich geworden sein. Jede Figur in der Vedute ist ein Setzung, mehr oder weniger bewußt, meist aber genau überlegt eingesetzt in ihrer kompositorischen und inhaltlichen Funktion. Alle Figuren, ob nach der Natur oder nach Vorbildern entstanden, mußten zu einer eigenständigen, in sich stimmigen Bildwirklichkeit im Bedeutungsraum der Vedute zusammengefügt werden - im Falle des Vorbildes Poussin neben dem Zitat- und Kunstkommentarcharakter, der nur dem äußerst gebildeten Kunstkenner auffallen und verständlich sein konnte.

Luca Carlevarijs benutzte das Porträt des *Falegname* in dem einen Bild des Pendantpaares der römischen Galleria Nazionale, ohne daß dem Betrachter dieses Bildes durch die Werkzeuge, die der Handwerker noch in dem Londoner *Bozzetto* und anderen Gemälden bei sich trägt, unbedingt deutlich würde, welchen Beruf er ausübt und warum er mit einer langen Holzstange auf dem Platz steht.[13] Ihm fehlen die Attribute, die es möglich machen, die Figur als Angehörigen der Berufsgruppe der Schreiner zu lesen. Doch heißt

das nur auf den ersten Blick, daß seine Person anonym oder für das Gesamtbild in ihrer Bedeutung gleichgültig wäre. Der Maler läßt der Figur ihre einmalige Persönlichkeit und die Würde, nichts anderes zu sein als einer der Menschen, die jeder für sich in dieser Stadt ihr Leben leben, zeigt jeden, so wie er ist, und nicht einzig in der Funktion, den Handwerksstand zu repräsentieren, in der er in Ausübung des Berufes unterwegs in der Stadt war, wie es die zahlreichen Kaufruf-Serien der Zeit taten. Er reduziert die Person nicht auf die Repräsentanz eines Handwerks, ihres Berufes oder Standes. Ebenso läßt er auch einen Fischhändler, den er mit der schweren ledernen Schürze in einem Ölbozzetto porträtiert hat, einfach über den Platz gehen und gibt ihm nicht nur in Ausübung seiner - den Ort der *Pescaria* beschreibenden - Tätigkeit das Recht, abgebildet zu werden.

Die Figuren werden von ihm und mit ihm von den anderen Vedutisten nicht programmatisch in Anspruch genommen im Sinne einer Darstellung der Stände, Klassen, Handwerke der Stadt, sie sind nicht Typen, Repräsentanten eines Berufstandes oder einer Gesellschaftsschicht, sondern je eigene Persönlichkeiten. Deshalb kann tendenziell jede der Einzelfiguren aus den Zeichnungen und *Bozzetti* zum Einsatz in der Darstellung der komponierten Masse kommen. Jeder der Dargestellten ist ein Mensch, der sich aufhält, der lebt in der Stadt und der dargestellt werden kann, aber nicht wegen einer Notwendigkeit eines Programms gezeigt werden muß. Daraus folgt aber auch, daß man sich damit abfinden wird müssen, daß nicht jede Figur mit einem eindeutigen Signifikat belegt ist, daß viele der abgebildeten Personen nichts mit einem vermeintlichen Hauptthema der Darstellung zu schaffen haben, andererseits aber doch mehr sind als nur Füllmasse. Eingesetzt für sich selbst stehend gehören sie alle zum größeren Kontext der Stadt, in der sich das Einzelne zum Gesamtbild ordnet.

Nicht immer freilich bedeutet die Tatsache, daß ein Gesamtzusammenhang derzeit nicht rekonstruierbar ist, daß es ihn nicht gegeben hat. Wenn Gaspare Vanvitelli, von dem keine Figurenzeichnungen aus Venedig überkommen sind, 1710 in einer Ansicht des Bacino di San Marco eine Barke einsetzt,[14] die ganz und gar nicht den gängigen Typen venezianischer Fahrzeuge entspricht, ist nach dem derzeitigen Stand der Forschung nicht zu entscheiden, ob er schlicht in unpassender Weise ein Muster verwendet hat, das sich aus der Erfahrung anderer Orte ergeben hat, oder ob auf ein ganz spezielles Ereignis angespielt ist. So könnte in ihr ein Schiff dargestellt sein, das zu einem Staatsbesuch benutzt worden ist, und die Vedute somit ein bestimmbares Ereignis zum Thema gehabt haben.

Vieles von dem, was die Meister vom Leben in ihrer Stadt auf ihren Zeichenblöcken festgehalten haben, haben sie nie in die gemalte Wirklichkeit der Veduten eingefügt. Dadurch kommt den Skizzen ein ganz besonderer dokumentarischer Wert über das hinaus zu, was die Gemälde bezeugen. Für Carlevarijs kann man sagen: Die Vielzahl der Porträtstudien aus den vielfigurigen Studienblättern des Zeichnungskonvolutes des Museo Correr, der *Bozzetti* des Victoria & Albert Museum und der anderen Zeichnungen wird vielleicht nur der würdigen können, der sich die Zeit nimmt, die Blätter in ihrer schlichten Schönheit der Umrißzeichnungen selbst vorzunehmen und zu studieren. Für

Canaletto ist die Zeichnung mit der neuen Wertschätzung, welche die Künstlerzeichnung bei Sammlern im Achtzehnten Jahrhundert gewann,[15] ein eigenständiges Ausdrucksmedium geworden. So kann auch bei ihm, wie bei Luca Carlevarijs, beobachtet werden, wie die Zeichnung Spielwiese wird für all das, was das Interesse der Künstler erregt, sich aber offenbar selbst in der niederen Gattung der Stadtansicht als Gemälde noch nicht darstellen oder verkaufen ließ. In diesem Sinne können die Zeichnungen der Vedutisten als die direktesten bildnerischen Quellen für ein alltägliches, nicht offizielles Leben im Öffentlichen Raum angesehen werden.

Für nur die geringste Zahl der porträtierten Persönlichkeiten wird auch nur eine kleine Chance der Identifizierung gegeben sein, dann nämlich wenn sie Angehörige gehobener Schichten waren, die auch anderswo porträtiert sein könnten. Der Kavalier mit der lose über dem weißen Hemd hängenden Halsschleife, der blauen Hose und Jacke mit kräftig rotem Innenfutter und blankpolierten goldenen Knöpfen, der den einen Arm in der Hüfte, locker auf seinen Gehstock gestützt zusammen mit einem zweiten stehenden Herr in einem kleinen Doppelporträt in Öl skizziert ist,[16] könnte dazugehören. Sein kleines Porträt findet sich fast unverändert in der Vedute der Piazza San Marco im Besitz des Duke of Crawford auf Balcarres Castle wieder, wo er sich mit venezianischen Damen in *Zendale* unterhält.[17] Die meisten der Dargestellten aber sind Personen, über die wir heute nichts wissen können, als das, was der Künstler von ihnen überliefert. Die hochgewachsene, tief unter dem hellen *Zendale* verborgene, maskierte junge Frau[18] und eine Dame mit Fächer, deren Figur er gleich drei- oder viermal in seinen Ölbozzetti verewigt hat,[19] die reich gekleidete, maskierte Rückenfigur mit einer *Bauta* von grobmaschiger, schwarzer Spitze, die ihre rechte Hand emporhebt,[20] sind wie viele andere in mannigfaltiger Art und Weise Maskierte allein wegen ihrer Verkleidung nicht identifizierbar. [21]

Viele diese aber Menschen gehören einem Stand an, deren Angehörige nie irgend anderswo die Möglichkeit gehabt hätten für ein noch so kleines Porträt Modell zu stehen. Der sitzende, gestikulierende *Popolano* mit seinem schweren Mantel und der hellblauen Mütze mit gelben Band,[22] die rudernden und der vornübergebeugte, wartende Gondoliere mit seinen Pumphosen gehören dazu,[23] ein Advokat in schwarzer Amtstracht,[24] ebenso der Fischhändler von der *Pescaria* in seiner derben Lederschürzen.[25] Manche dieser Studien zeigen Personen in alltäglicher Interaktion wie drei männliche stehende Figuren oder zwei Männer, von denen der eine sicher ein Fliegender Händler mit dem in die Hüfte gestemmten Korb ist, während der andere, der - mit einem ärmellosen Wams über eine dicken gleichfarbigen Jacke genauso angezogen - dem ersten mit herrisch unangemessener Feldherrengeste eine Anweisung zu geben scheint.[26] Die meisten sind nichts anderes als kleine Porträts, wie das der venezianischen Bürger in *Tabarro*, die steif Aufstellung genommen haben, um abgebildet zu werden,[27] einer davon ist mit seiner leuchtend roten Mütze ganz offenbar ein Angehöriger jüdischen Glaubens.[28] *Popolani*,[29] *Cittadini*,[30] elegante Kavaliere und Damen, in moderner Luxusrobe[31] oder ganz in Schwarz mit *Zendale*,[32] sind darunter, aber keine *Nobili* in der Staats-*veste*. Manche Blätter sind reine Kostüm-

studien, andere Studien der Bewegung und des Gebarens derselben Person wie jene in verschiedenen Stellungen gezeigten Frauenfiguren, an denen der Vedutist offenbar die Arten, den *Zendale* zu tragen studiert hat.[33]

Auf Zeichnungsblättern gesellen sich kleine szenische Darstellungen dazu: ein Porträt eines sitzenden "*Marinaio*" mit finster dreinblickendem Gesicht,[34] Maurer bei der Arbeit,[35] die auf Schemeln hockenden Kartenspieler mit ihren Zuschauern vom Lande[36] und die Gäste einer *Osteria* auf langen Holzbänken,[37] ein Gondoliere und zwei Boccia-Spieler auf einem Blatt mit Studien für acht Figuren.[38] Beieinander stehende Armenier und Orientalen,[39] sowie die slavonischen Soldaten halten auch hier des fremdländische Element in der Stadt fest.[40] Die Slavonier mit ihren Schnurrbärten, den Säbeln und schweren Waffen sind ähnlich in auffallend großer Zahl auf einer Vedute des Molo im Museum von Poznan wiederzusehen.[41] Auch ein Klampfe schlagender *Arlecchino*[42] und andere Straßenmusikanten mit verschiedenen Instrumenten, einer davon mit einer ganzen Kollektion von Trommeln,[43] finden sich unter diesen Persönlichkeiten des alltäglichen Lebens. Ein besonders schönes Bild eines Handwerkers ist dabei dasjenige eines Trägers, der ineinander verschachtelten Stühle um seinen Körper gebunden hat, um sie zu tragen. *Seggiolaio* heißt seine ausnahmsweise ins Deutsche nicht adäquat übertragbare Berufsbezeichnung.[44]

Zwei ganze Blätter des Carlevarijs in Mailand sind nur den Motiven des Tragens gewidmet, hier sind die Vorarbeiten für die Variationen über dieses Thema in seiner Stichserie zu sehen.[45] Auffallend häufig aber finden sich, nicht nur bei ihm, Motive aus jenem Bereich des öffentlichen Lebens, der oben Piazzakultur genannt worden ist: Musiker, Schausteller und Gaukler, das armselig kleine, von hinten gesehene Bühnenpodest zweier Komödianten, die all ihre Requisiten auf einem Tisch nebenbei liegen haben.[46] Auf zwei "*Il mondo nouo*" untertitelten Studienblättern ist auch der Schaukasten "*con dentro lontananze e prospettive*"[47] eines jener "*venditori di immagini e viaggi visivi*" abgebildet, die mit ihren Bildern auch Träume von einer neuen, weiter gewordenen Welt anzubieten hatten.[48] Veduten Venedigs waren für ihre Vorstellungen mit im Angebot. Vor seinem Guckkasten drängen sich - wie Jahrzehnte später in Gemälden Giandomenico Tiepolos -[49] die Schauenden aller Klassen, beugen sich in unterschiedlicher Weise neugierig herab und vor zu den Gucklöchern dieses Wunderkastens: "*... gli spettatori occupano l'intera composizione e vengono colti e volte in chiari atteggiamenti di apprezzamento, curiosità stupore per quanto osservato*".[50]

Einige der schönsten Zeichnungen Canalettos sind in diesem Zusammenhang nochmals zu nennen: Das Blatt mit der großen Commedia dell'Arte-Bühne des Victoria & Albert Museums und die Zeichnung des radschlagenden Akrobaten mit seinem Zuschauerkreis, das zusammen mit dem Porträt der armenischen Tuchhändler auf der Piazza aus einer Gruppe teils numerierter Blätter ungeklärter Herkunft stammt, die um 1969 aufgetaucht sind und die Links teilweise nur als Canaletto zugeschriebene Werke gelten lassen wollte.[51] Dazu gehört auch das Zeichnungsblatt mit Marktszenen des Rotterdamer Museum Boymans-van Beuningen, auf dem drei kleine Szenen mit Marktleuten, die vor

ihren Tischen und Körben sitzen, vor einem typischen venezianischen *Pozzo* angeordnet sind [**Abb. 376**].[52] Sie beinhalten im Gegensatz zu zwei Blättern des Berliner Kupferstichkabinetts, den (vielleicht nicht eigenhändigen[53]) Skizzen im oberen Teil des achtundfünfzigsten Blattes des Skizzenbuches der Accademia in Venedig und den drei Kartonen mit Ölskizzen von Figuren[54] nicht mehr nur Figurenstudien, sondern eigenständige, zeichnerische Darstellungen von Szenen aus dem öffentlichen Leben der Stadt und veritable Porträtskizzen. Besonders das Blatt mit den Geflügelhändlern von der Piazzetta, die auf ihren Käfigen herumsitzen, während Kundschaft oder Bekannte dabeistehen - darunter eine *Contadina* mit knöchellangem Rock, großem Strohhut und dem in Form eines Dreiecks über fallenden Schultertuch -[55] ist zu solchen Porträts zu zählen. Ein schönes Beispiel ist auch jenes, das eine Gruppe von maskierten Komödianten abbildet, die da auf einer Bühne, deren Rand nur durch eine schlichte Doppellinie angegeben ist, aufspielen, um mehr Öffentlichkeit für einen Scharlatan herbeizulocken, der mit seinen Produkten und einer Truhe auf der Bühne nebenbei sitzt, während sich unterhalb der Trennlinie des Bühnenbodens die mit Dreispitz bewehrten Köpfe der Zuschauermenge emporrecken.[56]

Ebensogut gehört dazu Francesco Guardis "*Cantastorie*",[57] aber auch seine schnell festgehaltene Studie mit vier Männern, die sich auf der Straße prügeln,[58] wäre als figurales Motiv, das nie Eingang in die Vedutenmalerei finden konnte, zu nennen. Vielleicht tatsächlich Vorstudien für ein nie ausgeführtes oder verschollenes Gemälde sind die drei berühmten Skizzen Guardis, die einen Empfang am Portal des Palazzo Surian in Canareggio darstellen. Der genaue Anlaß, vielleicht eine Familienfeier oder der Besuch eines auswärtigen Gastes ist nicht bekannt. Zwei der Studien zeigen in unterschiedlichen Ausführungsgraden die Ankunft von Herrschaften in einer Gondel, das dritte ist näher auf das Portal des Palastes focussiert, wo - wie bei den beiden anderen - ein Herr, der seinen Dreispitz unter dem Arm geklemmt hat, mit einer einladenden Geste die Ankommen darum bittet einzutreten. Nur einige wenige Neugierige stehen dabei und lassen die Gäste den Weg zum Portal machen und damit ist die Situation insgesamt charakterisiert.[59]

Carlevarijs hat einige seiner Zeichnungen im Band des British Museums mit sich reimenden Zweizeilern oder wenigen Worten beschriftet, was nahelegt, daß an einen anderen Verwendungszweck außerhalb von Veduten gedacht war, vielleicht eine Graphikreihe, die - ergänzt durch diese Sinnsprüche - den schon seit langer Zeit bekannten Reihen von Bildern der durch die Stadt ziehenden Handwerker und Fliegenden Händler nahegekommen wäre. Hier hin gehört der Maroniröster mit der Untertitelung "*Quel che cura maroni cotti Guarda fa adagio che non si scotti*", der Obsthändler mit seiner Frau "*Frutarol marito e moglie/ con due creature piene di doglie*", die nicht in dem besten Rufe stehenden Fischhändler "*pesci vendoli e pesatori Gente che cogliona/ Anche i Genitori*",[60] die allgegenwärtigen, aber auch nicht sehr beliebten Spieler "*Giocatori di carte e di dadi che ben starebero tutti/ impicati*", die Gondolieri, denen einer die neuesten Nachrichten vorliest: "*Barcaioli con de fachini/ con un leze* [=*legge*] *de boletini*", auch jene "*Otiosi e barufanti - con quel che pissa in mezo a i viandanti*" und Personen "*di vario Genere tutti in Beretta/ con un*

che piscia con la Trombetta", sowie - wiederum - Straßenmusikanten mit ihrem Publikum: "*Suonatori e Balerini con gente pronta/ a Gettar zechini*".[61]

Diese handschriftlichen Bezeichnungen machen hier und da eine genauere Identifizierung der Motive möglich und manchmal sind sogar die Namen der abgebildeten Personen mit angegeben. So entschlüpfen einige der Persönlichkeiten des alltäglichen Lebens der sonst bestehenden Anonymität der Bilder und man kann wenigstens in diesen Fällen die Menschen namentlich kennenlernen, die der historischen Forschung sonst nur in Gerichtsakten unter unangenehmen Vorzeichen greifbar werden, wenn sie einer Verfehlung beschuldigt worden sind. Hier begegnen Personen wie "*Bortolo Sportella/ che fa l'amor a Siora Isabella*" und "*Don Casandro che insegna il Galateo/ ad una femina che vende asèo*", trifft man den Musikanten "*Ignazio dalla chitara*" mit seiner Belgeiterin "*Donna Betta Pella folage* ", den Ruderer "*Sbambio Barcarol*", "*Andrea Molinari Signor*" und die greise Wahrsagerin "*Siora Sabina che astrologa/ e che indovina*", die in jenen Jahren auf der Piazza ihren Standplatz gehabt haben muß.[62]

Eine meines Wissens unpublizierte Federzeichnung in schwarzer Tusche des Berliner Kupferstichkabinetts, möge diese Reihe von Szenen das Lebens auf der Piazza beschließen. Dieses Blatt, das früher auch einmal als Piazzetta bezeichnet worden ist und im Berliner Kabinett heute Luca Carlevarijs zugeordnet ist, zeigt einen Blick von der Piazza San Marco in Richtung zur Piazzetta mit verschiedenen Schaustellern bei der Loggetta Sansoviniana [**Abb. 377**].[63] Im Vordergrund des längsovalen Bildfeldes stehen die drei *Stendardi*. In einem Zeichenstil, der nicht wirklich mit dem eines der bekannten Vedutisten identifizierbar ist - daher auch die Unsicherheit in der Bezeichnungsfrage -, ist eine außergewöhnliche, figurenreiche Skizze der Situation um den Campanile wiedergegeben. Allem Anschein nach handelt es sich um einen Festtag oder den Tag eines Jahrmarktes. Das Treiben auf der an einem solchen Tage menschenvollen Piazza führt diese Skizze vielleicht direkter und besser vor Augen als viele Veduten. Die Distanz, welche die Vedutisten in der Regel zu ihrem Bildthema wahrten, fehlt hier vollständig, was mit einiger Deutlichkeit belegt, daß ihr Schöpfer eine sich ihm eröffnende Situation ohne kompositorische Korrektur auf das Blatt geworfen haben dürfte.

Links von der Loggetta, d. h. an ihrer zu Basilica di San Marco und Dogenpalast gerichteten Frontseite - und nicht wie meist dargestellt hinter dem Campanile auf der gegenüberliegenden Seite - hat die Bühne eines Schaustellers Aufstellung genommen. Auf ihr steht ein Mann mit einer Stange, an der eine lange Schnur hängt; der ganze Raum bis zum linken Bildrand ist von der Zuschauermenge blockiert. Vor der Ecke der Basilica gibt es eine zweite Attraktion, auch hier steht jemand - ein Marktschreier vielleicht - auf einem Podest, Zuschauer aber sind vor seinem Stand nicht zu sehen, sein Vortrag dürfte momentan unterbrochen sein. Links im Vordergrund zeigen sich zwei *Nobili* in *Veste*, die zu der Zuschauermenge der ersten Bühne gehen, von rechts tritt ein Kavalier in modischer Kleidung an sie heran. An der rechten Bildecke treten ganz in niederländischer Manier zwei Männer in den Bildraum, der eine mit Umhangmantel über der Schulter

und großem runden Hut zeigt in ausgreifender Geste über den Platz, der andere, etwas Kleinere, der zu ihm hinschaut, könnte sein Lakai sein. Dahinter sitzen Männer am Boden, spielen offenbar, zwei andere Stehende stecken die Köpfe zusammen, um etwas anzuschauen. Am Sockel der mittleren der drei Säulen lagern Leute auf den Stufen und dem Boden, dahinter treten zeigend und heftig bewegt einige Personen hervor. Auch sie bewegen sich in Richtung auf die Bühne. Auf die Terrasse der Loggetta und auf das Dach der Buden am Fuß des Campanile sind Leute geklettert, was darauf hindeutet, daß weitere Zurschaustellungen oder Ereignisse erwartet werden. Die Bögen der Prokuratien scheinen abgeteilt durch eine übermannshohe Bretterwand, über der mit Kreisen die Köpfe von darüber Hervorschauenden angedeutet sind - offenbar ist dort eine Tribüne aufgebaut. Über das aber, was man erwartet, kann man nur Vermutungen anstellen. Die Verbretterung der Arkaden der Prokuratien gibt Anlaß zu glauben, es seien Vorbereitungen zu einer Stierhatz oder Ähnlichen getroffen worden, die der Urheber dieser Skizze zu seinem Motiv gemacht hat.

FEST UND ALLTAG.
ZUM VERHÄLTNIS VON STAAT UND VOLK IN DER FESTLICHEN SELBSTDARSTELLUNG DER REPUBLIK VENEDIG

"Voilà l'effet du sage Gouvernement de la Republique.
Ce Peuple est une famille."

Paul Petrowitz von Rußland, 1782

Vom öffentlichen Leben in einer Stadt des Achtzehnten Jahrhunderts zu sprechen, ohne den weiten Bereich des Zeremoniellen und Festlichen gestreift zu haben, würde eine sträfliche Vernachlässigung eines wesentlichen Teils des Öffentlichen Lebens der Zeit bedeuten. Genausowenig ist es möglich, über venezianische Veduten zu handeln, ohne die großen Feste der Republik zu erwähnen, denn ihre Darstellung ist eine der Wurzeln und von Anfang an ein herausragender Motivbereich des hiesigen *Vedutismo* gewesen. Trotz realem Machtverlust der Republik hatte die Inszenierung des staatlichen Festglanzes im Achtzehnten Jahrhundert eine wichtige politische Funktion. Die einstige Handelsmetropole, die die Königin des Mittelmeeres genannt worden ist, zelebrierte sich durch jährlich sich wiederholende Staatszeremonien, Volksfeste, Regatten, grandiose Empfänge von Staatsbesuchern selbst und konnte sich so mit dem Abglanz vergangener Größe umgeben. Das Festhalten an im Zeitalter der Aufklärung obsolet gewordenen Traditionen wie der jährlichen Aufführung der heidnisch anmutenden Zeremonie der Vermählung des Dogen mit dem Adriatischen Meer - "*In signum veri perpetuique dominii*" - ist zugleich Selbstdarstellung und Selbstrechtfertigung der politischen Machtstrukturen in der Stadt, und es hat - neben dem Karneval, dem Ruf der Opernhäuser und Theater, ihrer Musik und Malerei - nicht unerheblich dazu beigetragen hat, die Anziehungskraft der Kulturstadt Venedig auf Besucher zu erhalten.

Veduten als bildliche Zeugnisse der festlichen Selbstdarstellung der Republik und ihrer politischen Institutionen hatten ihre Funktion zum einen im dokumentarischen Festhalten des ephemeren Spektakels, zum anderen im Hinaustragen der *Fama* vom immerwährenden Glanz der *Serenissima Repubblica*. Neben der Ausfahrt des *Bucintoro* zu der *Sposalizio del mare* am Himmelfahrtstag, inklusive der aus diesem Anlaß stattfindenden *Fiera dell'Ascensione*, waren Regatten über das gesamte Achtzehnte Jahrhundert hinweg beliebte Vedutenmotive. Beide Motivtraditionen lassen sich bis in die Zeit von Luca Carlevarijs und weiter zurückverfolgen und beides waren für die Vedutisten häufig nachgefragte Themen, mit denen sie sich beschäftigen mußten; Regatten sogar bis in die Zeit

der Fremdherrschaft nach dem Ende der Republik. Carlevarijs hatte sich am Anfang des Jahrhunderts auch als ein Spezialist für die Darstellung von Einzügen der Botschafter anderer Nationen in den Dogenpalast, wo sie ihren Antrittsbesuch absolvierten, etabliert und damit ein kleines Untergenre der Festdarstellungen geschaffen. Diesen Themenbereich übernahm Canaletto von seinem Vorgänger, doch versiegt die Reihe solcher Bilder in der zweiten Hälfte des Jahrhundert, als die Persönlichkeiten offenbar kein Interesse mehr mitbrachten, ihre Mission in dieser Form dokumentieren zu lassen.

Zentrale Begebenheiten im sich regelmäßig wiederholenden venezianischen Festkalender waren neben dem *Sposalizio del mare* die Veranstaltungen der *Festa del Giovedì grasso* als Höhepunkt der Karnevalssaison, an denen das Staatsoberhaupt und der Korpus der *Nobili* als Zuschauer teilnahmen. Dazu kamen Zeremonien um die Person des Dogen, der im Dienste der Republik ein sehr eingeengtes Leben zu führen und ausschließlich repräsentative Aufgaben zu erfüllen hatte. In seinem Leben sind zwei Gruppen von zeremonialen Ereignissen zu unterscheiden: die Festlichkeiten und Zeremonien, die seine Wahl feierten und publik machten, und dann seine jährlich wiederkehrenden öffentlichen Auftritte, die sogenannten *Andate*, alljährliche, zeremoniale Ausgänge des Staatsoberhauptes mit seinem Gefolge, in denen zu gegebenen historisch-politischen Anlässen wichtigen Kirchen der Stadt ein Besuch abstattet wurde. Indem in Venedig auch der Karneval in die Reihe der offiziellen Staatsfeste eingegliedert wurde, waren bis auf wenige Ausnahmen alle gemalten bildwürdigen Ereignisse Festivitäten, die in der einen oder anderen Form Ausdruck des spezifisch venezianischen Staatsmythos und sowohl nach innen, als auch nach Außen, auf staatliche Außenrepräsentation gerichtet waren.

Giambattista Brustolon hat ab 1766 eine Serie von Bildern der Dogenzeremonien nach Entwürfen Canalettos in Kupfer gestochen. Seine zwölf Motive umfassende Reihe ist unter dem modernen Titel *Feste ducali* oder *Solennità dogali* bekannt geworden.[1] Sie umfaßt Zeremonien, die ihren Ort teils im offenen Platz- und Straßenraum der Stadt, teils in der Basilica di San Marco, teils im Dogenpalast hatten. Die Zeremonie der Vermählung des Dogen mit dem Meer, als bedeutendstes Thema gemalter Festveduten, ist in der Serie zweimal thematisiert. Originalgemälde Canalettos, nach denen die Radierungen - wie Visentinis Stiche - entstanden sein könnten, sind bis heute nicht aufgefunden worden, statt dessen eine Reihe mit zehn exzellent ausgearbeiteten Vorzeichnungen in des Meisters Spätstil, die sich seit dem Ende des Achtzehnten Jahrhundert in Stourhead, Wiltshire befanden, wo sie um den Kamin angeordnet in der Bibliothek hingen.[2] Gemälde nach diesen Stichen, bzw. malerische Umsetzungen der Motive von Francesco Guardi befinden sich - bis auf eines in Brüssel und eines in Grenoble - im Louvre von Paris, Constable kannte eine zweite Reihe von Gemälde nach diesen Blättern, die von Giuseppe Borsato gemalt sein sollen.[3] Eine Serie von sechs Festbildern mit ähnlichen Motiven ist von Sigismund Streit bereits vor Erscheinen der Stichserie in Auftrag gegeben worden.[4] Diese vor 1763 gemalten Gemälde, die nicht von Canaletto sind, nehmen die Idee einer Bilderserie der großen venezianischen Festen voraus, wenn nicht Streit die Zeichnungen

des Meister gekannt hat, bevor die Motive in Druck gegangen sind, oder doch ältere Gemälde Canalettos existiert haben sollten, die heute verschollen sind.[5]

Zu den Bildern regelmäßig wiederkehrender Festlichkeiten gesellen sich solche von genau festlegbaren Einzelereignissen, zu denen auch einige Schauregatten zu zählen sind, die anläßlich von Staatsbesuchen gekrönter oder noch nicht gekrönter Gäste mit großem Prunk auf dem Canal Grande inszeniert worden sind - zum Beispiel jene von 1709, abgehalten zu Ehren des Besuches von Frederick IV König von Dänemark und Schweden -, ebenso wie anlaßgebunden auf der Piazza San Marco veranstaltete Stierhatzen. Besonders berühmt sind zwei Komplexe aus dem Jahr 1782, als die Republik Francesco Guardi durch die Person ihres obersten Restaurators und *Ispettore delle pubbliche pitture* Pietro Edwards beauftragt hatte, den Aufenthalt des Papstes Pius VI auf Zwischenstation seiner Rückreise aus Wien im Mai des Jahres bildnerisch zu dokumentieren. Kurz vorher - im Januar - hatte der Besuch der sogenannten *Conti del Nord*, des inkognito reisenden russischen Thronfolgerpaares Paul Petrowitz und Maria Teodorowna stattgefunden. Auch die für sie inszenierten Festlichkeiten sind von Guardi gemalt worden, außerdem wurde ihr Aufenthalt wie andere dieser Ereignisse in Druckgraphiken dokumentiert und von einer breiten Produktion mehr oder weniger literarischer Texte kommentiert und beschrieben.

Canalettos für Streit angefertigte Gemälde der Pfarrfeste von Santa Marta und San Pietro - die Motive wurden, ergänzt durch die Abbildungen zweier weiterer nächtlicher Feste, in die von Giambattista Brustolon gestochene und wohl ab 1763 erschienene Serie *Prospectuum Ædium, Viarumque insignorium Urbis Venetiarum Nautico certamine, ac Nundinis adiectis.*[6] aufgenommen - sind dabei in zweierlei Hinsicht selten Ausnahmefälle: als Nachtansichten und als Darstellungen kleinerer, populärer Volksfeste, die keine Beziehung zu der offiziellen venezianischen Staatsikonografie und -mythologie hatten. Einer der Stiche aus dem *Prospectuum Ædium...* stellt - wie Streits Nachtansichten - mit dem Redentore-Fest einen der eher populären Momente im Festgeschehen Venedigs dar. Er zeigt die Votivbrücke über den Canale della Giudecca, wie sie schon im Siebzehnten Jahrhundert von Giuseppe Heintz gemalt worden war, doch hat Canaletto das Motiv inhaltlich anders aufgefaßt als Heintz [s. **Abb. 39**]. Ein dem Stich entsprechendes Gemälde ist im Besitz des Warschauer Nationalmuseums, es ist ausgestellt im Lazienski Palais.[7] [**Abb. 378**] Der Aussichtspunkt liegt auch hier bei den Zattere, gegenüber von Il Redentore, nur ist die relativ leere Brücke schräg von rechts gesehen. Auf den von Heintz willkürlich eingefügten Bühneneffekt verzichtet der Zeichner zugunsten größerer stadträumlicher Genauigkeit. Ähnlich wie bei Streits *Vigilia*-Bildern liegt die Szene im Mondlicht. Nicht der zeremonielle Höhepunkt mit der Prozession, die Heintz mit all dem begleitenden Gewirr ins Bild gesetzt hatte, ist der Darstellung würdig, sondern einer der Abende der Festwoche an dem das "Volk" unter sich ist: die Bewohner der innerhalb des Stadtgefüges etwas abgelegenen Sprengel um die Kirche Santa Maria della Salute und der Giudecca, deren ureigenes Fest das ist, und alle anderen, die herbeigekommen sind, um den Abend zu genießen. Obwohl es sich innerhalb des Festablaufes um einen Abend

handelt, der den einfachen Leute gehört, ist deren Präsenz weniger derb als bei Heintz ins Bild gesetzt. Der direkte Vergleich macht deutlich wieweit ein Reinigungsprozeß die Vedute von den derb-deftigen, volkstümlich-erzählerischen Elementen, die aus der niederländischen Malerei vertrauter sind als aus der italienischen, befreit hat. Die Szene ist zur Idylle geworden: Zwei Stände, die durch Feuer, auf denen gebrutzelt wird, beleuchtet werden, haben den Uferstreifen der Zattere im Vordergrund besetzt, um Imbisse anzubieten. Der gute Geruch hat einige Kundschaft angelockt und auch am anderen Ufer, auf der Giudecca sind Zeltstände aufgebaut. Einige wenige bemerkenswerte Details nur setzen weitere Akzente: ein Kind, das mit einem Tablett einem Paar hinterherläuft, und ein verwachsener Mann mit einem Korb auf dem Kopf.[8]

In nur einem heute bekannten Gemälde eines bedeutenden Vedutisten ist ein rein religiöses Fest ohne Beteiligung des Dogen und ohne direkten Bezug auf den venezianischen Staatsmythos abgebildet. Das Bild befindet sich im Ashmolean Museum in Oxford, gilt als Werk Francesco Guardis und zeigt - auch dies ein Nachtbild - ein abendliches, religiöses Fest auf der Piazza San Marco mit Prozessionen [**Abb. 379**].[9] Solche Umzüge bei Illumination der Prokuratien und der Basilica fanden am Donnerstag und Freitag der *Settimana Santa* statt, an Gründonnerstag und am Karfreitag.[10] Carlo Gozzi beschreibt sie in der GAZZETTA VENETA 1760:

"*La sera del giovedí e del venerdí, qual devozione, congiunta ad una grandissima magnificenza, non si vede per tutte le vie, e principalmanete nella piazza di san Marco, dove tutti gli ordini de' religiosi vengono a procesione, con affetuosissimi cori e con tanti lumi che la notte è scambiata in giorno? Gareggia, per cosi dire, ognuno nel mostrare che di cuore serve a Dio...*"[11]

Carlo Goldoni lobt in seiner poetische Schilderung den stimmungsvollen Effekt der nächtlich beleuchteten Piazza und betont ganz ähnlich die allgemeine Andächtigkeit und Devotion, die den Abend beherrscht:

"*...in quela sera,*
Quando andava le Scuole in procession,
Dele done e dei omeni ghe giera
Che altro gh'aveva in cuor che devozion!
...
Solamente voria che fussi stada
Munega benedeta, in ste do sere,
Zioba e Venere in Piaza, e in qualche strada
A veder quanto profusion de cere.
Arde per cussì dir ogni contrada
Luminando per tuto in più maniere
Cir.[io, cero pasquale (Boerio)] , *torzi, candele e cesendeli*
Porte, rive, balconi e capiteli.

...
Molto in tal ocasion contribuisse
L'ordine dela vaga architetura.
E i torzi, che xe messi a dopie strisse,
Che in strada fa parer zorno a dretura,

E sparsi per la Piaza tanti e tanti
Preti, luni, segnali, e incensi, e canti.

Tuto xe fato a gloria del Signor;
Vera pietà del popol venezian;..."[12]

Genau das ist das Motiv des Bildes und nichts anderes.

Zwei unterschiedliche, nicht auf einen gemeinsamen Weg festgelegte Züge von Männern bewegen sich über den Platz, der von Kandelabern Lichtern an den Fenstern der beiden Prokuratien und auf der Empore der Basilica und Fackeln über deren Hauptportal hell erleuchtet ist, obwohl der Himmel eine mondlos schwarze Nacht bedeutet. Der Lichtschein, der aus dem Hauptportal der Kirche heraus strahlt, deutet darauf hin, daß auch der Innenraum festlich hell erleuchtet sein muß. Ein Prozessionsweg ist gesäumt vom Fackelträgern, die ihre Lichter auf sehr langen Stangen emporhalten: von links aus der Calle dei Fabbri kommend biegt er nach rechts in die Piazza ein, umrundet den Platz, um sich vor den Procuratie Nuove auf der rechten Seite zurückzuwenden und den Campanile umrundend zum Ziel der Basilica von San Marco zu gelangen. Die starr aufgebaute Reihung von Vordergrundfiguren, wie sie Bellinis und Cesare Vecellios frühe Prozessionsdarstellungen vorgegeben hatten [s. oben, Kap. VORSPIEL.], wird dadurch vermieden, daß der Weg im Vordergrund den Bildraum verläßt. Der Platzraum ist vorn und in der Mitte freigegeben für eine Menge von für Guardis Stil typischen Figuren, die herumstehen, zuschauen, zum Teil vor der vorbeiziehenden Prozession niedergekniet sind. Ein zweiter Zug biegt von der Merceria kommend durch den Durchgang des Torre dell'Orologio in den Platz ein. Welche hochgestellte Persönlichkeit unter dem Baldachin, der in dem großen Umzug rechts getragen wird, geht, läßt das Bild nicht wirklich erkennen. Gabriel Bella zeigt in seinem motivisch ähnlichen Bild einen Geistlichen mit seiner Begleitung, doch für Guardi scheinen diese Personen kaum hervorgehobene Bedeutung im Gesamtzusammenhang des festlichen Ambientes zu haben, sind sie doch nur als Rückenansichten zu sehen.

Die *Andate* des Dogen hatten einen ähnlich rituellen Charakter wie religiöse Prozessionen. In der für die Staatsauffassung der Republik typischen Verquickung von christlichen und staatsmythologischen Inhalten waren die *Andate* Staatsfeste allererster Ordnung.[13] Anlaß war in der Regel ein historisches Ereignis aus der Geschichte der *Serenissima Repubblica*, die Daten fielen oft mit religiösen Feiertagen zusammen, zum Teil war auch, wie bei der Corpus Domini-Prozession, beides untrennbar eins, das Staatsoberhaupt selbst nahm mit seinem Gefolge an einer bedeutsamen, sakralen Veranstaltungen teil. So kam den *Andate* ein demonstrativ religiöser Charakter und eine staatstragender Funktion zu. Im Venedig des Achtzehnten Jahrhunderts konnte sich der Besucher der Stadt, um den Überblick zu bewahren, einen Kalender dieser *FESTE di Palazzo ET GIORNI Ne' quali SUA SERENITA ' Esce di Quello* zulegen.[14] Francesco Sansovino erläutert genauestens die Anlässe von zwölf *Andate in trionfo*, d. h. unter Mitführung der Staatsinsignien, listet dann vierundzwanzigig weitere bedeutende, sowie weniger wichtige Anlässe auf.[15]

Tatsächlich war der venezianische Festkalender allein mit diese jahreszeitlich festen Festtagen so dicht gefüllt, daß man den Eindruck gewinnen könnte, ein Fest jagte buchstäblich das andere und würde damit selbst zum Alltag, wobei zwischen den Festen außer für die Vorbereitung des nächsten kaum noch Zeit bliebe für anderes Leben.[16] Doch wird man sehen, daß es eine deutliche Hierarchisierung der Festivitäten gab, die wichtigere von weniger bedeutenden Festen und zeremoniellen Selbstdarstellungen teilte, welche in verschiedenartiger Weise in das alltägliche Leben einbrachen, in unterschiedlichem Maße Teilnahme erforderten und hervorriefen, nicht immer dasselbe Echo erhielten und sicher auch uneinheitlich wahrgenommen wurden. Sansovinos Hervorhebung der Auszüge *in trionfo* belegt das und auch die Vedutenproduktion reflektiert diese Uneinheitlichkeit insofern als in die Serie von Brustolon nach Canaletto nur drei der jährlichen *Andate* des Dogen aufgenommen sind - die *Corpus Domini*-Prozession, die *Andata* zur Kirche Santa Maria della Salute und die nach San Zaccaria. Nicht mehr ausschließlich die Piazza als zeremoniales Zentrum der Stadt steht im Mittelpunkt, die rituellen Orte anderer Begebenheiten sind zum Thema geworden. Eine weitere, diejenige nach San Rocco, hat Canaletto in einem bekannten Bild der National Gallery in London außerhalb der Serie zum Motiv gewählt.

Die *Corpus Domini*-Prozession an Fronleichnam, dargestellt im neunten Blatt der *Solennità dogali*[17] und vorher schon in dem, in den Darstellungsmittel noch recht beschränkten Stich von Giacomo Franco, war unangezweifelt eine der bedeutendsten zeremoniellen Begebenheiten des Jahres. Für die seit 1295 institutionalisierte Prozession war seit dem frühen Sechzehnten Jahrhundert ein Zeltdachumgang über dem Weg errichtet worden, auf dem sich der Zug bewegte. In Renaissance und Barock war die Prozession vor allem charakterisiert durch die mitgeführten prunkvollen *Soleri* der *Scuole*, welche für die *Cittadini* ein lokalpolitisches Ventil zur Beteiligung am Öffentlichen Leben (im Sinne von Habermas' Theorie der Öffentlichkeit) der Republik waren. Franco hatte diese mitgetragenen Objekte in seinem Stich detailliert wiedergegeben. Giustiniano Martinioni schildert die Prozession in seiner *ADDITIONE* zum Originaltext von Sansovinos *Venetia città nobilissima, et singolare...* als anderen ähnlich, aber

"*con assai maggior solennità; imperoche tutti compariscono pomposamente con ornamenti di abiti, con Argentarie, con Reliquie in mano, con rappresentationi sopra palchi, così rare, e belle, ch'à vna cosa degna à vedere.*"[18]

Außer den *Scuole*, religiösen Bruderschaften und dem Klerus der Stadt, nahmen nicht nur der Doge und der gesamte Senat, sondern auch der Patriarch und die Bischöfe aus den umliegenden Territorien teil. Als Erinnerung an die vielen Pilger, die einst als Gäste des Dogen bei der Prozession zugegen waren, ging jedes Mitglied des Senates zusammen mit einem älteren Bedürftiger aus der Bevölkerung an seiner rechten Ehrenseite.[19] In der Mitte der Piazza segnete der Patriarch, der unter einem von sechs *Cavalieri della Stola d'oro* getragenen Baldachin die heilige Hostie trug, die Menge:

"*... dava al popolo tutto la benedizione col Santissimo Sacramento. Quale spettacolo commovente era il vedere tante migliaja di persone ivi raccolte, cui un senso unanime di divota pietà faceva tutto ad un punto piegare a terra il ginocchio onde riceverla umilmente.*"

so lautet der emphatische Bericht von Giustina Renier Michiel,[20] welche die Geschichte der venezianischen Feste nicht ohne Tendenz und nicht immer fehlerfrei erzählt, der mit ihren atmosphärischen Schilderungen für die Erscheinungen der zweiten Hälfte des Achtzehnten Jahrhundert aber die Rolle einer gewichtigen Zeitzeugin zugemessen werden kann.

Der Maler, der diese Prozession für Sigismund Streit in ein Gemälde gebracht hat, setzt die Architektur von zeltbespannten Bögen, die den Prozessionsweg überdacht, bildparallel in den Vordergrund, genau wie Renier Michiel beschreibt:
"una lunga fila di archi i quali giravano tutta la piazza, e ricoprivansi di un panno bianco. Le colonne erano vestite di damaschi cremisi, contornate di alloro, pianta prediletta dai Veneziani,... Ad ognuna di queste colonne accendevansi due candele di bellissima cera bianca."[21]
Dabei hebt er die rote Farbigkeit der Stoffverkleidungen der Pfeiler hervor, nimmt aber jenseits des Campanile mit der Front der Procuratie vecchie einen wenig raumbildenden, flachen Architekturhintergrund, in Kauf, der nur rechts von der schräg gegeben Fassade der Basilica geschlossen wird. Unter der aufgespannten Zeltbahn gibt er, aufgereiht in vorderster Bildebene, den wichtigsten Teil des Festzuges mit dem Baldachin des Patriarchen links und dem Dogen auf der rechten Seite wieder.[22]

In Canalettos Abbildung hingegen ist von der Prozession nur noch wenig zu sehen, sie scheint ihm nicht mehr das Wichtigste der Darstellung zu sein. Der Platz ist nicht mehr in Aufsicht wie in Streits Bild und dem weit mehr als ein Jahrhundert älteren Vorbild von Franco, sondern fast auf Augenhöhe gesehen; der Doge befindet sich links an der Ecke unter dem Umgang, der die monumentale Architektur der Piazza weitgehend verdeckt, und wendet sich mit seiner Kerze in der Hand aus dem Zug etwas heraus. Einige Leute, darunter eine Familie mit zwei Kindern, sind stehen geblieben und schauen der Prozession zu, verdecken dem Bildbetrachter aber den Blick auf sie, so daß die Position des Patriarchen ein Stück weiter in der Bildtiefe nur an seinem Baldachin, der die anderen Teilnehmer überragt, festzumachen ist. Von zentraler Bedeutung der zeremoniellen Handlung im Bild ist hier keine Spur. Ansonsten gibt Canaletto dem Volk breiten Raum, aber auch von der von Renier Michiel gepriesenen Andächtigkeit bei der heiligen Handlung ist weder bei ihm, noch in Guardis malerischer Umsetzung, etwas zu spüren: über den weit geöffnetem Platz sind Menschen verschiedener Schichten und Alters verteilt, doch der Prozession zugewandt sind nur wenige. Einige junge Männer sind auf die Fahnenmasten geklettert - aber selbst ihr Klettern scheint Selbstzweck geworden -, ein Herr auf das Podest zu ihren Füßen gestiegen, um besser sehen zu können. Die weitaus meisten der Anwesenden gehen Dingen nach, die mit ihr nur wenig zu tun haben, dem Geplauder und Einkäufen, wie jene stattliche, tiefdekollettierte *Popolana* mit ihrer Tochter, die im Bildvordergrund mit einem Fliegenden Händler feilscht. Orientalen stehen beieinander, eine kleine, junge Dame, festlich herausgeputzt, folgt den Eltern beim Gang über den Platz, ein anderes, einfacher gekleidetes Mädchen, möchte mit einem Straßenhund spielen. Dem zeitgenössischen Künstler war - das zumindest kann man feststellen - eine Wahrnehmung desselben Ereignisses möglich, die wesentlich abweicht von der

Schilderung Renier Michiels, welche - wie so häufig - die Eintracht zwischen Volk und Staat und die Frömmigkeit der venezianischen Bevölkerung herausstellt.

Auch für Canalettos Darstellung für Brustolons Stich mit der *Andata* des Dogen zur Kirche Santa Maria della Salute[23] gibt es ein älteres Vorbild aus dem Siebzehnten Jahrhundert. Dieser großformatige Stich ist nach Zeichnung des hauptsächlich als Kunstschriftsteller bekannten Schüler Palma il Giovanes Marco Boschini (* 1613, † 1681 in Venedig) entstanden und in Domenico Lovisas *Il Gran Teatro...* aufgenommen worden.[24] Eine frühe *Andata* dokumentierend verweist er auf den Gründungsakt einer Tradition, die in dem volkstümlichen Salute-Fest bis heute weiterlebt. Seine Beschriftung erinnert an die Stiftung der Kirche, die wie Palladios Il Redentore als Dank für die Beendigung einer Pestepidemie - der letzten in Venedig im Jahre 1631, die allein in der Stadt achtzigtausend, im gesamten Staatsgebiet über eine halbe Millionen Menschenleben gefordert haben soll - entstanden ist. Das Gebäude, das erst nach über fünfzig Jahren Bauzeit im Jahre 1681 äußerlich fertiggestellt und 1687 geweiht worden ist, ist noch ohne Glockentürme, aber monumentalisiert, in Untersicht gezeigt, wie es auf einem freien *Campo* steht [**Abb. 380**]. Im Hintergrund sind Mauern mit einer Pforte, einer Stadtmauer ähnlich, zu erkennen, davor findet ein Markt statt. Die ankommende Prozession bewegt sich gerade und direkt wie in eine Enfilade, die in den sakralen Raum hineinführt, über die Stufen zu der Kirche hinauf. Der greise Doge steht an zentraler Stelle des Zuges, etwas rechts der Mitte des Bildes, kurz vor der Stelle, wo der Zug sich rechtwinklig in Richtung Kirche wendet. Wie im Hintergrund geben auch vorn seitlich des Gebäudes Imbißstände eine Volksfest- und Jahrmarktatmosphäre, die Canal auch in seiner Darstellung des Redentore-Festes betont hat. Als einen geistreichen Scherz am Rande wird man verstehen müssen, daß einige der herumgehenden und -stehenden Herren schon den Stich Boschinis in der Hand haben! Bis zu Canalettos Zeiten hat sich eine wesentliche Wandlung im zeremonialen Ablauf vollzogen: Der Doge und die anderen Würdenträger sind von links, von der Wasserseite her angekommen,[25] während die ephemere Zeremonialbrücke über den Canal Grande, die auf der rechten Seite des Bildes - sehr schräg dargestellt - zu sehen ist, einzig dem Zufluß der Besuchermassen dient, die offenbar schon damals in großen Zahlen herbeigeströmt kamen. Das Abbild des Dogen, bei Boschini in der Mitte vor der Enfilade angeordnet, geht bei Canaletto in der Menge unter, gerade noch ist der Baldachin, der sein Haupt überragt, kurz vor der Treppe zu erkennen [**Abb. 381**].

Es liegt auf der Hand, daß die *Corpus Domini*-Prozession als religiöse Prozession allererster Ordnung und die *Andata* zur Salute, dem modernsten sakralen Bauwerk der Stadt, in Erinnerung an die letzte Pestepidemie eine herausragende Bedeutung hatten. Weniger verständlich mag erscheinen, warum die Dogenprozession nach San Zaccaria ein so großes Echo in der graphischen Produktion hervorgerufen hat, war doch ihr Anlaß - wie Sansovino zugestehen mußte - schon zu seinen Zeiten nicht mehr bekannt.[26] Vor der Aufnahme in die Serie der *Solennità Dogali* sind frühere Abbildungen schon in Luca Carlevarijs' "*CHIESA DI S: ZACCARIA*" in seinen *Fabriche, e Vedute...*, in einem Blatt

des *Gran Teatro di Venezia...* verfügbar und auch in die 1757 in Leyden gedruckten Serie *L'Italie illustrée...* wurde das Motiv aufgenommen.[27] Immerhin: die *Andata* fand am Ostersonntag statt und mag deshalb besondere Aufmerksamkeit gefunden haben: "*... vi è in quel giorno vna grande indulgentia, onde vi concorre tutto il popolo della città.*"[28] , wie Sansovino bemerkt.

Das bunte Treiben auf dem Platz anläßlich des Festtages ist auch das Thema des Stiches aus dem *Gran Teatro di Venezia...* Schaulustige verschiedener Gesellschaftsschichten säumen den Weg, den der Doge mit seinem Gefolge nimmt, bzw. sie bilden eine Reihe von Zuschauern hinter ihm, denn der anonyme Zeichner mag den Festzug noch nicht von anderen Personen verdeckt wiedergeben. In der Menge hinter dem Zug begeben sich Damen zur Kirche, Herren sitzen auf den Bänken, ein *Nobile* gibt einem Bettler ein Almosen, ein Mann steht mit dem Gesicht zu ihr vor einer Wand, andere Leute gehen ihres Weges oder halten einen Moment inne - es handelt sich um eines der Blätter mit den meisten Figuren der Serie. Beim Stich Brustolons nach Canaletto und Guardi wird die erste Ebene des Vordergrundes fast nur von Kindern eingenommen, in der linken Bildhälfte auch von solchen, die irgendwelche kleine Dinge verkaufen. Die Rückenfigur einer Frau führt in die Szene ein, sie beugt sich zum Boden hinab, um einen Korb auf ihren Tragebalken aufzunehmen. Die Prozession wird unterbrochen durch ein Gespräch, das einige der (im Gemälde Francesco Guardis) schwarzgewandeten *Nobili* aufhält; die Lücke, die dadurch entsteht, gibt den Blick frei auf einen einfach gekleideten, buckligen Mann, der zusammengesunken am Fuß der Säule sitzt. Offenbar ist außer jenen, die von der Loggetta herabschauen und den Kletterern an den Fahnenmasten, eine *Popolana*, die ihren Kindern die Zeremonie erklärt, die einzige Beobachterin des Umzuges. So ist all diesen Bildern eine Auflösung der strengen, geometrisch zeremoniellen Ordnung abzulesen. Ob sie auf eine tatsächliche Lockerung der Zeremonie zurückgeht, oder auf einen veränderten Umgangs mit dem Motiv, ist dabei kaum mehr zu beurteilen. Zugleich ist eine schwindende Aufmerksamkeit, die dem Ereignis entgegengebracht wird, zu bemerken. Was einst als ernsthafter, staatstragender Akt dargestellt wurde, ist zu einer Begegnung des Dogen mit einer Öffentlichkeit - der einzigen Aufgabe des repräsentativen Staatsoberhauptes - geworden, die ihm aber kaum noch Aufmerksamkeit zollt [**Abb. 382**].

Der jährliche Besuch des Dogen am Tag des Heiligen Rochus, dem 16. August bei der Kirche und *Scuola* von San Rocco, wo die Würdenträger der Bruderschaft ihn unter den Gemälden Tintorettos empfingen und ihm die Reliquien im Besitz der Vereinigung zeigten, gehört zu den zeremoniellen Ausgängen, die Sansovino als "*Andate diuerse*" ohne Mitführung der *Trionfi* auflistet.[29] Auch er diente der Erinnerung an die Befreiung von einer Pestepidemie, diesmal der von 1575/76, zu deren Dank die Kirche Il Redentore errichtet worden ist. Im Achtzehnten Jahrhundert war er mit einer Bilderausstellung auf dem Campo und im Gebäude der *Scuola* verbunden und so hat ihn Canaletto in dem Gemälde in der Londoner National Gallery dargestellt. Auch wenn sie im Urteil der modernen Kritik nicht immer sehr gut beurteilt wird - "*well visited but altogether of a*

rather trivial nature", so Bernard Aikema -[30] muß dieser Tag für die Künstler seinen besonderen Reiz in der Darstellung dieser Ausstellung moderner Künstler gehabt haben, von Luca Carlevarijs angefangen, der das Motive in seine *Fabriche, e Vedute...* aufgenommen hatte, bis zu Michele Marieschi. In Canalettos Gemälde wird infolgedessen der Blick des Betrachters - bei aller Fülle von Menschen auf dem *Campo* - unwillkürlich auf die dunkle Öffnung des Portals der Scuola di San Rocco gezogen, an deren Fassade die Bilder der alljährlich stattfindenden Ausstellung aufgehängt sind, darunter eine Vedute, die nur Canaletto selbst zugeschrieben werden kann.[31]

Das Dogengefolge bewegt sich von rechts kommend zum Betrachter hin, wobei es sich durch eine Menge von mehr oder weniger interessierten oder desinteressierten Menschen schlängeln muß. Die Teilnehmer des Zuges, von denen einige mit einfachen Mitteln porträtähnlich gegeben sind, die Botschafter, *Nobili* des Senates und der Signoria in roter und pfauengrauer *Veste* und einige *Cavalieri della Stola d'oro* haben ein kleines Sträußchen von Blumen in der Hand, das ihnen der *Guardian grande*, der Vorsitzende der *Scuola* bei ihrem Empfang überreicht hatte.[32] Vorne links der Bildmitte dreht sich der Zug leicht aus einem von einem Baldachin vorgegeben Weg heraus. Der schwarzgewandete Träger des Dogenthrones ist stehen geblieben und hat sich zu seinem Hintermann umgedreht, um etwas mit ihm zu bereden. Der Doge, dessen Gesicht vom Baldachin beschattet wird, ist einzig durch malerische Mittel aus der Menge herausgehoben: durch Lichtführung und geschickte Disposition der Figurengruppen. Eine Lücke, die sich zwischen dem Gefolge und einer Gruppe von Zuschauenden befindet, trennt ihn von dem vor ihm gehenden ihm, im Bild ganz freigestellten *Cancellier Grande*, dem höchsten Vertreter venezianischen *Cittadini*, der in dem auffallende Rot seiner *Veste* mit den langen Ärmeln und Stola gegenüber dem Dogen derart ins Licht gestellt ist, daß man versucht ist, in ihm und nicht in dem Dogen die wichtigste Person der Prozession zu erkennen. Mehr noch als in dem Fürsten, in dem Michael Levey den Doge Alvise Pisani identifiziert hat, ist man versucht, in seiner und in der einen oder anderen weiteren Figur des Bildes ein Abbild eines wirklichen Gesichtes zu erkennen.

Noch vor den ersten *Nobili* in grauer *Veste* sind genau in der Bildmitte die Rückenfiguren zweier Frauen angeordnet, die ihre Schultertücher über den Kopf gezogen haben. Sie schauen zu dem Dogen herüber, doch bei anderen Neugierigen, auf der rechten, verschatteten Seite des Bildes ist keineswegs deutlich, ob ihre Aufmerksamkeit dem Geleitzug oder den an der Scuola aufgehängten Gemälden gilt. Fliegende Händler, eine Frau, die im Schatten der Kirche an einem Stand Obst verkauft, ein Kind, das etwas zu suchen scheint, Orientalen in Pumphosen, zum Zeigen ausgestreckte Arme, Hände in Hüften gestemmt, in Hosentaschen gesteckt, alles dies macht aus dem Bild einer Zeremonie eine Gruppendarstellung von Menschen von ganz unterschiedlicher sozialer Herkunft und mit ganz verschiedenen Interessen. Ähnlich sind verschiedene Formen der Neugier, des Betrachtens und des Entdeckens eines besonders aufsehenerregenden Stückes in dem Zuschauerverhalten auch auf Marieschis Stich der Bilderausstellung konzentriert. Ein

Herr etwa scheint, wie er sich zu ihr beugt und gleichzeitig nach der anderen Richtung gerichtet ist, einer Dame die Ikonographie des Bildes zu erklären.[33]

Eine *Andata*, die in der Praxis eine festliche, abendliche Ausfahrt des Dogen zur Isola di San Giorgio war, ist in einem der Stiche von Brustolons *Prospectuum Ædium,...* nach Vorlage von Giovanni Battista Moretti wiedergegeben: Der Besuch des Dogen in der Kirche von San Giorgio Maggiore an der *Vigilia di Santo Stefano*,[34] dem Abend des Ersten Weihnachtstages also, um dort die Abendmesse zu hören [**Abb. 383**]. Sie erinnert an die Auffindung des Leichnams des Heiligen am 26. Dezember des Jahres 415, der dann im Jahr 1110 - wie auch der Körper des Heiligen Markus - in die Lagunenstadt verbracht worden ist. Für die Fahrt des Dogen nach San Giorgio am Weihnachtsabend liegt es nahe, sich der Beschreibung dieses festliches Aktes von Giustina Renier Michiel anzuvertrauen, die sich hier direkt auf ein - heute nicht bekanntes - Gemälde Canalettos und den Stich Brustolons bezieht:

"*Quella sera divenne uno spettacolo così superbo, che il nostro celebre pittor Canaletto lo credette degno di figurare in una delle sue belle vedute, che venne poscia intagliata in rame, e che si può riscontrare anche oggidì. Essa era la sola visita in cui Sua Serenità comparisse pubblicamente di notte fuori del Ducale recinto: Essendo in quella stagione i giorni brevissimi, terminata la sacra funzione di Natale in chiesa a S. Marco, cominciava a farsi grande la notte. Allora il Doge montava nei suoi magnifici peatoni accompagnato da' suoi elettori. Veniva egli preceduto da certe barche co' lumi, appositamente dal Governo destinate, e seguito da innumerevoli barchette di ogni maniera, fornite anch'essi di fanali, che tutti insieme coprivano lo spazio che avvi fra S. Marco e l'Isola di S. Giorgio Maggiore. Illuminavano questo spazio a dritta e a manca certi fuochi piantati sull'acqua, chiamati* ludri, *composti di corda bene impeciata, che mandavano anche da lungi un vivacissimo splendore, il quale riflettuto nell'acqua produceva un effetto magico.*"[35]

Bis hin zum selben Blickpunkt der Beschreibung wird die Parallele zu der bildlichen Darstellung deutlich, so daß dem Gesagten nicht viel hinzuzufügen bleibt. Wie bei der *Andata* nach der Salute sind hier die *burchiello*-großen *Peatoni* zum Einsatz gekommen,[36] die dem Dogen auch zu anderen Ausfahrten dienten und so gelegentlich auch auf Veduten im Canal Grande zu sehen sind,[37] denn seit zu Beginn des Siebzehnten Jahrhunderts die feierliche Krönung der Dogaressa nach Amtsantritt des Dogen abgeschafft worden war, gibt es im Achtzehnten Jahrhundert nicht das kleinste Anzeichen dafür, daß der *Bucintoro*, das offizielle, repräsentative, vergoldete und mit skulpturalen Schnitzereien ausgestattete Staatsschiff zu anderen Zwecken als zu dem Ritual der Vermählung des Dogen mit dem Meer zu Wasser gelassen und aus dem Arsenal geholt wurde.[38]

Die vielbeschriebene[39] Vermählung des Dogen mit dem Meer, auch *Andata ai due Castelli* genannt, war der unbestrittene Höhepunkt der festlichen Staatsikonographie, sie ist auch am häufigsten in Gemälden dargestellt worden. Das Ritual der Vermählung, für das die Venezianer - "*senza alcuna effettiva base storica*" -[40] ein Privileg reklamierten, das Papst Alexander III im Jahr 1177 erteilt haben soll, ist seit Jahrhunderten dasselbe gewesen, der Ablauf in seinen Etappen der folgende: Nachdem er am Morgen die Messe in San Marco gehört hatte, bestieg - wenn nicht der Kommandant, der *Ammiraglio dell'Arsenale* die Ausfahrt wegen schlechten Wetters absagte und um eine Woche verschob - der Doge zusammen mit anderen Würdenträgern, der *Signoria* und den Botschaftern den *Bucintoro*,

der vorweg zum Besuch freigegeben vor dem Dogenpalast gelegen hatte.[41] Auf ein Zeichen, das von der *Fusta* gegeben wurde, setzte sich das Zeremonialschiff, begleitet von bewaffneten Kriegsgaleeren, einer Vielzahl privater *Imbarcazioni*, Paradegondeln und -barken in Bewegung. In Höhe der Einfahrt zum Arsenal grüßte man durch Aufstellen der Ruder die Madonna, der die kleine Kirche an der Pforte zu der Werft gewidmet gewesen ist. Unter Gesängen der den *Bucintoro* rudernden Arsenalarbeiter erreichte man Sant' Elena, wo der Patriarch mit seiner geschmückten *Peata* zu dem Verbund hinzustieß. Bereits hier segnete er das Wasser, eine Prozedur aus der wahrscheinlich das gesamte Ritual einstmals hervorgegangen ist.

In Höhe der beiden Festungsanlagen von Sant' Andrea und San Nicolò di Lido dann hatte "*le plus grand mariage du monde*"[42] ihren Ort. Hier wurde unter Salutschüssen der Festungen die eigentliche symbolische Vermählung vollzogen. Nachdem der Patriarch eine Fiale mit Weihwasser ins Wasser geworfen hatte, ließ der Doge von seinem Thron im Achterschiff des *Bucintoro* aus einen goldenen Ring in die Lagune, die sich hier zu Meer öffnet, fallen, wobei er die einst bedeutungsschweren Worte "*Desponsamus te Mare, in signum veri perpetuique dominii*" sprach. Danach wandte sich der schwimmenden Konvoi gen Lido, denn anschließend legte man vor der Kirche San Nicolò an, wo das ganze Gefolge einem Gottesdienst beiwohnte. Nachdem der Patriarch den Dogen nach der religiösen Handlung zur selben Zeremonie im nächsten Jahr geladen hatte, bestieg dieser wiederum sein Prunkschiff und wurde zu seinem Palast zurückgerudert. Alles fand in dem von einer unübersehbaren Menge Barken gefüllten Bacino di San Marco unter vielstimmiger Musik statt, die auf den begleitenden Barken aufgespielt wurde.[43] Dies ist vielleicht das einzige Element, das dem Eindruck fehlt, welchen man sich anhand der Bilder von dem Spektakel machen kann.

Es konnte nicht ausbleiben, daß diese merkwürdige Hochzeit ungleicher Partner in die Linien der Kritik aufgeklärter Zeitgenossen, die zumindest in groben Zügen um die wirkliche Lage der Republik und ihres Meereshandel wußten, geriet. Schon Blainville, der die feierliche Handlung unmißverständlich "das lächerliche Gepränge mit der Vermählung der See..." nannte,[44] sinnierte anläßlich seiner Reise von 1707 über das alljährlich wiederholte Ritual:

"Ernsthaft von der Sache zu reden; ich sehe das *Cui bono*, oder die Absicht dieser Ceremonie nicht ein, und viele kluge Leute halten sie gar für lächerlich. Ich begreife auch nicht, warum diese alberne Heirath alle Jahre wiederholet wird. Wenn es um deswillen geschiehet, daß man die Oberherrschaft über die Adriatische See behaupten will, war es nicht genug sich einmal vor den Augen der ganzen Welt mit ihr vermälet zu haben? Ist eine Frau darum weniger verheirathet, weil ihr Mann nur einmal das schreckliche Wort: sie in guten und bösen Umständen zu haben und zu behalten ausgesprochen hat, und würde man ihn nicht für einen Thoren halten, wenn er dieses Gelübde jährlich erneuern wollte? Außerdem habe ich auch nie gehöret, daß jemand den Venetianern diese vermeintliche Oberherrschaft streitig machen wollte, noch daß jemals darüber gestritten worden sey..."[45]

Auch andere hielten sich mit Spötteleien nicht zurück.[46] In der Wahrnehmung vieler war die feierliche Handlung zu einem sinnentleerten Spektakel herabgewürdigt und die Tage des *Sposalizio* wurden als ein zweiter, kleiner Karneval angesehen,[47] als Zeit, die unter der

Maskenfreiheit der *Fiera* Gelegenheit zu jeder Art von Ausschweifung und Vergnügungen gab.

Die Stationen der Fahrt des *Bucintoro* lassen sich in verschiedenen Gemälden der Vedutisten verfolgen. Die Einschiffung, bzw. der Zug des Dogengefolges über die Piazzetta zum *Bucintoro* war bereits in dem Holzschnitt von Jost Amman und einem Gemälde von Joseph Heintz dargestellt worden. Seit Luca Carlevarijs wird in den meisten Bildern die Abfahrt oder die Rückkehr des Staatsschiffes am Molo mit dem Dogenpalast, dem Sitz der Regierung, der gleichzeitig der architektonisch interessanteste Punkt der Ausfahrt ist, dargestellt. Handelt es sich bei Luca Carlevarijs noch um das Schiff des Siebzehnten Jahrhunderts, so hat Canaletto immer wieder den letzten echten *Bucintoro* gezeigt, das neue, 1728 in Betrieb genommene Schiff, dessen skulpturale Ausstattung Antonio Corradini ausgeführt hatte und das in zeitgleichen Publikationen detailgenau beschrieben worden ist.[48] Bei dem großen Bild von Carlevarijs, dessen Pendant die *Regata* zu Ehren des Königs Frederik IV von Dänemark am 4. März 1709 darstellt und das jetzt im J. Paul Getty Museum in Malibu, Cal. ist,[49] kann man sich an den vielfigurigen Details der Personen auf den Barken und Schiffen kaum sattsehen. Hier fesselt die Fülle von Barken, welche die Wasserfläche des Bacino förmlich bedecken, das Auge, wie auch die vielen reichgekleideten Damen und Herren auf den Fahrzeugen, besonders auf der den Bildraum rechts im Vordergrund verlassenden Begleitgaleere.

Canaletto dagegen setzt auch bei diesen Motiven stärker auf herausgehobene, einzelne Figuren auf den Fahrzeugen. Ein wiederkehrendes Detail sind dabeidie reich geschmückten, vergoldeten Prunkgondeln der Botschafter, die den *Bucintoro* begleiteten, während ihre Besitzer selbst auf dem Staatsschiff mit dem Dogen mitfuhren. Darüberhinaus findet nach dem Vorbild des Bildes für den von Visentini gestochenen *Prospectus...* immer wieder das Motiv des einführenden Begegnungsmanövers Verwendung, wie auf einem Bild des Bowes Museum in Barnard Castle, Durham wo wieder ein verträumtes junges Paar, das sich in einer Barke hierhin hat rudern lassen, ganz in sich selbst vertieft gar nicht bemerkt, daß es nur durch ein beherztes Bremsmanöver der Ruderer einer größeren *Peotta* vor einem Zusammenstoß bewahrt worden ist. In einer anderen Version, die aus der Sammlung Aldo Crespi stammt, hat ein sich kräftig ins Ruder beugender Gondoliere die Fahrt eines größeren Fahrzeuges geschnitten [**Abb. 389**]. Immer wieder ist auch eine von Canals rustikalen Barken mit bärtigen Männern im Vordergrund angeordnet, so in der letztgenannten Ansicht. Hier kann man hinter ihr eine *Peotta* erkennen, auf der ein roter Verdeckstoff zur Seite gezogen wird, die Barke eines Paars in *Maschera* und *Bauta*, wo der Herr seiner Dame den schützenden Sonnenschirm emporhält, und ein Paar von *Popolani* sich in die Mitte des Geschehens begeben hat [**Abb. 390**].[50]

Das Bild, das sich Sigismund Streit hat anfertigen lassen, ist wieder in der Wahl des Blickpunktes ungewöhnlich originell. Das allerdings konnte nicht garantieren, daß die künstlerischen Mittel des Malers, den er mit den Festbildern betraut hat, das große Gemälde zu einem Höhepunkt der venezianischen Vedutenmalerei werden ließen. Der

Standpunkt ist so angeordnet, daß die Einschiffung des Dogengefolges in das Schiff sichtbar wird. Der Maler benutzt dazu die Architekturvorlage des Stiches von Michele Marieschi, der den Dogenpalast von einem Ort jenseits der Ponte della Paglia aus zeigt, wobei Fassade und der Uferweg des Molo davor nur leicht schräg zur Blickrichtung in die Bildtiefe hinein verlaufen. Auf dem überbreit gegebenen Ufer zeichnet sich so deutlich sichtbar der Zug der aus dem Palast kommenden Herrschaften auf ihrem Weg zu dem Schiff ab [**Abb. 384**].[51] Die Zeremonialordnung dieses Einzuges mit all seinen Präzedenzen ist in den nach Neubau des *Bucintoro* erschienenen Beschreibungen genauestens angegeben und nach diesem Prinzip - wenn auch mit Differenzen gegenüber deren Text - beschreibt auch der Berliner Auftraggeber, der auf diesen zeremoniellen Aspekt offenbar größten Wert legte, sein Gemälde.[52] Man kann vermuten, daß hierin der wirkliche Grund dafür lag, daß Streit sich für die Zeremonialbilder nicht an Canaletto wandte. Aus seinen älteren Bildern mit der Ausfahrt des *Bucintoro* konnte er schließen, daß der große Vedutist wenig geneigt war, das Zeremonielle bildnerisch zu buchstabieren, wie er es erwartete. Sollte er noch dazu die Zeichnungen Canals zu den *Solennità...*, die vielleicht schon in der Produktion waren, gekannt haben, mußte sich bei ihm der Eindruck nur verstärken, daß dieser Zeichner nicht der richtige Mann für sein Vorhaben einer genauen Dokumentation der venezianischen Staatszeremonien war.

Canaletto nimmt in seinem Entwurf für die Stichserie Brustolons einen Standpunkt ein, dem ein Gemälde in der Pinacoteca Querini Stampalia vorausgegangen war, das heute einhellig Antonio Stom zugeschrieben wird.[53] In beiden schaut man von der Riva degli Schiavoni zurück zum Abfahrtspunkt des *Bucintoro* am Dogenpalast, so daß sich die Möglichkeit bietet, auch die Zuschauer, wie sie die Herankunft und die Vorbeifahrt des prunkvollen Geleitzuges abwarten, ins Bild zu setzen. Die Konzepte dafür aber sind sehr unterschiedlich. Bei Stom zieht sich, von rechts vorn beginnend, die Häuserfront der Riva und des Molo mit dem Dogenpalast in der Mitte durch das ganze Bild. Als Gegengewicht sind links schwere, kanonenbewehrte Überseesegler gesetzt, die Aufstellung genommen haben, um ein Spalier für die Durchfahrt des Geleitzuges zu bilden. Bei Canaletto dagegen ist bei gleicher Blickrichtung nicht die offene Wasserfläche Bildvordergrund, sondern das befestigte Ufer der Riva, ohne daß er den ganzen Weg durchgehend bis zum Molo zeigt. So bietet sich die Möglichkeit, vor dem Rückblick zum Zentrum der Macht in der venezianischen Republik die am Ufer stehenden Menschen, die der Zeremonie zuschauen und gleichzeitig den Vorbeifahrenden die grandiose Kulisse ihrer Ausfahrt bilden, zu thematisieren. Canal und nach ihm Guardi gibt damit eine Ansicht, in der das vorbeiziehende Zeremonialschiff von seiner ganzen Breitseite und den begleitenden Barken mit ihren Ruderern und Insassen, wie auch den buntgemischten Zuschauern mehr Platz eingeräumt ist [**Abb. 385** und **Abb. 386**]. Die Rauchwolken, die bei Stom von den Salutschüssen der den *Bucintoro* begleitenden Galeeren abgefeuert werden und so den Himmel verqualmen, aber wären der stillen, kristallklaren Atmosphäre seiner Bilder nur abträglich gewesen, die er seit den Dreißiger Jahren seinen Bildern gibt.

Die Stelle, an der das Wasser der Lagune gesegnet wurde und der Patriarch zum *Bucintoro* zustieg, ist in einem ungewöhnlich großen, frühen Gemälde eines unbekannten Autors abgebildet, das der Curia Vescovile in Lugano gehört [**Abb. 387**].[54] Das zweite Blatt mit einem Motiv des *Sposalizio del Mare* in der Serie von Canaletto und Brustolon zeigt den *Bucintoro* jenseits des Bacino di San Marco vor San Nicolò am Lido liegend, wo der Teppich ausgerollt und ein Zeltdachbaldachin aufgebaut ist, um den Dogen mit seinem Gefolge in Empfang zu nehmen. Für Canaletto und mit ihm für Guardi werden so die über die Wasserfläche verteilt wartenden Galeeren mit ihren aufgestellten Rudern und dem maskierten und festlich gekleideten Publikum an Bord, die geschmückten Prunkbarken und die ankommenden und wegfahrenden Gondeln zu einem eigenen Bildthema, für das die Ausfahrt des *Bucintoro* den Anlaß gibt. Eine sehr schöne, und äußerst ungewöhnliche, kleine, jachtartige Barke mit Mast und Segel und zwei Ruderern, in derem Heck hochoben ein junges Paar thront, wird dabei im Vordergrund gezeigt.[55]

Francesco Guardi hat in einer ganzen Reihe von Zeichnungen, wie auch Gemälden *quasi* alle Stationen der Ausfahrt des *Bucintoro* als malerische Möglichkeiten ausgelotet. So wird das Staatsschiff in seinen Bildern - immer verfolgt und begleitet vom einem Schwarm von anderen Schiffen, Gondeln, Prunkbarken und Booten - bei der Abfahrt vor der Silhouette des Molos,[56] im Bacino di San Marco vor der Isola di San Giorgio,[57] vor der Forte di Sant'Andrea,[58] auf seinem Weg nach San Nicolò am Lido,[59] bei der Vorbeifahrt an Sant' Elena und der Certosa,[60] auf dem Rückweg vor der Riva degli Schiavoni[61] und bei seiner Rückkehr zum Molo[62] präsentiert. Als besonders eindrucksvoll kann die Vorbeifahrt an der hügeligen Spitze des Lido angesehen werden[63] - eine topographische Situation, von der man sich bei der heutigen, dichten Bebauung nur noch schwer Rechenschaft ablegen kann, doch hat schon Giacomo Franco genau diesen Ort mit dem Blick auf Sant'Andrea, den Zuschauern und einer kleinen Bude, vor der Karten gespielt wird dargestellt[64] und auch Johann Georg Keyßler war der Meinung, hier sei der ideale Standpunkt, um der Zeremonie zuzusehen, "weil der Lido auf dieser Seite eine Erhöhung hat, so kann man von dannen besagten Auszug und das mit Fahrzeugen fast ganz bedeckte Wasser nicht ohne Vergnügen ansehen."[65] Guardi gibt, ähnlich dem bei der Passierung der Riva degli Schiavoni in der Serie der *Solennità dogali*, einen Vordergrund mit stehenden Zuschauern. Einige der Schauenden sind auf die Erhebung am rechten Bildrand gestiegen und setzen dort mit ihren zeigenden, erhobenen Armen einen Akzent [**Abb. 391**].

Unter seinen Bildern des *Sposalizio del Mare* sind aber auch einige atmosphärische Ansichten, in denen nichts als den *Bucintoro* mit den ihm folgenden Schiffen und Barken auf der offenen flachen Wasserfläche gezeigt ist, wobei er die Angaben zu der architektonischen Situation des Bacino auf ein Minimum reduziert.[66] Da ist dann wieder diese breite, flache Lagunenlandschaft, die man auch aus seinen Lagunenbildern kennt und auf der hier majestätisch das vergoldete Staatsschiff ruht [s. die Skizze **Abb. 392**]. Manches Mal gerät ihm der *Bucintoro* selbst aus dem Blick und er konzentriert sich ganz auf das Gefolge der begleitenden Gondeln und Barken der Besucher und Zuschauer, wie in der Ansicht

des Museum of Fine Arts in Boston.[67] Den Punkt aber, an dem der eigentliche Akt der Vermählung des Dogen stattfand, dort, wo er den Ring in das Wasser warf, ist gemalt - so weit ich sehen - nur in ein einziges Mal dargestellt worden, in einem Bild, das bisher nie in Verbindung mit Vedutisten gesehen worden ist.[68] Es hängt im Museo Storico Navale in Venedig und zeigt den pompösen *Bucintoro* vor der Forte di Sant'Andrea bei der Öffnung zum Adriatischen Meer, wo am Horizont die Silhouette eines Hochseeseglers zu erkennen ist [**Abb. 388**].

Nachdem die Zeremonie beendet war, fuhr man, während der Doge ein Bankett gab, wenn man dazu nicht eingeladen war, entweder zu dem Fresko auf dem Canal Grande di Murano, das Giuseppe Heintz in seinen Gemälde von 1648/49 dargestellt hatte, ansonsten aber für die Vedutisten kein Thema mehr gewesen ist, oder man ging auf die nun eröffnete *Fiera della Sensa* auf der Piazza San Marco:

"*Pour terminer la fête du bucentaure, tout le monde se rend à la foire sur la pace de S. Marc, où l'on se promene; on y jouït encore d'un très-beau coup d' œil, formé par illumination des boutiques, elles sont décorées d'une maniere ingénieuse par le seul arrangement des marchandises qu'elles renferment. ces boutiques sont divisées par rues; il y a celle des orfevres, celle des marchandes de modes, des clincailliers, des peintres, &c...*"[69]

Die Atmosphäre der *Fiera* muß, wenn man der die Zeit der Republik manchmal allzu verklärenden Renier Michiel glauben schenken darf, sehr anregend gewesen sein:

"*Non si durerà fatica a credere che un luogo in cui si raccoglievano tanti oggetti piacevoli a riguardarsi, divenisse il centro, anzi la reggia del divertimento e della gajezza... Nella Sensa trovava ognuno un diletto a suo modo, ed anche il più severo Aristarco era costretto di rallegarsi, ossservando quel felice miscuglio della più antica e rispettabile nobiltà, coll'onorata cittadinanza e coll' moltitudine di ogni classe che si approffittava indistintamente di un passaggio abbagliante di giorno per l'apparato di tante ricchezze,...*"[70]

So zeigt sie auch Francesco Guardi in den zwei Exemplaren des Gemäldes der Sammlung Gulbenkian[71] mit den für seine Bilder der 1770er Jahre so typischen flanierenden, parlierenden, neugierig die Waren begutachtenden Luxusgeschöpfen [**Abb. 394**]. Weniger klar ist dabei bisher gewesen, um welche ephemere Architektur es sich handelt, die in diesen Gemälden zu sehen ist, jetzt aber kann spezifiziert werden, daß es eine Festarchitektur ist, die nur für zwei Jahre Verwendung fand und 1775 anläßlich des Besuchs von Kaiser Joseph II., um sich inkognito mit seinen Brüdern Maximilian, Ferdinando und dem Großherzog von Toscana zu treffen.[72]

Im Frühling 1777 wurde die *Fiera* erstmals in einer neuen Festarchitektur nach einem Projekt Bernardo Maccaruzzis abgehalten. Diese ist dargestellt in einem kleinen, von Guardi stammenden Gemälde des Kunsthistorischen Museum in Wien [**Abb. 395**], einem Stich Antonio Sandis nach dessen Zeichnung,[73] und einem dokumentarischen Stich fast ohne Personen von Antonio Baratti nach Pietro Gaspari;[74] darüber hinaus ist die Geschichte des ambitionierten und kostspieligen Projektes, wie auch der Reaktion auf seine Verwirklichung hinreichend dokumentiert und erforscht.[75] In dem Wiener Bild scheinen die Leute, die zu sehen sind, tatsächlich in der Mehrzahl gekommen, um die neue Architektur Maccaruzzis zu besehen (der Stich von Antonio Sandi nach dieser Vedutenkomposition nimmt dieses deutlich zurück!). Vorne links steht ein Paar von

Rückenfiguren vor der verschatteten Eingangssituation der ephemeren Architektur, ein anderes, etwas links der Bildmitte, geht in einiger Entfernung um die Ecken herum, eine Dreiergruppe, ein Herr und ein Paar in *Maschera*, stehen rechts an der Eingangskulisse unter der Statue des "*Dominio*" von Iseppo Sabadin. Ganz rechts scheinen zwei Herren die Ausführung der Holzarbeiten zu begutachten. Die Blicke all dieser Leute sind zu der Festarchitektur gerichtet, die von nun an noch weitere zwanzig Jahre, bis zum Ende der Republik, der traditionellen *Fiera* den Raum geben sollte.

Eine ähnliche Rolle wie der Maler nimmt der Dialektdichter Utroso Frisante an, indem er vorgibt, einen toskanisch sprechenden *Forestiere* durch die neuen Bauten zu führen und ihm in der Fiktion einer Dialogform die Architektur Bernardo Maccaruzzis erläutert, es war - in seinen Worten - ein "*...luoco ... tutto pieno Di richezza, splendore, ed ornamento*".[76] An diesem Ort fand man nicht nur die Stände der Handwerker der venezianischen Luxusgewerbe, auf Betreiben einflußreicher Persönlichkeiten wurde von dem Bilderhändler Concolo in der Bottega N. 6 ein Stand eingerichtet, in dem Gemälde von Malern der venezianischen Akademie ausgestellt waren, darunter "*Nella Facciata alla destra entrando nella sunnominata Bottega nella linea di sopra*" eine "*Prospettiva del quondam Sig. Antonio Canal, detto il Canaletto, di ragione accademica. Collocato per onor dell'autore.*", sowie Architekturbilder "*del Sig. Francesco Battajoli*", von Antonio Visentini, Francesco Zanchi, Pietro Gaspari und Giuseppe Moretti.[77] Auch der neunzehnjährige Antonio Canova konnte hier 1777 mit der Ausstellung seiner Skulptur Orpheus und Euridike einen frühen Erfolg verbuchen.[78]

Absoluter Höhepunkt des Festlebens der Republik neben dem Tag der Vermählung des Dogen mit dem Meer, gleichzeitig der Höhepunkt der Karnevalssaison, war der Tag des *Giovedí Grasso*. Obwohl aufgeladen mit einer alten Legende, hatte er im Gegensatz zum *Sposalizio del Mare* längst weniger einen staatstragend-ernsthaften Charakter als den der allgemeinen Belustigung. Trotzdem ist er so wichtig im venezianischen Festleben, daß eine Darstellung dieses populären Festtages in den *Solennità dogali* nicht fehlen konnte.[79] Es dürfte nicht uninteressant sein, sich einmal anzuschauen, wie der Ähnliches mit Sinn für das Volkstümliche, aber nicht ohne kritischen Blick schildernde Blainville dieses turbulente Fest erlebt hat. Bei ihm heißt es unter der Überschrift:

"Venedig. Die jährliche Gewohnheit einem Ochsen den Kopf abzuschlagen...

Wenn es gestern [wegen einer Stierhatz durch die Stadt] ein Tag der Verwirrung gewesen ist, so war der heutige ein Tag der Unruhe und Unordnung. Zwey hundert türkische Galeeren am Lido würden nicht mehr Lärmen und Getümmel verursacht haben. Die ganze Stadt war abermals vom frühen Morgen an in ständiger Bewegung. Die Kaufläden blieben geschlossen, und man hat sah auf allen Straßen nichts als Leute mit Beilen, Säbeln, Keulen, Prügeln und anderen Waffen versehen, welche zusammen ein erschreckliches Geräusche und Tumult machten; wobey ich nicht umhin konnte mich folgender schöner Stelle des Vergils *Æneid. I. 151* zu erinnern:

- - magno in populo sic saepe est
Seditio: saevitque animis ignobile vulgus;
Jamque faces et saxa volant, furor arma ministrat

Allein unser Freund Herr Imberti, der uns eben besuchte, benahm uns, als ich ihn fragte, was das vor ein

Aufruhr wäre, die Furcht dafür, und sagte, dieses wäre nichts anders als die Vorbereitung zu einem öffentlichen Feste, wovon die vornehmsten Umstände auf dem Marcusplatz in Gegenwart des Raths und der fremden Gesandten vorgiengen. Diese Feierlichkeit bestünde darin, daß zum Gedächtnis des glücklichen Fortganges der Waffen des Staates in einem Krieg, in welchem derselbe dem Patriarchen zu Grado gegen den von Aquileja beygestanden, einem Ochsen der Kopf abgehauen würde. Der erstere hätte gar oft die Waffen ergriffen den letzteren zu unterdrücken, und ihn endlich in seiner eigenen Stadt belagert, aber eben als er gehoft hätte sie einzunehmen, sey er von den Venetianern angegriffen, geschlagen und gefangen worden. Dieser unglückliche Prälat wird Ulrich genennet, und wurde verurtheilet nebst zwölfen seiner Domherren auf öffentlichem Markt bey St. Marcus enthauptet zu werden. Dem ungeachtet, erzählt man, habe sich der Staat damit vergnüget, sie heimlich im Gefängnis hinrichten zu lassen, und davor einem Ochsen und zwölf Schweinen, welche lebendige Bilder der Domherren ihrer Lebensart nach waren, die Köpfe öffentlich herunter schlagen lassen, und um das Gedächtnis dieser Begebenheit zu erhalten, sey allen seinen Nachfolgern auf dem Stuhl von Aquileja und ihrem Domkapitel ein lächerlicher Tribut auferlegt worden, nemlich alle Jahre am Donnerstag vor der Fasten einen Ochsen und zwölf Schweine nach Venedig zu liefern. Dieser Tribut aber sey aus Dankbarkeit erlassen worden, weil einer von den Patriarchen mit seinen Domherren der Republik in dem Candianischen Kriege ein großes Geschenke an Gelde gemacht, und der Staat habe sich damit befriedigt, jährlich zum Vergnügen des Volkes einem Ochsen den Kopf abhauen zu lassen[80]. Dieses, setzte unser Freund hinzu, ist die edle Ursache dieses lärmenden Getümmels und feyerlichen Gepränges, und wenn Sie Belieben haben es mit anzusehen, so bin ich bereit Sie auf den Marcusplatz zu begleiten. Wir hielten ihn bey seinem Wort, giengen dahin und mit Hülfe einer Zecchine bekamen wir die Erlaubniß auf ein Gerüste zu steigen, wovon wir mit aller Bequemlichkeit diese ganze lächerliche Feierlichkeit mit ansehen konten.

Die Republik, welche allezeit sorgfältig ist, das Andenken ihrer Siege zu erhalten, hat also auch verordnet, daß der Vortheil, den ihre Waffen über den Patriarchen von Aquileja erfochten, jährlich am ersten Donnerstage in den Fasten gefeiert werden solte, und ob es gleich anfänglich einem Trauerspiele sehr ähnlich siehet, so ist doch das Ende davon nichts als lächerliche Possen. Alle Fleischer und Huffschmiede der Stadt kommen auf die lächerlichste Art mit allem, was sie hübsches zusammen borgen können, gekleidet, mit großen Ungestümen haufenweise auf den Marcusplatz und man kan nichts lustigeres sehen, als sie, einige mit rostigen Hellebarden, andere mit Beilen und Säbeln, andere mit Picken und Partisanen, und noch andere mit alten breiten Schlachtschwertern, welche sie mit beiden Händen halten müssen, ausgerüstet, und kurz, dieses ist die abgeschmackteste Maskerade, die seyn kan. Diese lächerliche Miliz gehet die Musterung vor dem Adel und den Gesandten vorbey, welche in einem Saale des ersten Stockwerks im Pallast sich befinden. Und die Unordnung ihres Aufzuges mit der närrischen Verschiedenheit ihrer Waffen und Kleidung ist würklich ein recht spashafter Anblick. Einige steigen mit der grösten Ernsthaftigkeit einher, und machen die tieffsten Bücklinge, andere laufen und gaffen dem Adel frech ins Gesichte, ohne ihre Deckel zu rühren. Ein Chor Trompeter gehet zwar voraus, ist aber oft gezwungen zu rennen und in vollem Laufe zu blasen; mit einem Wort dieser Aufzug siehet eher einem Auflauf des Pöbels als einer Feierlichkeit ähnlich. Wenn der Aufzug vorüber ist, so erscheinet der Adel auf dem bedeckten Gange, der auf den Platz siehet, und alsdenn komt der fürchterliche Fleischer, der dem Ochsen, welcher den Patriarchen vorstellet, den tödlichen Streich versetzen soll, und hauet ihm mit einem einzigen Säbelhieb den Kopf herunter. Dieser Mordstreich bringet ein lautes Freudengeschrey von dem versamleten Volke auf dem Markte, in dem Pallast, in den Procuratien und auf einer Menge Bühnen, die dieses Possenspiels wegen errichtet worden zuwege. Hierauf wurde am hellen lichten Tage ein Feuerwerk angezündet, welches aber wenig zu bedeuten hatte. Hernach ließen sich die Schiffer und Gauckler mit ihren Tänzen und Luftsprüngen sehen. Das lauteste Freudengeschrey aus dem Volke ist ein Mensch der auf einem ausgespannten Seile vom Marcusthurm bis an den Mastbaum der Galeere, welche beständig zwischen den beiden Säulen am Anfurth des Broglio lieget, herunterfährt."[81]

Die Aufnahmesituation der allermeisten bildnerischen Darstellungen der Feste dieses Tages ist in der Blickrichtung dem Vorbild von Giacomo Franco folgend von der Piazza in die Piazzetta, wo rechts und links Tribünen und in der Mitte die *Macchina*, eine ephemere Festarchitektur für die Feuerwerksvorstellung am Ende des offiziellen Teils des Festes, aufgebaut sind. Die oberen Arkaden des Palastes, die auf den mit Menschen gefüllten Platz gerichtet sind, sind voll von Zuschauern. Neben der Feuerwerks-*Macchina* werden die sogenannten *Forze d'Ercole*, akrobatische Menschenpyramiden aufgeführt. Die Seile der Fliegenden Menschen hängen von Campanile herab, Ziel ihrer Fahrt aber ist nicht der Mast der *Fusta*, sondern der Balkon des Dogen [**Abb. 400**], wo dessen Figur unter den vielen Personen nur zu vermuten ist. Von der symbolischen Hinrichtung des blutigen Ochsenschlachtens aber ist nichts zu sehen. So zeigen das Fest Vedutisten, wie Streits Maler, ein unbekannter Künstler, der nach der Stichvorlage von Brustolons *Solennità dogali* ein Gemälde mit veränderten Personengruppen angefertigt hat, das sich heute in der Wallace Collection in London befindet [**Abb. 396**], oder Francesco Guardi, der das Motiv schon vor dem Erscheinen der Stichserie gemalt hatte.[82] Damals hatte er eine weiteren Bildausschnitt gewählt, der es ihm erlaubte, auch den Akrobaten am Seil und die weniger mit Menschen gefüllten Platzteile abzubilden.

Eine der seltenen Abweichungen von diesem Schema ist ein Stich in der Serie *L' Italie illustrée...* von 1757, der das den *Giovedì grasso* abschließende Feuerwerk thematisiert, von dem nicht ohne Verwunderung berichtet wird, es sei am hellichten Tage abgebrannt worden [**Abb. 397**].[83] Das Blatt zeigt auch die Unannehmlichkeiten auf, die ein Feuerwerk in so eng gefülltem Platzraum mitbringen kann. Menschen ergreifen die Flucht vor fehlgeleiteten brennenden Flugobjekten. Andererseits kommt es zu Rangeleien um den Einlaß zu dem abgeschirmten Bereich um die *Macchina* herum. Dasselbe weiß auch die GAZZETTA VENETA zu berichten: "*I fuochi furono bellissimi e stimati. Molte maschere però non gli lodano affatto perchè le rocchette abbruciarono loro il tabarro; e ad una donna s' appiccò il fuoco ad un abito d' oro, che le rimase in un luogo arso, e affumicato...* Und: "*In quel mare di popolo vi furono alcune baruffe, di picciola consequenzta; fu data una ferita; e un tabarro squarciato in due pezzi.*"[84]

Ebenfalls nicht ein *Incendio*, sondern der Versuch, das Feuerwerk auf der Piazzetta ins Bild zu setzen, ist das Gemälde von Antonio Stom, das Antonio Morassi in seinem Artikel über den Künstler abgebildet hat [**Abb. 398**].[85] Natürlich reichen weder dieses, noch der Stich aus *L' Italie illustrée...* an solch eine großartige Feuerwerksdarstellung des Achtzehnten Jahrhunderts heran, wie sie das Gemälde *La Girandola* von Joseph Wright of Derby ist, das ein großes Feuerwerk auf der Engelsburg und die Illumination von Sankt Peter zum Thema hatte [**Abb. 399**],[86] doch für die Rekonstruktion des Ablaufes des Festes des *Giovedì grasso* stellen sie eine notwendige Ergänzung dar. Dieser turbulenteste Tag des Karnevals - der einzige an dem jedermann, auch Maskenträger, Waffen tragen durften - bietet mit einiger normbildender Kraft auch das Modell für ein im Achtzehnten Jahrhundert gültiges Bild des venezianischen Karnevals. Insgesamt aber werden die Mas-

ken auf der Piazza, die bei Luca Carlevarijs noch der Normalfall waren, auf den Bildern seltener, die großen Turbulenzen des Siebzehnten Jahrhundert wird man nicht mehr zeigen. Einen Sonderfall eines wiederum sehr eigenständigen Karnevalsbildes findet man wiederum in *L'Italie illustrée...* Es ist eine Ansicht, die noch einmal ein sehr buntes Maskentreiben auf der Piazza San Marco zeigt, mit Tiermasken, Rittern zu Fuß, die Turnier spielen, und anderen vielfältig Verkleideten, die in einer schlangenförmigen Prozession über die Piazza ziehen.[87]

Vier der restlichen Stiche der Serie der *Solennità dogali*, also ein Drittel der Reihe stellen Zeremonien anläßlich Wahl eines neuen Dogen dar. Alle Motive beziehen sich auf den Tag der Bekanntgabe des neuen Dogen. Es sind, nach dem Text des Aufrufes zur Subskription von Furlanetto: die Präsentation des neuen Dogen in der Basilica di San Marco im ersten. Im zweiten wird gezeigt, wie der Doge zusammen mit engen Familienmitgliedern in einer offenen Prunksänfte, die der *Pozzetto* genannt wurde, über die Piazza San Marco getragen wird, wobei die Insassen Geldstücke ins Volk warfen, im dritten die eigentliche Krönung des Dogen auf der Scala dei Giganti im Hof des Dogenpalastes und zuletzt sein Dank an den Großen Rat der Republik, der ihn gewählt hat.[88] Edward Muir hat die Interregnumsriten, wie sie im Sechzehnten Jahrhundert nach dem Tode des Dogen Agostino Barbarigo anläßlich der Krönung des Leonardo Loredan entwickelt worden sind, als Ausdruck der den sterblichen Leib des Dogen überdauernden Autorität des Amtes interpretiert.[89] Das Motiv des Muzgs des Dogen *nel Pozzetto* ist dasjenige, das in Veduten am häufigsten dargestellt wurde. Eine frühes Beispiel ist bei Giacomo Franco nachzuweisen, doch ist das Verhältnis von Figur zu stadträumlicher Umgebung in diesem Stich, ähnlich wie ein in einem frühen Gemälde, das in den Räumen des venezianischen Museo Correr ausgestellt ist, noch ein ganz anderes, auch wenn ganz eindeutig erkennbar die Piazza San Marco wiedergegeben ist.[90] Das Schwergewicht der Darstellung liegt bei den sich tummelnden, bückenden, stürzenden Menschen - darunter auch ein herbeilaufender Hund -, aber sie geben noch keine Massenszene wieder wie die Gemälde der Vedutisten des Achtzehnten Jahrhunderts, die den Platz in weiträumiger Übersicht darstellen.

In der NUOVA VENETA GAZZETTA, dem Nachfolgeorgan von Gaspare Gozzis erstem *Giornale*, befindet sich eine Schilderung der Abläufe der Wahl des Dogen Marco Foscarini 1762, der - wie Berichte über kursierende Zettel, welche die Wahl des Foscarini propagierten, belegen - eine breite Unterstützung in der Schicht der *Popolani* gehabt hat. Nachdem der Autor über mehrere Nummern hinweg, einer Beschreibung von 1732 folgend[91] das Prozedere des Begräbnisses und der Neuwahl beschrieben hatte, geht er bei den Ereignissen des Tages der öffentlichen Präsentation des Neuen Dogen unter dem Datum "*Martedì Primo Giugno terza Festa delle Pentecoste*" zur aktuellen Reportage über:
"*Prima dell' ora di Terza* [wahrscheinlich nach italienischer Uhrzeit des Achtzehnten Jahrhunderts, d. h. gegen Mittag] *le Guardie dell' Arsenale provedute di grossi dipinti bastoni si appostarono lungo la Piazza, al Palazzo, & alla Chiesa Ducale per mantenere il buon' ordine nella Funzione che poco dopo si fece.*
Passata la suddetta ora fu Sua Serenità condotto nella Chiesa sudetta, e salito con Beretta a Tozzo, e dogalina nel grande Bigonzo a cornu Epistolæ dell'Altare maggiore fu mostrato al Popolo, a cui il Serenissimo fece il più benigno,

eloquentissimo discorso. Indi passò al detto Altare dove diede il giuramento, e lasciò il solito regalo.
Dappoi entrata la Serenità Sua nel Bigonzo con trè N.N. H.H. suoi Nipoti, & il Balottino; posto in Chiesa fralla Navata di mezzo stando l'Amiraglio fuori di esso, col Stendardo in Mano, fu alzato dalli Arsenalotti, e portato nella piazza, e girandola per il Listone di mezzo intorno al Campanile a veloci passi, gettando denaro in quantità al Popolo raccolto nella Piazza stessa, e restando alli Arsenalotti quello che rimase nel Bacile, quando arrivò alla Scala del Palazzo detta de' Giganti.
Ivi avendo il N. H. Procuratore, e cassiere di San Marco portato il Corno giojellato, lo consegnò al Consigliere più vecchio. Il Consigliere più giovane levò al Doge la beretta tozzo, e li pose la scuffietta bianca, & il detto più vecchio Consigliere Incoronò il Serenissimo col Corno Ducale suddetto. E dopo si fece vedere di nuovo al Popolo dalle Colonelle più prossime a detta Scala. Allora la Signoria lo condusse nella Sala dell' auditore nuovo, dove quando il Doge è morto si espone la sua Statua, come già si è riferito ne' giorni scorsi, e dopo li soliti discorsi fu accompagnato alle sue stanze, dove pose altro Corno, e fu giojellato consegnato al N. H. Procuratore Suaccennato."[92]
Wenn es richtig und nicht nur wahrscheinlich ist, daß in den Stichen Brustolons die Inthronisierungszeremonien nach der Wahl des Dogen Alvise Mocenigo IV 1763 abgebildet worden sind - einer der Stiche zeigt dessen Wappen -, dann müßte in dem Bild von Sigismund Streit mit dem Dogen im *Pozzetto* genau diese Wahl Foscarinis, der schon im Folgejahr verstarb, dargestellt sein, denn das Bild wurde 1763 nach Berlin geschickt und es weicht von Canalettos Version beträchtlich ab. Es müßte demnach unmittelbar vor der Versendung nach Berlin gemalt sein.[93]

Vergleicht man beide mit Bildern von Michele Marieschi, der als erster unter den Vedutisten das Motiv aufgegriffen hat, wird nicht nur deutlich, daß die Form des *Pozzetto* nicht immer gleich war. Man versuchte auch, auf unterschiedlicher Weise dem Problem beizukommen, das darin bestand, schnell zu sein, damit sowohl die bekanntermaßen staatstragenden *Arsenalotti*, welche die übrigbleibenden Münzen unter sich aufteilen konnten, zufriedengestellt wurden, der Doge aber andererseits den Vertrauensvorsprung beim Volk nicht verspielte und zudem noch die Ordnung unter den um zumindest eine Münze bemühten Volksmassen und Zuschauern zu bewahren - "*mantenere il buon' ordine nella Funzione*". Wo bei Canaletto schon bei der Präsentation in der Basilica von den schlagstockbewehrten *Arsenalotti* eine Gasse freigehalten wird [s.], durch die der Umzug auf den Platz starten wird, und auf dem Platz die Ordnungskräfte brutal auf die tausendköpfige Menge einprügeln [**Abb. 402**], zeigen Marieschi und Streits Maler Männern, die mit ihren gekreuzten Prügeln einen die ganze Piazza umlaufenden Weg für den Lauf freihalten.[94] Auch wenn in Streits Gemälde im Vordergrund eine handfeste Schlägerei stattfindet, so wird doch der Eindruck erweckt, das alles gut organisiert und ohne jede Zwischenfälle abgelaufen sei, sind doch die sich Schlagenden abseitsstehend, kaum schon um Geld bemüht, sondern sich um die Plätze streitend gezeigt und es wird sofort nach den ordnungsschaffenden Kräften gerufen. Deutlich sieht man auf Höhe des *Pozzetto* die Hände sich recken, Leute herbeiströmen, während im Vordergrund schon zwei Männer sich die ergatterten Münzen teilen und ein Kavalier einer Frau ein Geldstück, das er aufgelesen hat, zu schenken scheint. Michele Marieschi - oder sein Staffagefigurenmaler - stellt die Herbeistürzenden, Sich-Bückenden, die die am Boden herumliegenden Münzen auflesen, dar, aber auch nur Neugierige, die auf die Gestelle für die Illumination der

Piazza gestiegen sind und so alles von oben beschauen. Auf einem anderen Bild von ihm sieht man einen erstaunlich leeren Platz, auf dem im Vordergrund Plattformen für Zuschauer aufgestellt sind, aber insgesamt nur wenige Leute gekommen sind, als sei eine Person gewählt worden, von der man nicht viel zu erwarten gehabt habe. Bei Canaletto und Guardi dagegen ist gar nicht auszumalen, mit welch brutaler Gewalt den Laufenden mit dem *Pozzetto* der Rückweg durch die sich schließende Menge erst wieder freigeprügelt werden mußte.[95]

Ein neutraler, auswärtiger Beobachter, der Abbè Richard, der bei genau der Inthronisierung Foscarinis dabei gewesen war, sah offenbar diese Zeremonien mit anderen Augen, als der Maler, der für Sigismund Streit tätig geworden ist:
"*... Le tour de la place se fait très-vîte, sans doute pour épagner l'argent de sa sérénité, qui dépenseroit davantage, si on la montroit plus long au peuple. A la fin de la coure, quand il approche de la Piazetta, il jette quelques sequins d'or. Les gens de l'arsenal, qui savent où ils doivent tomber, ont grand soin d'en écarter le peuple, même à coups de bâton; espece de vexations qui ne devroit point être dans un paye libre, & dans une cérémonie faite généralmente pour tout le peuple; car il y a grande apparence que cette distribution d'argent qui est d'usage, a été établie pour dédommager le peuple de la pert de son droit de suffrage en l'élection du doge.*"[96]
Damit ist er gar nicht so weit entfernt von der modernen Deutung Edward Muirs, der betont hat, daß die in der Renaissance stattgefundene Veränderung der mittelalterlichen Formel von dem, mit welcher der Doge dem Volk präsentiert wurde, "*Questo è il vostro Doge se vi piace*" zu "*Abbiamo eletto Doge il tal dei tali*" zum Ausdruck bringt, daß sich - bei gleichzeitiger Beschneidung seiner Macht - die Dogenwahl als eine rein dem Patriziat vorbehaltene Angelegenheit verfestigt hatte.[97]

Geradezu beschaulich ist gegenüber diesen Szenen die dritte dargestellte Phase der Inthronisationszeremonien in den *Solennità dogali*: die eigentliche Krönung auf der Scala dei Giganti im Hof des Dogenpalastes. Auch wenn insgesamt die Einzelfiguren wenig ausdifferenziert sind, ist doch zu sehen, wie oben auf dem Treppenabsatz dem Dogen der Dogenhut *Corno* aufgesetzt wird. Auf der Treppe stehen grau- und braungekleidete Dreispitzträger Gewehr bei Fuß Spalier, aber auch einfache Leute können hier neugierig sein. Eine Dreiergruppe von einem Paar in *Maschera* und *Bauta* mit Kind ist vor die Treppe getreten, um zu schauen; zwei Frauen in Rückenansicht aus dem Volk oder vom Lande trauen sich noch nicht so weit heran.

Ist die sich jährlich wiederholende rituelle Begebenheit Teil eines überdauernden Zeitflusses, das Interregnum *per se* Zeichen und Symbol von Kontinuität in der Regierung, so wurden auch einmalige, genau identifizierbare Ereignisse festgehalten. Michele Marieschi hat für den Marschall von der Schulenburg eine dieser Zeremonien dokumentiert. Entstehungsjahr und Motiv des Bildes sind durch die Einträge in den Inventaren des Auftraggebers bestens bekannt: der *Ingresso* des neugewählten Patriarchen von Venedig, gemalt 1737. Der letzte Patriarch, der eingesetzt worden war, war Francesco Antonio Correr gewesen, der sein Amt 1735 angetreten hat. Ein Gemälde, dessen Motiv damit übereinstimmt, befindet sich heute in Claydon House, Buckinghamshire, auch wenn die neuesten Meinungen davon ausgehen, daß dieses nicht das Gemälde aus der Sammlung

des Feldmarschalls ist.[98] Anders als Giuseppe Heintz es im Siebzehnten Jahrhundert bei seiner "Einführung des Patriarchen Patriarchen Frederico Corner" vorgemacht hatte und Gabriel Bella es später wiederholen sollte,[99] stellte Marieschi nicht wirklich den zeremoniellen Höhepunkt der Feierlichkeiten der Amtseinführung dar, die zwischen dem 7. und dem 9. Februar stattfanden. Die Festlichkeiten müssen weit strahlender gewesen sein als es das Bild erwarten läßt. Immerhin zog der neue Patriarch von seinen "*Pallazzo Dominicale a Santa Fosca*", wo ihn Doge und Senat abgeholt hatten, in Begleitung von 72 geschmückten *Peote* in die "*Chiesa Patriarcale*" San Pietro di Castello ein, nachdem vor dem häuslichen Palast ein "*Richissimo apparato*" zu sehen gewesen ist, von dem drei Tage Geld herabgeworfen, Brot und Wein ans Volk verteilt wurde und Konzerte gegeben worden waren.[100] Nicht wie bei Heintz und Bella der Moment der Ankunft in San Pietro di Castello oder der Zug dieser geschmückten Barken durch das Bacino di San Marco ist Marieschis Bildmotiv, sondern eine Fahrt von einigen geschmückten Gondeln am Ponte di Rialto in Richtung der Gegend von Santa Fosca, wo der Palast der Correr stand. Eine Ausfahrt, die nach Dario Succis Lesart der Notiz über das Ereignis im offiziellen Festbuch der Republik, den *Cerimoniali* mit dem Moment identifiziert werden kann, als der Neugewählte in Höhe des Fondaco dei Tedeschi Mitglieder des Senates in Empfang nahm, die ihn bei dem weiteren Zeremoniell begleiten würden.[101]

Einmalige Ereignisse in diesem Sinne, dem alltäglichen Leben aber noch am nächsten, da sie keine wirklich Unterbrechung des Alltages der Bevölkerung, sondern einen kurzfristigen Einbruch des Festlichen in das Leben darstellten, zeigen die Bilder mit Botschaftereinzügen. Bei einigen der Bilder waren Name der Persönlichkeiten und Datum ihres Einzuges zu ihrem Antrittsbesuch im Dogenpalast genauestens feststellbar. Offenbar wurden diese Bilder oft von den Botschaftern selbst als Erinnerungsstücke in Auftrag gegeben - so im Falle des Bildes des Earl of Manchester 1707, heute im City Museum and Art Gallery in Birmingham, das Horace Walpole in seinen *Visits to Country Seats...* als "*The Duke's entry at Venice, by Canaletti's master: good*" beschreibt -[102] oder sie dienten als Gastgeschenke. Für ein Bild im Amsterdamer Reichsmuseum hat Adriano Mariuz nicht zuletzt aufgrund eines Porträts mit Beschreibung von Giovanni Grevembroch eindeutig konkretisieren können, daß es sich bei der Person des Botschafters um den französischen Botschafter Abbè Henri-Charles Arnauld Pomponne gehandelt hat, der am 10. Mai 1706 seinen Einzug hatte [**Abb. 403**].[103] Ein anderer, der kaiserliche Botschafter Giovanni Battista Colloredo Waldsee hat seinen Einzug 1714/15 oder noch 1726 von dem alternden Carlevarijs malen und die zu seiner Benutzung gefertigten Prunkgondeln von demselben in Graphiken festhalten lassen.[104] Für zwei ebenso große Leinwände wurde aber schon Canalettos Hand bevorzugt; die Personen dieser Einzüge sind schon traditionell als der französischen Botschafters Jacques-Vincent Languet, Comte de Gergy und der des Nachfolgers von Waldsee auf dem Posten des Kaiserlichen Botschafters Giuseppe Conte di Bolagno identifiziert worden. Ihre Einzüge in den Dogenpalast fanden am 5. November 1726 und am 16. Mai 1729 statt.[105]

Das gewöhnliche Prozedere, wie es sich aus den Einträgen der *Cerimoniali* herausdestillieren läßt, - denn natürlich folgten auch sie einem streng festgelegten Zeremoniell -[106] war wie folgt: in der Regel war der Botschafter schon seit einiger Zeit in der Stadt und hatte dem *Collegio* mittels seines Sekretärs das vorgesehene Datum für den Antrittsbesuch mitgeteilt. An zwei aufeinanderfolgenden Tagen fand dann ein Bergrüßungszeremoniell statt. Am ersten versammelte sich auf der Isola di San Giorgio ein Gefolge von sechzig *Nobili*, die von einem dazu abgestellten Herrn berufen und angeführt wurden. Die ganze Gruppe begab sich dann zu einem Punkt, an dem man dem Botschafter einen offiziellen Empfang bereitete, meist die Isola di Santo Spirito, oder im Falle Bolagnos die Isola di San Secondo. Von dort wurde der Botschafter zu seinem Amtssitz begleitet, wo er ein *Rinfresco* gab. Am Morgen des zweiten Tag, wurde er dort wieder abgeholt und, nachdem wiederum ein *Rinfresco* gereicht worden war, von dem Gefolge der sechzig in Rot gekleideten *Nobili* zum Dogenpalast geführt, wo man am Molo anlegte und ihn in den Palast geleitete. Genau dieser Moment ist in den Bildern in der Regel dargestellt. Im Dogenpalast dann wurde der Botschafter vom Dogen begrüßt.

Das Modell für die Komposition Bilder der Botschaftereinzüge ist von Luca Carlevarijs festgelegt worden: Der Blickpunkt ist in die Nähe der Ponte della Paglia gelegt, die Blickrichtung entlang der Fassade des Dogenpalastes in Richtung Canal Grande. Davon weicht auch Canaletto nicht grundsätzlich ab, wenn er auch den Augpunkt, der bei Carlevarijs in der Höhe der Agierenden liegt, etwas erhöht ansetzt. Seine Bilder deshalb als Plagiat zu bezeichnen, verkennt die Macht der Auftraggeber, die darauf bestanden haben dürfte, Bilder der Einzüge zu bekommen, wie sie von dem älteren Kollegen bekannt gemacht worden waren. Für die Vorstellung, die man sich von dem zeremonialen Ablauf machen kann, von großer Bedeutung sind ein Bild, das die Anfahrt der drei Paradegondeln des Botschafters zeigt und von Dario Succi mit dem Einzug des Comte de Gergy in Verbindung gebracht worden ist,[107] und ein Bilderpendant der National Gallery of Art in Washington. Dieses ist mit einem Bilderpaar identifiziert worden, das 1836 von Stefano Ticozzi als Werk Canaletto beschrieben und den Einzug des päpstlichen Nuntius Giovanni Francesco Stopani, sowie eine *Regata* dargestellt haben sollen, heute aber gilt es - einer Notiz Antonio Morassis auf dem Photo in seiner Fototeca folgend - als Werk einer Zusammenarbeit von Antonio Joli mit Gaspare Diziani für die Figuren.[108]

Johan Richter setzt die vergoldeten und mit skulpturalen Dekorationen ausgestatteten Prunkgondeln des Botschafters, mit denen dieser sich von den Einheimischen abheben konnte, auf die Wasserfläche des Bacino di San Marco mit einem Blick zum Dogenpalast, wo ihre Ankunft schon von einer dicht gedrängten Menge erwartet wird. Das Washingtoner Bilderpaar zeigt einmal einen Zug von Gondeln, der sich vom Bacino in Richtung Canal Grande bewegt. Es dürfte sich, wie beobachtet worden ist, um den ersten Tag des Einzuges handeln, an dem der Botschafter zu seinem Amtssitz geleitet wurde. In dem anderen Bild ist eine Szene zu sehen, die im zeremonialen Ablauf nach dem liegt, was Carlevarijs und Canaletto angelegentlich gezeigt haben. Im Hof des Dogenpalastes wird

von einer großen Anzahl von Männern, darunter uniformierte Husaren, ein Spalier gebildet, das den kommenden Geleitzug des Botschafters zur Scala dei Giganti und hinauf in die repräsentativen Räume des Palastes führt. Beide Versuche, den Einzug eines Gesandten anders darzustellen, aber haben keine Nachfolge gefunden.

Botschaftereinzüge erforderten keine Partizipation und boten dem "Volk" - außer einer sich anschließenden Maskenfreiheit - im Gegensatz zu den anderen Festen keine Möglichkeit der Teilnahme, als die Gelegenheit zuzuschauen. In den Bildern des Luca Carlevarijs war der Molo in der Regel als Ort des Hafens gesehen worden, auf seinen Piazza-Bilder aber alles Fest gewesen, der Platz wurde nahezu ausschließlich Ort des Karnevals gesehen. Seine Botschaftereinzüge unterscheiden sich dementsprechend weniger in der Fülle, wohl aber in der Detailtreue der vielen Figuren von anderen seiner Bilder, was auch durch die häufig ungewöhnliche Größe der Bilder bedingt ist. In Canalettos ruhiger Welt dagegen ist auch das kleinste Fest ein Einbruch. Das Schema der Darstellung, einmal von Carlevarijs gefunden, bleibt dasselbe, aber Canaletto zeigt die Szene weniger angefüllt mit Menschen, konzentriert sich auf weniger Figuren, die zum Schauen stehengeblieben sind oder einfach warten müssen, da der Einzug ihnen den Weg versperrt. In dem Bild Canalettos, das den Einzug des Conte Bolagno darstellt, setzt der Künstler den Kunstgriff ein, die prunkvollen Gondeln des Botschafters im Vordergrund des Rio di Palazzo zu präsentieren. Orientalen, *Popolani*, *Nobili* in Schwarz, Maskierte stehen vor der mit Zuschauern angefüllten Ponte della Paglia. Viel interessanter, als den Botschafter zu sehen, ist es, diese Gondeln einmal aus der Nähe in Augenschein zu nehmen. Ein *Popolano* ist auf das Dach der Bude an dort geklettert und schaut zu diesen herüber. In dieser Figur, die in vielfältigen Variationen auch in anderen Bildern als *Topos* der venezianischen Vedute für das gute und gemächliche Leben steht, dem die Bevölkerung unter dem guten Regime der Republik nachgehen kann, hat der Vedutist das Zuschauen in einer Form konzentriert, die den Eindruck einer Stadt, in der niemand wirklich arbeiten muß, in das Gepränge festlicher Repräsentation herüberträgt [**Abb. 404**].[109]

Luca Carlevarijs zeigt in einer Vedute derselben topographischen Situation, die erstmals 1991 bei der Galleria Salamon ausgestellt wurde,[110] die Indifferenz eines Kurz-vorher: Der Moment der Erwartung des Ereignisses. Ungewöhnlich viele in Schwarz oder vornehm gekleidete Herren, *Nobili* und Kavaliere haben den Kai-Bereich vor dem Dogenpalast in Beschlag genommen, als hätte die gehobene Männergesellschaft den Raum zeitweilig besetzt und der alltäglichen Funktion enthoben, wenn auch im Mittelgrund, im Bereich der Piazzetta alles seinen normalen Gang geht. Dort ist die Zusammensetzung der Personen wie gehabt, man steht wie gewöhnlich in kleinen Grüppchen herum, auf einem kleinen Stand mit einem angebundenen Äffchen preist ein Quacksalber seine Mittelchen an. Anders vorn, in der Mitte des Bildes: perückenbeschwerte, geneigte Häupter, ausgestreckte Arme, gestikulierende Herren, man tut sich sehr wichtig oder ist wichtig, dazwischen ein paar Straßenköter, die herumstreunen und Fliegende Händler, die auf das große Geschäft warten, das da kommen mag. Einer von ihnen sitzt auf einem Poller, den

Korb auf dem Bein, zwei andere rechts vorn unterhalten sich - der eine mit langem braunen Haar unter einer hohen Mütze in einer weißen Kutte und mit einer dickrandigen Brille hält den Korb vor sich hin, der andere mit langem Schnurrbart, einem hohen, kegelförmigen, schwarzen Hut mit breiter Krempe in einem knielangen derben Wams - und schauen dabei unverwandt aus dem Bild heraus. Gondeln mit Ruderern in vornehmer Livree fahren an und ab. Eine große Menge von Personen hat sich auf dem Balkon des ersten Obergeschosses des Dogenpalastes zusammengedrängt. Man schaut herab zu der Menge, zeigt nach unten, doch zu sehen ist noch nichts. Einzig zwei Gondoliere begrüßen sich rechts in gespielt wirkender Vornehmheit mit Handschlag. Die Stimmung ist wie kurz vor der Ankunft eines hohen Staatsgastes, wenn er auch noch nicht zu sehen ist. Wer allerdings Wichtiges erwartet wird, verrät das Bild nicht.

Mancher Reisende plante seinen Aufenthalt im Hinblick auf Karneval und *Sposalizio del Mare* am Himmelfahrtstag, die für den gewöhnlichen Reisenden - wenn er nicht Botschafter war - die bekanntesten und sehenswertesten Feste waren, doch müssen die Regatten für den Besucher, wenn er eine der großen Schauregatten aus Anlaß eines Staatsbesuches miterleben konnte, die absolut spektakulärste Form des Festes in der Lagunenstadt gewesen sein. Dem spezifischen Ambiente der Stadt entsprechend, waren sie venezianischer als alle anderen Formen des Festes, abgesehen vom *Sposalizio del Mare*. Es gehört zu den Standards der festbeschreibenden Literatur darauf hinzuweisen: "*La singolarità dello Spettacolo, possibile ad eseguirsi, per la sua situazione, e costituzione, nella sola Venezia,...* "[110] Sie waren mehr noch als die Stierhatzen, die gelegentlich aus ähnlichen Anlässen oder die Regatten ergänzend auf der Piazza San Marco oder im Hof des Dogenpalastes gegeben wurden, auch wenn jene in der Bevölkerung eine ungemeine Popularität bis in die Kreise der *Nobili* hatten,[111] das Aufsehenerregendste und Außergewöhnlichste, was man hochstehenden Besuchern bieten konnte. Dieser Meinung war auch Giustina Renier Michiel, wenn sie schrieb: "*Queste Regate erano i giuochi olimpici della nostra Repubblica. Esse attiravano qui gli stranieri colla singolarità della loro pompa, coll'insolito genere di lotta e con quello de' concorrenti.*"[112] Ansonsten gilt der unwiderlegte Satz: "*La Regatta è uno spettacolo che impegna tutta la Città: chi concorre alla Corse, chi la protegge, il Popolo spettatore, tutti gl' individui sono mossi da una quantità di attinenze particolari, che la rendono egualmente bella e animata.*"[113] Die wenigen Plätze, die es dem auf die eigenen Füße angewiesenen Neugierigen erlauben, auf den Canal Grande zu schauen, müssen vollgepfropft gewesen sein mit Menschen. Doch ist das nicht unbedingt das Thema der Vedutisten.

Die Zahl von *Regata*-Bildern ist groß. Einige der Regatten sind identifizierbar, so die in zwei berühmten, großen Bildern von Luca Carlevarijs dargestellte für den dänischen König Frederick IV vom 4. März 1709.[114] Wie bei den meisten *Regate* war dafür in der *volta de' Canal* vor dem Palazzo Balbi eine in der Form einem kleinen Tempelchen ähnelnde *Macchina* aufgebaut worden, die als Zielpunkt und Plattform für die Siegerehrung diente. Sie ist Zentrum von Carlevarijs' Gemälde der *Regata* von 1709 und im folgenden sollte dieser Ort dann der bevorzugte Aufnahmepunkt für Veduten der

Ruderwettkämpfe werden. Damit war auch für diesen Bildtypus, wie für die Ansichten der Festlichkeiten des *Giovedì grasso* auf der Piazzetta, ein Prototyp gefunden, an den sich die nachfolgende Künstler in der Regel hielten. Nur selten wurden dann noch andere Standpunkte gewählt wie von Carlevarijs 1716 vor der Piazzetta am Molo oder dem nicht bekannten Maler eines kleinen Gemäldes des Museo Correr, der - im Gegensatz zu der letztgenannten Bild, in dem erstaunlich wenig am Ufer stehende und schauende Leute dargestellt sind, - bei Santa Maria della Salute zumindest einmal die am Ufer stehenden Zuschauer thematisiert [**Abb. 405**], oder bei Streits Bild, das die *Regata*, wie auch einige Gemälde Guardis, bei der Rialto-Brücke zeigt.[116] Gleichzeitig hat Carlevarijs auch eine Vorgabe gemacht für die Disposition der Barken der Teilnehmenden und der Besucher und Zuschauer im Bild. Canaletto hat sie bei seiner Abbildung einer *Regata* für Visentinis *Prospectus...*-Serie weitgehend übernommen. Ob seiner Ansicht ein bestimmtes Ereignisse als Modell zugrunde gelegen hat, ist bis heute nicht geklärt. Um so häufiger wurde sie zum Vorbild für andere Veduten, wobei wiederum keineswegs immer sicher ist, ob sie jeweils eine spezifische *Regata* meinten und die leichten Modifikationen an der *Macchina* etwaigen tatsächlichen Veränderungen folgten oder ob daraus ein allgemeines Bild als Variation über dem Thema der *Regata* destilliert worden ist.

Im Vordergrund sind die prächtigen Prunkbarken der Zuschauer in Position gegangen, um die Plätze mit der besten Sicht bei dem Zieleinlauf zu sichern, wobei links auch die Möglichkeit gegeben ist, die auf der *Macchina* stehenden Personen mit ins Bild zu nehmen. Nur rechts in der Ecke kommt bei Carlevarijs eine Regattagondel ins Bild gefahren, er zeigt gleichsam eine offizielle Sicht auf das Ereignis, eine Teilhabe nicht auf Seiten der Sportler, sondern auf der der illustren Zuschauer. Auch bei Canaletto sind die großen Zuschauerbarken unverkennbar thematisiert, doch hat er deutlicher als Carlevarijs den Weg der um die Wette rudernden Sportler verdeutlichen können, die vom Bacino di San Marco kommend und begleitet von den Schaulustigen in ihren geschmückten Barken hier die Biegung des Canal Grande nehmen. Zwar sind auch bei ihm die rudernden Sportler nicht im Vordergrund zu sehen, doch ist eher noch deutlich, daß diese Schauregatten auch sportliche Veranstaltungen aller ersten Ranges waren, nicht nur eine Ausfahrt in Konkurrenz um die prunkvollste Barke, wie mancher meint. Die pompösen Barken, die die Veduten immer wieder zeigen, begleiteten die Ruderer, wahrscheinlich auch um ihren Favoriten anzufeuern. Wer aber hier gewann, dürfte sein Glück gemacht haben, besonders wenn die illustren Gäste zusätzlich zu dem Preisgeld selbst noch einmal in die Tasche griffen, wie 1782, als der russische Thronfolger Paul Petrowitz nicht nur den Siegern Prämien zukommen ließ, sondern auch einem ins Wasser gefallenen Ruderer, der so um seinen Sieg gekommen war, einen königlichen Trostpreis hat zukommen lassen.[117]

Die großen Schauregatten aus Anlaß von Staatsbesuchen wurden oft von einer großen Zahl von Textpublikationen begleitet. All dieses Material schlummert ungehoben in den venezianischen Bibliotheken, einzig eine Beschreibung der *Regata* aus Anlaß des Besuches von Friedrich Christian, dem Sohn von August III König von Polen-Sachsen, 1740 wird

in der Literatur immer wieder zitiert, weil hier unter anderen die Namen von Giambattista Tiepolo und Antonio Joli als Urheber der festlichen *Bissone* genannt werden. Von dieser Veranstaltung aber konnten noch keine vedutenhaften Darstellungen aufgefunden werden.[118] Die *Regata*, die am 4. Juni 1764 für den Duke of York abgehalten wurde, gehört zu jenen, die Emanuele Antonio Cicogna einmal als "*le più magnifiche Regate*" Venedigs bezeichnet hat.[119] Sein Wort *magnifico* ist bezeichnend, denn das wohl auffälligste dieser *Regata* waren die außerordentlich aufwendigen *Bissone* und *Peote*, die so prunkvoll waren, daß einer der zeitgenössischen Autoren, die sie damals beschrieben, meinte, so etwas habe man seit einem Viertel Jahrhundert nicht gesehen[120] - der Referenzpunkt ist die erwähnte *Regata* für Friedrich Christian 1740.

Eine bildnerische Darstellung des spektakulären Großereignisses von 1764 wurde 1937 auf der Ausstellung der *Feste e maschere veneziane...* gezeigt. Das Bild, in dem die topographische Situation nur grob durch die bildebenenparallele Reihe der Paläste im Hintergrund angegeben ist, kann sicher nicht als absolutes Meisterwerk des Genres des *Regata*-Bildes gelten. Es hebt sich aus der großen Zahl dieser Hervorbringungen aber dadurch heraus, daß es wie kaum ein anderes die zu diesem Anlaß gebauten *Bissone* und *Peote* wie in einem Wasserbecken aufgereiht darstellt. Schon anläßlich der unwiederholbaren Ausstellung von 1937 war festgestellt worden, daß die *Macchina* ungefähr, wenn auch nicht genau derjenigen entspricht, die von dem Maler Francesco Zanchi für die *Regata* von 1764 entworfen worden ist, außerdem: "*Esistono ... di quattro delle numerose 'Bissone' che il pittore raffigurò nel ricco corteo di barche ornate, le corrispondenti riproduzioni incise, in cui, oltre nel esser indicato il soggetto allegorico raffigurato (l'* Aria, *il* Fuoco, *l'* Acqua, *e la* Terra*) sono ricordati altresì i nomi degli inventori, i* CUGINI MAURI e GIORGIO FOSSATI *(...)*"[121] Diese Stiche machten die Identifizierung des Gemäldes möglich, und bereits damit war eine Zuschreibung an Luca Carlevarijs hinfällig gewesen, fand doch die *Regata* lange nach dem Tod des Künstlers statt.[122]

Eine vorher nicht gekannte Produktion von Festliteratur, darunter Ankündigungen, Gelegenheitspoesien, Dialektgedichte, Festbeschreibungen und -berichte, "*relationi...*" über die Sieger, vervollständigen das Bild, das man sich von dieser außerordentlichen *Regata* machen kann. Eine "*RACCOLTA DI TUTTO QUELLO FU STAMPATO IN QUESTA CITTA' NELL' OCCASIONE Della Venuta di Sua ALTEZZA REALE O D O A R D O A U G U S T O D U C A di Y O R C K, CONTRO-AMMIRAGLIO, e CONTE d'ULSTER nell'IRLANDA.*", die längst nicht alles enthält, was damals zu dem Ereignis gedruckt worden ist, zählt gut zwei Dutzend Titel.[123] So erfährt man von dem Schmuck, der die Fassaden der Paläste am Canal Grande verschönerte, dem Prunk der Gewänder der Zuschauer, dem Jubel der Musik, die aufspielte, um das Erlebnis zu überhöhen: "*La maravigliosa professione di regattare, la quale s'esercita il solito nel Canal Grande con ricchi addobbi sopra le finestre, che trascendo il numero di 18619. ventilarono, facendo applauso quasi stendardi vittoriosi al suono di tante trombe, che rempirono ogni cuore di giubilo, attratti già dalla Fama di così ricca Festa, sono comparsi delle circonvicine Città qualificati Soggetti per godere le delizie di queste Regina del Mar.*"[124]

Andere Autoren hatten vielleicht weniger genau nachgezählt, sprachen von der *"abbondanza dell' Oro strascinato su per il liquido"*,[125] oder versuchten das Bild in poetischer Form zu beschreiben:

"Come giera fornio i Balconi
De Damaschi Brocai d' Oro e d' Arzento
De Dame e Cavalieri Conti e Baroni
Che rendeva più vago il fornimento.
E infina i Servitori e i so Paroni
La vesti con Livree che fa stavento
Acciò che i fazza chiasso in sta occasion
sentì quel che vuol dir la mià opinion."[126]

Die gewöhnlich geltenden Kleidervorschriften waren aus Anlaß des Ereignisses aufgehoben worden, die *Nobildonne* hatten die kostbarste Festgala angelegt:

"Le Nobil Donne la gran Festa onora
De superbi Abitoni ghe ne a sguazo,
E de Zogie fornie Fiori, e Rubini
Par che i Palazzi deventa Zardini."[127]

Niemand, wie vorauszusehen war - *"Saranno i pergoli ripieni di Dame, e li Balconi di altri conspicui Soggetti, le più anguste Finestre averanno più Teste, che l' Idra sottomessa dal fiero Alcide."* -[128] wollte dem Spektakel fernbleiben:

"No se trova più Zente in le Contrae
Perchè tutta xe unita in sul Canal
Solo per ammirar le verietae
De più arrazzi, e Tappei, che molto val."[129]

An jedem freien Plätzchen mit Blick auf den Canal Grande drängten sich Zuschauer:

"Varda piene le rive,
Le Terazze e i Traghetti,
E Palchi traeretti
Co tanta zente sù."[130]

Die große Anteilnahme, auch der vielen Besucher der Stadt, bezeugt auch Utroso Frisante, einer der venezianischen Dialektdichter, der hauptsächlich für Gelegenheitspoesien zu Regatten bekannt war:

"Fornij s'ha visto in pompa
De sea Tapei, de razzi,
E fava i Gran Palazzi
Onor alla Città:
Case, Sofite, Altane,
Campielli, e fondamente,
E da per tutto Zente
Col Forestier gh'e stà."[131]

Wie gewöhnlich war die *Macchina* - und hier zeigt auch der unbekannte Vedutist die *Regata - in volta de' Canal* zwischen Ca' Foscari und Palazzo Balbi errichtet worden, dort wo der Canal Grande eine scharfe Biegung macht:

"Del Canalozo in volta
La Macchina se vede

Dove Venezia siede
Co l'Inglese Maestà
..."[132]

Sie symbolisierte die Begegnung der *Venezia* mit dem Heimatland des Besuchers:

"... *la* Macchina,
Un Gieroglifico,
molto magnifico
E peregrin.
Con l' Inghilterra
Venezia *è in Freggio*
Col Manto Reggio
In un Zardin.
Le altre Figure
Xè la Giustizia
Prudenza Inizia
El lor pensar.
Apollo *e* Venere,
Scherzan fra loro,
Daphne *in* Alloro
Fatta cangiar.
Dall' Altra parte,
Diana *la* Dea,
Questa facea
Simboleggiar.
Un misto Nobile
D' un Savio Inzegno,
D' Amor condegno,
Particolar.
L' Architettura
La xe bellissima,
L' e stupendissima
D' ognuna al par. "[133]

Die neun festlich geschmückten *Bissone*, die als schwimmende Kulisse des Wettruderns ausgestattet worden waren, werden in allen Festbeschreibungen ausführlich gewürdigt. Auch dem Maler scheint die Abbildung der in Position liegenden Prunkbarken Selbstzweck der künstlerischen Reflektion geworden. "*Le quattro prime Peote*", die den Vordergrund seiner Darstellung einnehmen, waren die aufwendigsten:

"*Di queste la prima, posta tutta ad Argento, simboleggiante l' Elemento dell' Acqua, rappresentava il Trionfo di Nettuno; adornata da figure di Tritoni, Glauchi, Dolfini ec. La seconda esprimeva la Terra, simboleggiata nella Dea Cibele, coronata di Torri, e adorna all' intorno di varj prodotti, Piante, Fiori, ed Animali al naturale; il tutto messo a Oro, e Argento. Veniva la terza a color celeste, e Argento, denotante l' Elemento dell' Aria, espresso dal Ratto d'Orithia rapita da Borea; con Zefiretti, e Amorini, scherzanti all'intorno, e per l' aere. Era di color flammeo la quarta con ornati d' Argento, indicante l' Elemento di Fuoco, mirabilmente espresso dalla Fucina di Vulcano, sudante su l' Incude co' suoi Ciclopi ignudi, in figura Gigantesca al naturale; con dirimpetto Venere sopra Cocchio tirate da Colombe, ed altre allusioni alla Favola.*"[134]

Ein anderer Autor zeichnet das Bild poetisch:

"*Vegnimo alle Peote assae famose*
Dei quattri Deputai del gran Inglese,
Nò s' ha visto in Canal le più graziose,
Perché adobae de molto, e de gran spese:
Com' el Sol risplendenti, e luminose
Stupor de questo, e d' ogni altro Paese
Le ha scorsizà più volte, e le ha dà gusto
Creder vorrave ancora al grand' Augusto
La prima bella rappresenta l' Aria
E veramente ariosa; e assae pulita,
Cosa al vivente tanto necessaria
Per conservarse san, robusto, e in vita:
Sin la Zente sciocca, e più ordenaria
Credo l' abbia chiamada assae compita:
Tutti insomma de questa è stai contenti;
E fermaro in sussuri in Aria i venti.
El Fogo ne fà veder la segonda,
Parte individual del corpo uman,
Peota de gran gusto, e assae gioconda,
E giusta fatta per Missier Vulcan
Che con quella sò barba, e sporca, e immonda
El laorava gramo come un can
insieme cò i Ciclopi a Barba Giove
I Fulmini per far triste prove.
El resto che ghe giera lasso fuora,
Che za da qualcun altro el sentirè:
E pò che serve repplicar ancora
Quel che dal Libro in più difuso avè;
La Terra intanto é terza, e l'innamora,
Che la simile a questa no ghe zè:
Terra Tesor, Madre comun de tutti
Porta copiosi, e necessarj i frutti.
L' Acqua zè quarta; ma ho pensier che a tanti
La gabbia poco piasso in verità:
Parlo con quei, che zè del vin amanti,
E ch' el ghe piase poco intemperà:
Con tutto questo ogn' un dei circostanti
Vedendola sorpreso zè restà;
Intanto infra i stupori, e frà i portenti
Or lasciam ire avanti gli Elementi."[135]

Auch jene private Barke mit maskierten Insassen, die bereits Constable aufgefallen war - "*In the near foreground, a boat with four masked oarsmen, one dressd as Harlequin, another as Pantalon*" -, wird zusammen mit weiteren Zuschauerbarken in der ausführlichen Festliteratur beschrieben. Sie war von den Bootsbauern, den *Squerarioli* ausgestattet worden:

"*Le quatro da Comedia*
Maschere no ha despiasso,
E ha da continuo spasso
In pope Pantalon.

I Squerarioi per uso
S'ha fatto quel Battelo,
Mettelo via, salvelo
Co vegnirà occasion."[136]

Insgesamt konnte man mit dem Erfolg dieser Zurschaustellung eines urvenezianischen Sportereignisses in luxuriöser Überhöhung zufrieden sein und so gipfelt manche Festbeschreibung in einem üppigen Venediglob:

"Credo che tutti sia restai contenti
e che ghe giubilasse el cuor nel Peto
Per l' armonia de tanti bei stromenti
Che rendeva piaser gran diletto
...
Parte el Duca Oddoardo ma contento
Mi credo el sia restà de tanto onor
Perchè continuo in gran divertimento
I la tegnuo in sta patria de gran cuor
Solo considerà fu l'elemento
Cosa i gha fatto veder con stupor
Che questo basta acciò i possa contar
Quel che fa far sta Regina del Mar.
Venezia bella Vergine ma sola
fra tutte le Città, che xe nel Mondo
Che solo a nominarla se consola
E chi la vede va pò via giocondo
Dal tuo solo splendor la fama vola
Perche tutto comprende fin al fondo
Viva donca Venezia de gran cuor,
Che ne governa in pase con amor."[137]

Zwanzig Jahre später, 1784, als der Bologneser Senator, Komödiendichter und Theaterliebhaber Marchese Francesco Albergati Capacelli von der venezianischen Malerakademie gebeten wurde, die Preisrede anläßlich der Verleihung der Vorjahresprämie zu halten, empfahl er wortreich der versammelten Malerschaft zwei Themen aus dem Festleben der Stadt zur Bearbeitung an, die Francesco Guardi zu diesem Zeitpunkt schon gemalt oder in Arbeit gehabt haben müßte, ohne dessen Namen zu nennen. Im September desselben Jahres wurde Guardi Mitglied der Akademie, bei den angesprochenen Themen handelt es sich um zwei herausragende Ereignisse aus dem Jahr 1782: den Besuch der sogenannten *Conti del Nord* vom 18. bis zum 25. Januar und den Aufenthalt von Papst Pius VI, während seiner Rückreise aus Wien am 15. bis 19. Mai desselben Jahres. Das vorausgeschickt soll hier ein Auszug aus Albergati Capacellis Rede folgen:

"E se un sol ignudo modello collocato della vostra accademia stanza mirato da varj punti v' offre a disegnar varj aspetti; che farà mai ella nella Patria vostra una tanta varietà d' oggetti e di combinazioni? L' uomo che siede a dar giudizio delle sostanze, o dell' altrui vita, quell' uomo stesso spogliato di si rilevante esercizio depone ancora la rispettabile severità che gli appariva sul volto, e nobilmente giocondo o per le strade si aggira, o interviene ai conviti, o sparge nelle liete adunanze i sali, i motti decentemente vivaci. E voi potrete di quest' uomo medesimo, o per meglio dire, di molti fra questi uomini egregj, giacchè tanto ne abbonda la Serenissima Repubblica vostra, tracciar più forme, e colorirne più immagini esprimendo con esse la maestà, la giustizia, l' affabilità, la modestia, e molte e molt'

altre morali doti e virtuti parlanti e animate.
Poscia la magnificenza di queste piazze, il delizioso di questi canali, forse che spesse volte non cangiansi in diverse più sorprendenti prospettive, sorgendo improvvisi i palagi, gli anfiteatri, le arene; comparendo festevoli i carri trionfali; valicando sull' acque legni di mille foggie, i quali carichi di richissimi fregi pur galleggiano e velocemente trascorrono?
Le vidi anch' io [in einer Anm. werden die Feste für die *Conti del Nord* ausdrücklich genannt] *le maravigliose cose onde parlo, le vidi, e scorsi quali e quante dipinture sublimi avrebbero potuto i professori ritrarne. Un popolo contenuto da legerissimo freno; un invisibil Principe reggitore che securo vive del suo dominio, poichè sa ben egli che ne' cuori de' Sudditi lo tien fondato; genti straniere e regali che con aperti segni si manifestano grati ed attoniti; lagrime di tenerezza che sgorgano dagli occhj de' Spettatori; stuolo di bassa plebe che tace e soffermarsi finchè così se le impone, e che quindi prorompe in grida d' applausi e di gioja quando si lascia che libero esprima il fervente amor pel suo Principe. E non si sentirà la fantasia del dipintor riscaldarsi da oggetti che sotto cento e cento figure, faccie, compartimenti diversi se gli appresentano?"*
Der Autor, ein Freund Goldonis und Voltaires, dem er die berühmten Bologneser Würste schickte, spricht damit ungewöhnlich deutlich aus, was für das Verhältnis von Volk und Herrschenden in der venezianischen Gesellschaft, wie es sich in ihrem offiziellen Festleben ausdrückte, als außerordentlich charakteristisch gelten kann. Das große Staatsfest ist nicht Vergnügung an sich, es erfüllt eine genau festgelegte Funktion in der Selbstdarstellung der Republik, es dient der Vermittlung zentraler Aussagen des Staatsmythos der Republik, es ist eine inszenierte Symbiose zwischen Volk und Herrschenden.

Über den Papstbesuch dann heißt es:
"Nè sì tosto sorvole il grido di queste solenni pompe insino al Nort; nè sì tosto cominciano quelle regioni ad eccheggiarne di riconoscenza e di giubbilo, che già da opposta parte qua giunge quel Supremo Ministro di religione e di pace, per cui dal suo toccar queste lagune sino al suo dispatirsene tant' altre guise inventaronsi di sacro, nuovo, splendissimo accogliemento. [Anm.: *Il Sommo Pontefice Pio VI. venuto in Venezia la primavera dello stesso anno...*] *O giorno di fausto arrivo! O giorni di non meno fausto dimora! Quanto mai furon ricolmi di sacra devota letizia, e quanto la momentanea facciata che dinanzi a tempio, già di commozione non risvegliò negli animi de' riguardanti! E qual non fù lo spettacolo del recarsi il Pontefice sovr' una di quelle erette loggie, e di là volgendo l' occhio d' intorno, non certamente dimentico della sua Roma, pur nell' atto ancora di benedire, altamente stupirsi!*
Ma non vi sfuggono, nò questi quadri, queste ammirabili prospettive. Ben il preveggo, maestri, preclari, studiosi giovani, il preveggo. Esimj lavori ricorderanno alle più tarde etadi il vostro valore nell' arte della pittura, e i fasti gloriosi di questa Serenissima Repubblica dominatrice..."[138]
Auch diese Ereignisse sind darüber hinaus durch beschreibende Textquellen bestens dokumentiert.

Im Falle des ersten der beiden außergewöhnlichen Besuche bieten Chroniken der festlichen Ereignisse in Brief- oder anderer, mehr oder weniger literarischer Form begleitende Erläuterungen,[139] Guardi liefert sozusagen die Illustration dazu. Die Forschungsliteratur geht von einer Serie von sechs Gemälden aus, die aber nicht mehr alle bekannt sind.[140] Zwei davon dürften nach bekannter Manier des Malers nach Stichvorlagen entstanden sein, zumindest ist die Ähnlichkeit bei zweien der Motive zu Drucken, bei denen andere als Autoren angegeben werden, unbestreitbar. Anderswo ist darauf hingewiesen worden, daß die Leistung Guardis hier wiederum in der malerisch-atmosphärischen Umsetzung der Vorgaben und der Belebung der Figurenstaffage durch seine persönliche malerische Handschrift bestanden hat. Dies noch einmal zu exemplifizieren wäre eine kaum zu recht-

fertigende Vergeudung von Lesezeit. Zusätzlich zu dem zeitgleich oder unmittelbar anschließend Publizierten hat die Forschungsliteratur handschriftliche Quellen ans Licht gebracht. Die mehr oder weniger offenen und versteckten Interessen, welche die Republik mit der außerordentlich bevorzugten Behandlung der illustren Gäste verfolgte, hat Anna Maria Alberti aufzeigen können.[141] Susanna Biadene hat - jenseits der immer affirmativ gestimmten Festliteratur dem persönlichen Bericht des Luigi Ballarin an den venezianischen Botschafter in Frankreich Daniele Dolfin folgend - zu recht den Fingerzeig auch auf kritische Äußerungen und Mißstimmungen gelegt,[142] welche die unausbleiblichen Eifersüchteleien aufgreifen und Unannehmlichkeiten und Unwägbarkeiten dokumentieren, die wiederum nicht zuletzt dadurch bedingt waren, daß man nicht wußte, wann die illustren, aber ganz privat - unter einem Inkognito, von dem jeder wußte, wer sich dahinter verbarg - reisenden Besucher ankommen würden.

Nur oberflächlich unter dem Inkognito der *Conti del Nord* verborgen war das Thronfolgerpaar am Freitag, dem 18. Januar 1781 m. v., also 1782 in Venedig angekommen und hatte mit dem Hofstaat am Canal Grande in der *Locanda del Lion Bianco* nahe des Rialto Quartier genommen, dessen Zimmer mit dem "*Appartamento superiore*" des benachbarten Albergo *Imperial Posta di Vienna* verbunden worden waren.[143] Das Programm, das man ihnen bot, enthielt alles, was man für ausgesuchte Reisende aufbringen konnte: ein Stadtrundgang *in maschera* zur Basilica di San Marco, San Giorgio und der Ponte di Rialto, Besuch der Libreria Marciana, Teilnahme an einer Sitzung des Großen Rates im Dogenpalast, Visite im Arsenal, wo man den *Bucintoro* sah und zwei Galeeren zu Wasser gelassen wurden, Vorführungen der Glasbläser, Besuch der Oper und einer Theateraufführung der Truppe des bekannten Komödianten Sacchi, Besichtigung von Gemälden von Veronese im Palazzo Pisani del Banco und Tizian in der Sammlung des Palazzo Barbarigo della Terrazza. Gekrönt wurde es von einer *Regata* und ausgesuchten Festlichkeiten auf der Piazza San Marco am letzten Tag. Die Serie von Francesco Guardis Gemälden enthält Darstellungen zweier abendlicher Vergnügungen: Das eigenständigste der heute bekannten Gemälde ist das Bild der Münchener Staatsgalerie, das ein am Sonntagabend von Damen aus den Konservatorien der Stadt ausgeführtes Galakonzert in der "*Sala dei Filarmonici*" in den Prokuratien, die man den Besuchern als " *un luogo in cui la Nobiltà era solita a passar le serate*" empfohlen hatte,[144] darstellt. Es gilt vielen als eines der Hauptwerke der Reifezeit des Künstlers.

Ein zweites Gemälde stellt einen Ball mit Festmenü am Abend des 22. Januar in dem extra dafür besonders ausgestatteten Teatro San Benedetto dar. Erst nachdem die Besucher, die sich von der festlichen Ausstattung außerordentlich beeindruckt gezeigt hatten,[145] das abendliche Fest verlassen hatten, löste sich eines der schwersten organisatorischen Probleme, das die Tage belastet hatte:

"*Già cominciava a farsi sentire il dispiacere della prossima partenza degli Ospiti Augusti, che si credeva fissata irrevocabilmante; ed era tanto maggiore che i buoni Veneziani non isperavano più di dar loro nella Piazza di San Marco un divertimento, ch' eransi lusingati che coronar dovesse in guisa interessante la dimora de' Principi, e per cui non avevano risparmiato diligenze né spese.*"[146]

Man hatte überlegt, die *Regata* um neun Uhr morgens stattfinden zu lassen und das Fest auf der Piazza anschließend kurz nach Mittag:

"*... attesa la disegnata loro partenza per il Giovedì susseguente, volendosi dar loro nell'unico giorno che restava, cioè il Mercordì, li due spettacoli della Regatta sul Canal grande, e della Festa de'Tori in Piazza, era da chi veglia alla custodia della pubblica quiete, stato insinuato di sospendere la Caccia, giudicando con ragione incompatibili questi due spettacoli in un istesso giorno per il pericolo di gravissimi inconvenienti; ritornata la Principessa al suo Alloggio fece scrivere al Procurator Pesaro un graziosissimo Viglietto, in cui coi termini i piú gentili lo avvisava, ch' erano i Principi risolti di fermarsi un giorno di più, onde mostrare il loro aggradimento verso tante dimostrazioni dal Pubblico fatte, e disposte al loro riguardo.*"[147]

Eine prominente Berichterstatterin wußte es noch genauer:

"*Già le persone erano giunte a quella soave ebbrezza, a quella stanchezza voluttuosa che annunzia un cangiamento di bisogni, allorchè si sparse la voce d' un viglietto che il Procuratore Pesaro avea ricevuto dai Conti del Nord... Esso portava la grata notizia, che le LL. AA. II. soddisfatte della premura dimostrata da' Veneziani per trattenerle fra loro, condiscendevano a differir la partenza d' un giorno, e volevano profittare dello Spettacolo che si preparava nella Piazza pel Giovedì. Il viglietto fu ricevuto con acclamazioni, e l' allegrezza ispirata dalla compiacenza degli Ospiti illustri le fece divenire universali. La nuova si sparse rapidamente per tutti i Palchetti, e gli effetti del piacere ch' ella eccitava furono per divenire eccessivi. La disposizione degli spiriti si volse tutta a quest'unico oggetto, e l' arrivo del Principe di Würtemberg* [der Bruder der Prinzessin], *che giunse poco dopo 'l viglietto, ebbe del trionfo...*"[148]

So erst konnten die Gäste jenes urvenezianische Spektakel, von dem sie schon gehört hatten - "*descritto loro dall'Imperatore* [Kaiser Joseph II in Wien, der 1775 das Vergnügen gehabt hatte] *con molto vantaggio*" -, erleben.[149] Es folgten also zwei ganz außergewöhnliche Festtage, einer mit der *Regata*, "*che favorito dal Cielo con una placida, e serena giornata, diede un grazioso trattenimento a' Principi, e a tutto l' immenso Popolo concorso*"[150], einer mit dem großen Spektakel auf der Piazza, "*Una più luminosa giornata di epoca illustre ai Veneti Fasti,...*"[151] "*spettacolo, nè mai in Venezia immaginato ed eseguito.*"[152]

Ein Bild Guardis der *Regata* für die *Conti del Nord* ist bis heute nicht identifizierbar.[153] Der kommende Tag dann lies allen aufbietbaren Prunk sprechen. Er zeigte die Piazza San Marco verändert durch eine Festarchitektur, die mit der Arena von Verona verglichen worden ist.[154] Sie wird - um Giustina Wynne Rosenberg nochmals in einem längeren Textzusammenhang zu Worte kommen zu lassen - wie folgt beschrieben:

"*La giornata era divenuta interessantissima, non solo per la gradazione degli spettacoli precedenti che avevano elettrizzato gli spiriti, ma ancora per l' amabile condiscendenza de' Principi che l ' aveano accordato. Essendo già preparati gli animi a ricevere con forza qualunque impressione, la gente correva in folla alla Piazza di S. Marco, la cui maestosa bellezza è tanto universalmente conosciuta, ch' io posso dispensarmi dal farne una descrizione che forse riuscirebbe troppo debole. Era questa decorata per quel giorno in un modo affatto straordinario. Nel mezzo di essa vedevasi un Anfiteatro che avea cinquecento piedi di circonferenza ovale, a parecchi ordini di gradini, sopra de' quali era una fuga di palchetti tramezzati, e appoggiati ad archi dipinti a pergolato. Codesto vasto circuito di giardini pensili rassomigliava agli orti di Babilonia.*

L' Edilizio arrivava ai capitelli delle colonne delle Procuratie; quindi le due grandi ale di queste superbe Fabbriche dominavano sul totale dell' Anfiteatro, e formavano un fondo magnifico all' ampio quadro. Ad una dell' estremità dell' ovale sorgeva una gran Loggia coperta o Chiosco dinanzi alla Chiesa di S. Geminiano, che per un andito avea comunicazione col Casino de' Filarmonici. Dal primo piano nel mezzo della facciata sporgeva in fuori un poggiuolo tutto chiuso da cristalli, con quattro finestre a ognuno dei due lati. Il pian terreno era diviso in compartimenti di finestre alquanto rialzate, sotto alle quali stavano disposti lungo la facciata numerosi Sonatori di strumenti da fiato. La distribuzione interna era ad un Tratto semplice e magnifica. Un' ampia Sala nel mezzo occupava la larghezza

corrispondente al poggiuolo e a quattro delle finestre laterali, e la sua lunghezza era elegantemente suddivisa da parecchie colonne; a destra e a sinistra v' erano due Stanze quadrate che avean lume da ogni parte, il tutto dipinto con somma leggiadria e sveltezza. All' altra estremità della Piazza, cioè verso la Chiesa di S. Marco, il principale ingresso dell' Anfiteatro era formato da un Arco trionfale alto ottanta piedi, disegnato ed eseguito su i più stimati modelli antichi. Dal tetto delle case fino agli ultimi gradini del Anfiteatro tutto era ripieno di Spettatori, e le finestre degli eleganti appartamenti venivano occupate da persone di condizione che vi abitano, e da' loro amici. I Palchetti erano stati assegnati con viglietti alla Nobiltà, da questa ceduti per al massima parte persone di qualche distinzione; I gradini poi dell' Anfiteatro erano coperti da maschere d' ogni sorte, e dagli onesti artigiani, che a Venezia, in grazia dell' esser meno poveri che altrove, sono avvezzi a partecipar dei divertimenti de' Grandi."[155]

Der Anblick dieses ephemeren "Amphitheaters", das ausweislich der Beschriftung der die Feste abbildenden Graphiken von dem Festarchitekten Antonio Codognato errichtet worden war,[156] überzeugte auch die Zweifler, die sich vorher mit der Comtessa darüber geärgert hatten, daß die Piazza nicht zu besichtigen war:

"Anch'io con tutto il mondo piangevo l'ingombro della piazza, ma vedendo la disposizione delle cose conobbi essere un pensiero il più ardito, ed un'impresa quasi temeraria, che per la soavità della giornata ebbe un effetto prodigioso. In quattro giorni (spazio di tempo incredibile...) fu formato un anfiteatro in figura elittica, per quanto s'estende la dimensione della piazza..."[157]

Das Fest konnte also beginnen:

"La plebaglia era stata esclusa per timore di qualche inconveniente che disturbasse lo spettacolo; erasi affollato sul far del giorno sotto agli Archi delle Procuratie, e in tutti gli spazj della Piazza esteriori al gran ricinto, chiuso da quattro sbarre. La Caccia de' Tori, spettacolo di quel giorno, appartenevagli più che qualunque altro, poich' egli é il Popolo che dirige codesta spezie di battaglie, che principalmente ne gode, e decide sul valor del Cane assalitore, e su la destrezza del Toro che si difende. Il Popolo Veneto à una passione così grande per questo divertimento, che basta si sapia che in qualche piazza si fa una Caccia di Tori, per vedervi un concorso innumerabile trasportato da una tumultuosa allegrezza. Come dunque trattenere in questo giorno un Popolo impetuoso? come impedirgli di rompere que' deboli argini, ed aprirsi una strada cotanto facile per penetrare nel Circo, dal quale si vuol escluderlo? L' esito di questa giornata sembrava dubbioso. Saggio Governo, tu puoi calcolare l' obbedienza de' tuoi sudditi, e dirigerla per qual via più t' aggrada colla sola dolcezza. non v' era un soldato, non v'era un fucile che tenesse freno quella moltitudine di gente ebbra di desiderio d' esser parte dello spettacolo. Quattro Fanti [die **Descrizione degli spettacoli, e feste... 1782**, S. 12 spricht von: *"... cinque Persone con veste a Manica larga, ch'erano gli Uscieri dell' Eccelso Consiglio di X. posti invarj siti, e dal Capitan grande in toga rossa, che batarono a tener infreno col solo rispetto il Governo l'impazienza di un Popolo numeroso di circa 40000 persone..."*] *assistenti alle quattro sbarre raddolcirono, e tennero in freno un così numeroso Popolo, promeche ne parteciperebbe a suo tempo. Quegli argini in apparenza cotanto deboli sostennero la forza impetuosa del torrente; le onde si ammocchiavano tratto tratto verso i sostegni , ma rinculavano, e si rompevano così rispettosamente, come quelle del Mar Rosso al tocco della verga di Mosè. Molte persone riflessive mi dissero d' aver passato deliziosamente la mattina in Piazza framischiandosi col Popolo, e godendo di così vago contrasto...*

A quattr' ore della sera [gemeint ist hier des Nachmittags, andere Quellen sprechen einheitlich von *ore 21* oder 22, gezählt nach italienischer Art vom Beginn des Abend, d. i. zwischen 14.°° und 15.°° MEZ] *i Sigg. Pesaro e Grimani condussero i Conti del Nord al solito Palazzo, donde passarono al Chiosco. Appena vi si furono accomodati colla loro Corte, che si vide entrar nell' Arena per l' Arco principale cinque Carri trionfali tirati da otto buoi d' una candidezza e d' una grandezza sorprendente. Codesta decorazione magnifica così pel numero delle persone come per i simboli rappresentava le Arti e i Frutti della Pace, attributi Veneziani. Una quantità di personaggi analoghi seguiva ciaschedun carro, e tutti passarono le rassegna sotto il poggiuolo degli Augusti Spettatori. Dopo d' aver fatto il giro del Circo, si ritirarono passando pel medesimo Arco dirimpetto a' Principi. In questa occasione s' ebbe campo di conoscere quanto l' armonia delle Fabbriche inalzate intorno alla Piazza ne diminuisca all' occhio la grandezza. Il Circo ne occupava la maggior parte dell' area: vedendolo per così dire misurato a passi lanti, indi ripieno di numerosi gruppi d'Uomini e di Tori, distantissimi gli uni da gli altri, ci sembrò immenso. Si*

potrebbe quasi asserire che in fatto d' Ottica, non si valuta giustamente una somma totale di spazj se non per via d' addizioni successive di parti, operazione che l' anima fa in un' occhiata. L' Architettura ingegnosa, che di qualsivoglia spazio forma un solo campo di composizione, c' ingannna con aggredevole modestia, la vastità della Piazza di S. Marco si riconosce solamente a poco a poco nell' esaminarne le parti, e sempre con un accrescimento di sorpresa:... Non v' ebbe mai cosa piú atta a ricordare i prodigj delle Fate, quanto l' apparato magnifico degli spettacoli di codesta giornata. Sembrava che una verga incantata regolasse co' suoi colpi onnipossenti la rapida varietà de' piaceri. La tranquillità del Popolo annunziava più che ogni altra cosa un' ignota forza magica. Partiti furono i Carri, comparvero nell' Arena i Tori, i Cani, e quantità di valorosi Atleti a quadriglie, vestiti alla foggia di varie Nazioni. Il combattimento, assai meno pericoloso di quello che s' usa in Ispagna, consiste unicamente nella destrezza di coloro a' quali è affidata la custodia del Toro; egli è trattenuto con due funi lunghissime passate fra le corna, e maneggiate opportunamente da uno o due uomini: allorchè il Toro morsicato dal Cane all' orecchio vuol far uso della propria forza, i tiratori con una scossa improvvisa lo costringono a cambiar direzione, e rendono i di lui sforzi inutili. Chi non fosse pratico in cosifatto esercizio potrebbe facilmente essere strascinato, calpestrato, e guasto dall'animale. V' à regole, v' à un' arte precisa per questa faccenda; L' educazione de' Cani e degli addestratori loro è particolarissima, ed estesa contemporaneamente alle bestie, ed agli uomini. Il lastricato della Piazza era stato coperto d' un doppio tavolato, su del quale fu portato uno strato di sabbia d' un piede di profondità, acciocchè il peso de' Carri e i violenti movimenti de' Tori non facessero uscir di luogo o non isfondassero alcuno de' larghi quadroni che lo compongono. Vennero usate precauzioni grandissime per prevenire qualunque possibile inconveniente;..."[158]

Von den im Freien stattfindenden Festlichkeiten des letzten Tages des Aufenthaltes sind von Francesco Guardi zwei Zeichnungen, eine davon - im Berliner Kabinett - großformatig als Präsentationsblatt angelegt, und zwei gemalte Variationen mit dem eröffnenden Umzug der Prunkkarren auf der Piazza überkommen, die wohl auf einem Kupferstich Giacomo Leonardis nach Domenico Fossati beruhen.[159] Nur nachrichtlich Giuseppe Fiocco[160] bekannt, aber nie in ihrer Existenz bezweifelt, dagegen ist eine Ansicht der Stierhatz. Es wäre der einzige bekannte Fall, in dem einer der bedeutendsten Vedutisten sich selbst an die Darstellung eines solchen, im Äußersten bewegten Spektakels gemacht hätte. Drei eigenhändige Zeichnungen Francesco Guardis von Stiertreibern aber scheinen der Vedutenliteratur Beweis genug, daß er selbst dabei gewesen ist.[161]

Die "*Temi*" der allegorischen Karren, deren Einfahrt am Nachmittag das Fest auf der Piazza, waren ausweislich ihrer beschrifteten bildlichen Darstellungen: "*la Pace coronata dall' Abbondanza*", "*Cerere p[er] l' Agricoltura*", "*Pane Dio della Pastorale*", "*Pallade, e Mercurio che soprasiedono all' Arte meccaniche di Venezia*" und "*il Commerzio rapresentato da Varie Nazioni*",[162] zusammengenommen symbolisierten sie "*la vera idea della Felicità che dona il soave Governo di Vostra Serenità e di Vostre Eccellenze alla Veneta Nazione ed a fortunati suoi sudditi*".[163] Hatte 1764 in der Ausgestaltung der *Macchina* der *Regata* mit dem Zusammentreffen der Allegorien des Heimatlandes des Besuchers mit der *Venezia* noch die Begrüßung des Staatsgastes auf dem Programm gestanden, so handelt es sich hier also unmißverständlich um eine *Buon Governo*-Festikonographie. In Ermangelung von Gemälden des letzten großen Vedutisten können vier Kupferstiche, wiederum aus der Werkstatt Antonio Barrattis, die Phasen des Festablaufes verdeutlichen. Ein sonst auf dem Gebiet nicht bekannter Antonio Grandis zeigt sich da als erstaunlich sicherer Zeichner, der sowohl die bewegenden Stiere in perspektivischer Verkürzung, als auch ihre Treiber in spielerischer Eleganz wiederzugeben vermag.[164]

"... *la Principessa*", so heißt es, "*soffriva a veder quella guerra sanguina*"[165] Doch dann geschah etwas Unerwartetes, das die Besucher offenbar wieder mit sich und dem Fest versöhnte. Frau Wynne Rosenberg schreibt in ihrer fiktiven Briefform an ihren Bruder nach London:

"Finita la Caccia e sgombrata l' Arena, si aprirono d' improvviso le quattro sbarre che ne chiudevano l' entrata al Popolo. Io non trovo, mio caro Wynne, espressioni proporzionate per descrivervi la bellezza commovente di quel momento: L' irruzione del Popolo in quel vasto Circo è superiore a qualunque idea pittoresca; l' anima sola può sentirne la sublimità, le parole non ponno esprimerla. Immaginatevi trenta mila uomini, animati al sommo grado dalla curiosità, dall' impazienza, ch' entrano tutti ad un tratto pe' quattro ingressi, s' incontrano nel mezzo, si uniscono, si confondono insieme, e tutti mossi dal medesimo oggetto rivolgono il corso impetuoso verso il Chiosco, senza che la rapidità e 'l tumulto producano il menomo disordine.

I Conti del Nord alla prima inondazione del Popolo avevano aperto i cristalli delle finestre, e battendo le mani applaudivano alla di lui docilità e moderazione; il buon Popolo interpretando nello stesso momento l' intenzione delle LL. AA. II., corrispose con centuplicati battimenti di mani, ed alzò al Cielo ol grido pattriotico del Veneziano: Viva S. Marco: per dimostrar allegrezza che provava in vedendo il suo Principe farsi onore co' Principi stranieri. Intesero questi perfettamente lo spirito dell' applauso, e contribuirono co' gesti alla pubblica gioja. in quel momento, mio caro fratello, avreste detto che una catena elettrica circondasse quanti v' erano individui sulla Piazza, nelle Procuratie e nel Chiosco, appiè del quale rappresentavasi l' interessante spettacolo. Tutti furono contemporaneamente scossi da una scintilla del fuoco sacro del Patriotismo: a' più sensibili corsero le lagrime agli occhi, e si felicitavano l' un l' altro scambievolmente di governar un così buon Popolo e di vivere in mezzo ad esso. Questo momento fece provar alle LL. AA. II. una sensazione tanto più deliziosa quanto meno preveduta; e il Conte del Nord esclamò: Ecco l' effetto d' un buon Governo; sembrache questo Popolo formi una sola famiglia."[166]

Die Botschaft, die man den hohen Besuchern vermitteln wollte, war angekommen.[167] Die Gelegenheit, bei der der Satz gefallen ist, ist bezeichnend: Das neugierige Volk wird eingelassen in den Platzraum, der ihm versperrt worden ist, wird Attraktion des Festes, von deren eigentlicher Attraktion es ausgeschlossen war, Teil des Vorgeführten zum Beweis der guten Regierung. Damit erfüllt es seinen Zweck in der Ausrichtung des Festes und der Selbstdarstellung der Republik gegenüber den illustren Gästen. Hatten Veranstaltungen wie der Karneval und der Feste um den *Sposalizio* den Charakter großer Volksfeste für alle Beteiligten, erforderten andere Veranstaltungen mehr oder weniger die zuschauenden Massen, so wird jetzt das Volk zum Darsteller der eigenen Fügsamkeit gemacht. Hier noch von Partizipation zu sprechen, hat den Anflug des Zynischen. Ein zweiter der Stiche Barattis stellt diesen Moment dar, alle Textquellen sprechen von vier Strömen, der Stich fokussiert so weit, daß nur der Eingang durch den Triumphbogen ins Bild gerückt ist.[168] Die Schätzungen der Zahl der einströmenden Menschen liegen bei dreißig- bis vierzigtausend Menschen.

Ein Feuerwerk mit anschließender Illumnation der Piazza mit den dort aufgefahrenen *Carri* beendete dann den Abend:

"Cominciò in seguito lo scoppio di fuochi d' Artifizio, serpeggianti per tutta le facciata dell'istesso Arco, e sulla sommità; mentre intanto per tutta la circonferenza della Piazza furono accese piú di 1000 grosse torcie disposte in quattr' ordini sulle Scalinate, nelle Procuratie circostanti, e alla Torre dell' Orologio. Agli Archi si vedevano ardere varj lampioni di lucido cristallo, così pure ai cinque Carri trionfali, all' Arco, a tutta la Facciata della Chiesa di S. Marco, ch' era insieme illuminata di torcie, componenti in tutto più di 5000 lumi; che tutto unito formava un sorpredente aggregato di magnificenza, e di luce da render estatico ogni riguardante. Brillava la notte le più serena, splendava a mezzo il cielo la Luna crescente: l'aria, che rimbombava da varie parti del suono di dugento musicali

Strumenti, distribuiti in sette diverse orchestre. il Popolo che gioiva: i Principi, che mostravano uno straordinario piacere; tutto in somma concorse a render quel giorno uno dei più memorabili nei Veneti pacifici Fasti."[169]

Auch andere geben Zahlen an, die reine Menge von Lichtern war offenbar beeindruckend:

"... s' illuminò in ben pochi momenti la Piazza tutta, la facciata della Ducal Chiesa la Torre dell'Orologio, ed il Palazzino, nonchè tutto L'Anfiteatro. Ad ogni finestra delle Procuratie Nove, e Vecchie stavano due gran Torcia, ed altre duecento situate nell'Alto, e basso de grandini dell' Anfiteatro; altre molte su la Torra, e sulla Chiesa, a cui circa seicento Fanalì di Cristallo si viddero accesi, ed a centinaJa non meno sull' Arco Trionfale. Più di duecento Lampadari di Cristallo a doppi lumi distribuiti negl' Archi che coprivano le Loggie continuate lungo tutto il tratto dell' Anfiteatro sopra i gradini,..."[170]

Genauso wie im folgenden beschrieben geben die beiden letzten der Stiche den Festplatz wieder, je einer mit Blick auf die Alten und die Neuen Prokuratien [**Abb. 407**]:[171]

"Finiti, che furono li detti Giuochi restó tutta la Piazza illuminata, sì le Finestre delle Procuratie sì Vecchie, che Nove, come la gran Facciata della Chiesa di San Marco, così pure l' Orologio con altre due file di Torzi d'intorno al Magifico Steccato. E così li cinque Carri risplendevano adornati da grande Luminazione sino le ore 7. in circa."[172]

"La plebe restò in possesso dell' Anfiteatro per tutto il resto della notte, e si abbandonò all' allegrezza che ne provava, senza che di ben cento mila uomini andati e venuti nel ricinto uno solo avesse ragion di lagnarsi per essere stato incommodato dal vicino."[173]

So konnte sich jedermann mit dem Gehabten zufrieden geben, auch wenn ihm Wesentliches vorenthalten gewesen ist.

Erst für den Papstbesuch im Mai desselben Jahrs - auch dieser von Textpublikationen begleitet, u. a. durch einen offiziellen Bericht des *"Prefetto delle Ceremonie Pontificie, che fu sempre uno del seguito di SUA SANTITA'"* Giuseppe Dini -[174] konnte Francesco Guardi einen offiziellen Auftrag zur Dokumentation verbuchen. Die vorgegebenen Motive, die er zu malen hatte, waren: *"Arrivo di S. Santità a S. Giorgio in Alga ed incontro col Serenissimo"*, *"Pontificale nella Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo"*, *"Sua Santità nell'atto di scendere dal trono nella sala d' udienza per incontrare il Serenissimo nell'ultima visita di congedo"* und: *"La benedizione al popolo nella finta loggia alla Scuola di S. Marco."*[175] Gar nicht genügend kann in diesem Zusammenhang betont werden, daß dem Künstler dabei bestimmt war, er habe die Ansichten vor Ort aufzunehmen, der Auftraggeber in der Person von Pietro Edwards sich aber ein ausdrückliches Mitspracherecht bezüglich der *"collocazione delle figurine rappresentanti le funzioni medesime"* vorbehielt.[176] Exakterweise nur vermuten kann man, daß die späteren Änderungen an den Bildern, die Edwards einforderte, sich auf genau diesen wichtigen Punkt bezogen, solange nicht irgendwann einmal technologische Untersuchungen der Bilder den Beweis dazu erbringen sollten.

Bei der Abreise in Rom hatten die *Conti del Nord*, die sich jetzt in Rom aufhielten, dem Papst die Ehre erwiesen, ihn zur Kutsche zu geleiten.[177] Seine Fahrt durch die venezianische Lagune auf der Hinfahrt nach Wien war ohne Halt verlaufen, der diplomatische Erfolg in Wien war ausgeblieben, auf der Rückreise aber kam endlich der erste Besuch eines Papstes in Venedig seit dem schon mythisch gewordenen Aufenthalt Alexanders III. zustande. Die Begrüßung des Papstes durch den Dogen und ihr letztes Zusammentreffen, zwei Ereignisse von eminenter zeremonieller Bedeutung also, ergänzt durch zwei religiöse

Funktionen, eine mit Begegnung des Papstes mit der venezianischen Öffentlichkeit waren die Motivvorgaben für den Maler, nicht aber etwa die aufsehenerregende Durchfahrt durch den Canale della Giudecca, in dem sieben Galeeren und Handelsschiffe Position genommen hatten, um das Kirchenoberhaut mit Salutschüssen zu empfangen,[178] und dessen Ufer von Schaulustigen gesäumt waren:

"Ecco giunto quel felice giorno in cui tutto il popolo Veneziano spera finalmente di vedere la Santa di lui Benedizione. Suonan le 19. [16.°° MEZ], *e il Serenissimo Doge, in compagnia del Collegio monta nei nobili Peatoni per trasferirsi all' Isola di San Giorgio in Alga. Allo sparo dei primi cannoni della Fusta, già tutta Venezia comincia a esultare. I Lavoratori abbandonano le loro opere, i Padroni danno ordine che venghino chiuse le loro rispettive Botteghe, tutto è in moto, tutto è in corso, e le persone di ogni età, di ogni ordine si portano chi sulle rive, chi sui ponti, e finalmente v' è chi scorre colle Peote, Gondole, e Barchette, il tratto di laguna dove passar deve Sua Santità. Il Sole istesso coperto dalle nubi sino a quell'ora sembra rallegarsi egli pure, e compartisce ad ornare l' Orizzonte splendido, e rilucente.*

Appena il Serenissimo Doge giunse a San Giorgio in Alga, si udì tutte le campane della Città a suonare. Egli vi si trattene per più d' un ora. Quando finalmente verso le ore 22.[19.°° MEZ] *si scorse in poca distanza il nobilissimo Burchiello di Sua Santità, il Doge col Serenissimo Collegio si portò sul pontile di San Giorgio, e stette ad aspettare il Beatissimo Padre. Ei giunse, accompagnato da Monsignor Giovanelli patriarca di Venezia, e dai due Eccellentissimi Cavalieri, e procuratori di San Marco, Manin, e Contarini i quali lo andarono a ricevere per pubblica commissione nei confini dello Stato. Appena Sua Santità montò sul pontile, che il Serenissimo, col Corno in mano, si avanzò umilmente, e colla più religiosa divozione. Seguirono in que' brevi momenti qualche tronca parola dall' una parte, e dall' altra giacchè la forza del sentimento era superiore a qualunque facoltà. Indirizzatisi verso la Chiesa andarono all'adorazione del Venerabile. Frattanto il popolo sparso in mille, e mille barche ebbe tutto il campo di dimostrare il suo compiacimento con alti gridi di gioja, e di esultazione. Nel ritornare che fecero dalla Chiesa il Santo Padre, il Doge, il Collegio, e il Patriarca, come pure i due Procuratori montarono nei Peattoni, e licenziato fu il Burchiello che servito avea Sua Santità.*

Ecco tra i Fasti di Venezia il più grande, il più glorioso di tutti. Il Doge, col Serenissimo Collegio conduce al loro Popolo PIO VI. Chi fu presente a tale spettacolo, può solo formarsi l' alta idea di esso. Non è possibile il descrivere sì gran trionfo. Vedere tutta la laguna coperta di Peote, di Gondole, e di Barchette, udire lo sparo di sette Gallee che venivano incontro il Santo padre. Tutti i Navigli Veneti, e Stranieri, il suono delle campane, li replicati sparì dei mastj nell' interno della Città, il popolo da tutte le parti gridare evviva, e chiedere ad alta voce la Santa Benedizione; ecco la più debole idea che dar si posa. All' ore 24.[21.°° MEZ] *in punto i Peattoni si giusero alla riva del Convento di SS. Giovanni, e Paolo, preceduti da varie Gondole da Vescovi dello Stato. Saliti alle stanze Pontificie il Serenissimo Paolo Renier si licenziò, avendo avuto già campo nel Peattone di far conoscere a Sua Santità, quando veridica sia la fama nel decantarlo per uno degl' illustri, e dotti Dogi di Venezia."*[179]

Weniger emphatisch, doch präziser in der Beschreibung der wichtigen Details des Zeremoniells, wie auch der kleinen Verwirrung, die der Ankunft des Papstes in der Stadt vorausgegangen war, ist ein anderer Chronist:

"A mezzodì si vide serrate tutte le botteghe della città, ch' era tutta in movimento. Si fermò il Doge coll' Eccellentissimo Collegio all'isoletta di S. Giorgio d' Alega [sic!], *situata sulla sponda di quel vasto, e profondo canale, che da Fusina conduce a Venezia, e vi scese per aspettarvi Sua Santità. Alcuni spari, fatti nel momento del suo arrivo nell'isola, furono creduti in Venezia i segnali dell' avvicinamento del Sommo Pontefice, e ad un tratto tutte le campane della città fur suonate alla distesa.*

Tutti i Vescovi dello Stato Veneto invitati alla Dominante in quest' occasione, e prima di tutti il Patriarca si avvanzarono fino al Moranzano. Il Papa non arrivò a S. Giorgio, che verso le ore 22. Il Doge vedendolo avvicinarsi s' accostò alla riva per accoglierlo, e complimentarlo. Il Sommo Pontefice lo sostenne nel momento che voleva prostrarsegli, ed insieme con lui entró ad orare per breve tempo nella Chiesa del Convento di quell'isoletta. Il Serenissimo invitò Sua Santità ad entrare nella barca ducale, che diciam Peattone; barca molto capace, fregiata d'

intagli dorati, e ricoperta di veluto cremisino; ma pesantissima, e condotta a rimurchio. Vi entrarono con Sua Beatitudine anche Monsignor Patriarca, e i Nunzj Garampi, e Ranucci. Benchè l' isola di S. Giorgio non sia due miglia lontana da Venezia il viaggio durò buona pezza per la lentezza delle barche ducali; ma questa lentezza appunto rese lo spettacolo più grandioso, e più bello. Il ritardo accrebbe la curiosità."[179]

Die Begegnung der beiden Staatsoberhäupter auf der Insel von San Giorgio in Alga in der Lagune, wo sich am Ende eines breiten Steges der Doge mit dem Gefolge der rotgekleideten Senatoren aufmacht, um dem Papst, dessen reich verzierte kostbare Barken gerade angelegt haben, entgegenzugehen, muß von den vorgegebenen Motiven das gewesen sein, welches Guardis Auffassung von Malerei am nächsten lag. Als er dieses malerisch für ihn interessantestes Motiv mit der vom Nachmittagslicht beleuchteten Kirche auf der Insel, die wie ein Hügel über dem Wasser steht, das mit ungezählten schwarzen Gondeln bedeckt ist, die sich in Position gebracht haben, um den entscheidenden Moment der Ankunft verfolgen zu können, konnte er ganz er selbst sein.[180]

In jedem Sinne den höchsten Grad an Öffentlichkeit während des Besuches des Kirchenoberhauptes hatte die Segnung der Volksmenge am letzten Tag seines Aufenthaltes auf dem Campo vor der Kirche SS. Giovanni e Paolo, wo er vorher vor dem versammelten Adel eine Messe gelesen hatte.

"Terminata la solenne Sacra Funzione, la Santità Sua preceduta giusta il consueto dalla Croce, e con il medesimo ordine, ed accompagnamento con il quale era venuto nel primo accesso alla Chiesa, sortì dalla medesima, e passando per il Chiostro del Convento ascese ad una magnifica Loggia, costruita nel termine di due giorni con una molto vaga, e nobile architettura, rappresentante il prospetto di una grandiosa facciata ornata con tutta la maggiore ricchezza, e buon gusto, alla quale si ascendeva per mezzo di ben intese scale disposte da ambi i lati, corrispondente nella piazza esistente innanzi alla detta Chiesa..."[181]

Diese terrassenartige Architektur mit Treppen, die Guardi darstellt, wird beschrieben als "*... una superbissima Tribuna, alla quale serviva d' ingresso due lunge e vaste Scale, dessa era tutta artefatta e sul gusto Mosaico della Chiesa di S. Marco*" oder präziser als "*una magnifica facciata di legno sul modello di quella di S. Marco, con loggia, e con scale magnifiche, dall' alto della quale Sua Santità potesse dar solennemente l'Apostolica sua benedizione...*"[182] Laura Coggiola Pittoni, die fast zeitgleich wie Antonio Pilot zum Besuch der Conti del Nord einen grundlegenden Aufsatz über den Aufenthalt von Pius VI verfaßt hat, wußte noch nicht, warum diese religiöse Handlung und Begegnung mit den Gläubigen auf dem Campo SS. Giovanni e Paolo stattfand und nicht, wie ursprünglich geplant auf der Piazza San Marco,[183] doch geschah dies nach Bericht der Chronisten auf ausdrücklichen Wunsch des Papstes des Papstes selbst: "*... avendo sua Beatitudine desiderato di far ciò dalla Chiesa del Convento dove abitava, colà fu trasportata, e accomodata la stessa facciata, e loggia.*"[184] Dieser Wunsch hatte Probleme mit sich gebracht: Über die Zahl der Menschen, die an diesem Tag den Papst sehen konnten, sind sich die zeitgenössischen Chronisten nie einig geworden, aber der Vorplatz war zu klein für die zu erwartende Menge: "*Era impossibile, che l' immensa popolazione di Venezia capisse nella piazza di quel tempio, la quale è delle meno spaziose della città,...*" Doch: "*Queste difficoltà erano state prevedute, e perciò si era pensato di eseguire tal cerimonia nella gran piazza di S. Marco* "[185] Um dem ausdrücklichen Wunsch des Heiligen Vaters nachkommen zu können, also mußte man zu unge-

wöhnlichen Mitteln greifen, damit die sehr viel kleinere Platzfläche des Campo vor SS. Giovanni e Paolo mehr Menschen Platz bieten konnte:

"Per dare sfogo al Popolo, si coperse in quel giorno un Canale contiguo al campo con grosse tavole, e pali, acciò venisse occupato. Non v'era nè angolo nè balcone, nè il più angusto sito in cui non ci fossero genti. Tutto spirava divozione; giacchè in tutto quell' infinito numero di persone non ve n'era neppure una sola che osato avesse di fiatare."[187]

Der Rio war also mit einer raumschaffenden Decke geschlossen worden **[Abb. 406]**, was bei den Gemälden Guardis im Gegensatz zu einem Stich Giacomo Leonardis nach Domenico Fossati mit engerem Bildausschnitt weitaus besser erkennbar ist:[188]

"... e quantunque fosse stato coperto d' un tavolato tutto il largo canale, che la fiancheggia, non fu possibile che tutti vi avesser luogo... Allorchè apparve il Sommo Pontefice il silenzio fu profondo, e universale. Stavano nella tribuna il Doge, i Cardinali, e il Nunzio Apostolico, i Senatori, e i Prelati erano inginocchiati sulle due scale. Recitò il Santo Padre alcune orazioni, e letta dai Cardinali l' indulgenza plenaria diede tre volte la benedizione al Popolo. Migliaja di spari ne avvertirono tutta la città. Le voci di giubbilo, e le acclamazioni furono ripetute più volte."[189]

Ein anderer Bericht besagt:

"... Sua Santità recitate le Consuete preci, diede la Solenne Pontificale Benedizione al foltissimo Popolo, che poteva comprendere il detto luogo, risuonando in questo atto l'aria per lo strepito dell'artiglierìe, e suono di tutte le Campane della Città. Essendo stata in seguito publicata nella consueta forma l'Indulgenza Plenaria, si in lingua latina, come in lingua Italiana dalli sopra lodati Signori Cardinali assistenti alla Santità Sua; disceso dalla detta magnifica provisionale fabrica con tutto il già descritto accompagnamento fece ritorno alla Sagrestia, ove era stato ornato delle Sacre vesti, le quali ivi deposte, poscia separosi con tutte le dimostrazioni piú particolari di gentilezza dal Ser[enissi]mo Doge in vicinanza della scala, che conduce alle camere di Sua Santità."[190]

Schon Antonio Morassi und andere haben darauf hingewiesen, daß Guardi in allen seinen Darstellungen nicht das im eigentlichen Sinne Zeremonielle in den Mittelpunkt setzt, sondern die Menge: Die Person der Papstes ist in den Bildern kaum erkennbar. Das gilt auch für eine Innenansicht mit einem für das Zeremoniell so wichtigen Motiv, wie diejene, die das letzte Zusammentreffen von Papst und Doge abbildet.[191]

Auch bei der öffentlichen Segnung der Menge ist seine Person keineswegs besonders hervorgehoben, sondern in tatsächlicher Zuschauerentfernung weit entfernt auf dem für ihn errichteten Balkon als kaum erkennbare Person auf dem Balkon gezeigt. Nun ist das für die Raumauffassung der Vedutenmalerei nicht ganz ungewöhnlich, schon die Botschaftereinzüge von Luca Carlevarijs, wo in dem sich zum Dogenpalast begebenden Zug von Würdenträgern die Person des Botschafters nicht immer deutlich hervorsticht, sind manchmal ähnlich, wenn auch weniger ausgeprägt so konzipiert. Guardi aber geht noch einen Schritt weiter. Für sein Gemälde mit der Messe in der Kirche, wie für die errichtete ephemere Architektur draußen, sind die ortsaufnehmenden, vorbereitenden Zeichnungen bekannt.[192] Dazu aber kommen Blätter und, was höchst erstaunlich ist, Gemälde, bei denen nach vor Ort entstandenen Vorzeichnungen die Terrasse auf dem Campo und der sich füllende oder leerenden Platz ohne das eigentliche Ereignis zum einzigen Thema künstlerischen Ausdrucks geworden ist.[193] In der Version der National Gallery of Art in Washington, die für Antonio Morassi die überzeugendste ist,[194] etwa sind die Leute nur auf dem Platz und strömen noch herbei, um die Kulissenarchitektur, die die Formen der Basilica di San Marco aufnimmt, in Augenschein zu nehmen, ihre weitläufigen Treppen

zu erklimmen und einmal von dort oben herunter zu schauen, wo gestern der Papst gestanden hat, oder er morgen erwartet wird. Aus dem Mittendrin der Bilder der Botschaftereinzüge eines Luca Carlevarijs und Canaletto hat sich der Künstler in die Position eines Betrachters begeben, der die sich sammelnde, sich zusammenfindende, schauende Menge von Außerhalb beobachtet.[195]

EREIGNISBILDER.
DIE PFLASTERUNG DER PIAZZA, DER CAMPANILE VON SAN MARCO VOM BLITZ GETROFFEN, DIE LAGUNE ZUGEFROREN, EIN BALLONAUFSTIEG, EIN GROßBRAND IN EINEM ÖLLAGER

> "*WHatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the* sublime; ...
>
> *THE passion, caused by the great and sublime in* nature,*when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and Astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror.* "
>
> Edmund Burke: A Philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful., 1757, Part. I., Sect. VII., S. 13 und Part II., Sect. I, S. 41

Außer den festlichen Begebenheiten haben im Achtzehnten Jahrhundert in Venedig auch einige Ereignisse des Tagesgeschehens das Interesse der Vedutisten geweckt und sind dadurch auch in bildlicher Form überliefert. Bei den meisten dieser außerordentlichen Ereignisse an Tagen, die nicht durch Festglanz hervorgehobenen waren, welche durch die Pinsel der Vedutisten dokumentiert worden sind, handelt es sich um durch die Naturgewalten hervorgerufene Katastrophen, die in den Alltag einbrachen, außergewöhnliche Wetterzustände, ein Großbrand und, einmal ein durchaus erfreuliches und sehenswertes Ereignis: einer der ersten Ballonaufstiege in Italien. Was die Maler im Bild festhielten, ist in fast allen Fällen durch eine dokumentarisch-chronistische Publikationstätigkeit bezeugt und läßt sich aus ihr heraus erläutern.

Schon als ab 1723 die Piazza San Marco nach dem Entwurf von Andrea Tirali neugepflastert wurde, wurde diese Neugestaltung und Verschönerung des Hauptplatzes der Stadt nicht nur in einem dokumentarischen Stich publik gemacht, der maßstabsgerecht den Grundriß der Piazza mit dem neuen, in das Pflaster eingesetzten Muster reproduziert,[1] es fand seinen Reflex auch in der Bilderproduktion der Vedutisten. Canaletto malte zu Beginn seiner Karriere die Piazza in einem Zwischenstadium der Pflasterung, Luca Carlevarijs aber hat zumindest einmal die Arbeiten an der Neugestaltung direkt in den Vordergrund gesetzt. Sein Gemälde, das ursprünglich in die Sammlung des Feldmarschall Matthias von der Schulenburg gehört haben soll und dessen heutiger Besitzer unbekannt ist,[2] ist vielleicht die einzige malerische Referenz des ersten großen venezianischen Vedutisten an die Neupflasterung des Hauptplatzes der Stadt. Es ist gleichzeitig eines der weni-

gen Bilder, wo eine mühevolle Tätigkeit abgebildet ist und fast das einzige, wo inmitten des alltäglichen Treibens auf der Piazza körperlich Arbeit geleistet wird [**Abb. 408**].

Die Ausführung der neuen Pflasterung ist in dem Gemälde von Carlevarijs scheinbar ähnlich weit fortgeschrittenen wie in demjenigen Canalettos, wo der Großteil der Bodenoberfläche in einem eher unspezifischen Gelbbraun-Ton wiedergegeben ist, unterteilt in Streifen durch fünf in die Bildtiefe hineinlaufende Linien. Die beiden rechten und der ganz linke Streifen scheinen eine glattere Oberfläche aufzuweisen als die mittleren vor der Hauptfassade der Basilica. Ein Stück des neuen, den *Liston* begrenzenden Musters aus weißem, blanken *pietra d'Istria* zeigt Canaletto in der Mitte des Platzes, in der Achse vor dem mittleren der drei *Stendardi*, wo dieses Muster gar nicht vorgesehen und ausgeführt worden ist.[3] Der ältere Vedutist ist da - gemäß der von Lionello Puppi nachvollzogenen Chronologie der Arbeiten - genauer. Er läßt bei gleicher Blickrichtung das Muster der neuen Pflasterung rechts vor den Neuen Prokuratien erkennen, an einer Stelle also, wo die Arbeiten im Frühling des Jahres 1723 begonnen worden sind und im September desselben abgeschlossen wurden. Mitten im Getümmel der vollen Piazza sind hier die Pflasterer bei der Arbeit, Schubkarren stehen bereit, in einem Eselskarren wird Material herbeigefahren, schwere Steine werden angehoben und eingesetzt und im Vordergrund ist ein Gestell auf hölzernen Böcken zum Ausführen von nötigen Sägearbeiten aufgebaut. Charakteristisch ist: Canaletto zeigt Zustände der Pflasterung, Luca Carlevarijs die Arbeiten. In dieser Hinsicht ist die realistische Darstellung, die dieser in seinem Bild geliefert hat, dem großen Frühwerk des aufstrebenden Konkurrenten um einiges überlegen.

Ein weiteres Bild, das die Arbeiten thematisiert, wird dem weit weniger bekannten Maler Antonio Stom zugeschrieben, den Antonio Morassi einmal als einen "*<reporter> pittorico* ante letteram *ed in grande stile*" bezeichnet hat. Antonio Stom, dieser "*pittore di paesaggi, di vedute, di battaglie, di quadri di fantasia e <capricci>*," der " *sopratutto un grande 'compositore' di scene storiche, un evocatore incredibilmente dotato di avvenimenti, cerimonie, fatti memorabili*", gewesen sei,[4] präsentiert die Neupflasterung der Piazza als ein Ereignis, das des Zuschauens, wie des Berichtens und Dokumentierens würdig ist [**Abb. 409**]. Die Arbeiten sind ein gutes Stück weiter fortgeschritten als bei Carlevarijs. Vorn, vor den Procuratie vecchie sind sie abgeschlossen, in der Mitte aber ist noch das Fischgrätmuster der alten Backsteinpflasterung zu sehen, mit der die Piazza vorher, wie andere Plätze Venedigs bedeckt gewesen ist.[5] Dahinter wurde durch Balken auf Pfosten ein Bereich ausgegrenzt, vor dem Zuschauer stehen. Rechts am Bildrand ist ein kleines Zeltdach aufgespannt, vorn werden die Pflastersteine gestapelt, ein Arbeiter fährt mit seiner Schubkarre Material heran. Hinter dem Absperrgatter, an dem die Neugierigen stehen, sind zwei Arbeiter mit Spitzhacke und anderen Werkzeugen dabei, die Einsetzung weiterer Steine vorzubereiten. Außerdem ist in dem umzäunten Bereich ein *Procuratore* in der *veste con maniche lunghe* zu erkennen, der sich mit seinem Adjutanten auf die Baustelle begeben hat. Einer der Herren, mit denen er spricht, hält eine Schriftstück oder einen Plan in der Hand. In ihm kann man niemand anderen vermuten als den Architekten

Andrea Tirali, dem der Abschluß einer Bauphase zusammen mit einem Repräsentanten der die Neugestaltung verantwortenden *Procuratori* beiwohnt. Das Bild Stoms wäre somit als ein *Ricordo* der Auftragsvergabe durch die Prokuratoren von San Marco an Tirali zu verstehen, bzw. des Abschlusses einer wichtigen Etappe der Arbeiten. Auf den immer noch zu wenig geschätzten Maler Antonio Stom trifft damit das vielstrapazierte Wort vom Reporter zeitgenössischen Geschehens zumindest hier, wo tatsächlich von einem Ereignis, das Aufmerksamkeit auf sich zieht, zu berichten ist, wirklich zu.

Ein weiteres Ereignis des Alltags, das so interessant gewesen ist, daß es Vedutisten schon früh für würdig gefunden haben, in ihren Bilder gespiegelt zu werden, war die schwere Beschädigung des Campanile von San Marco durch einen Blitzschlag. Canaletto beschriftete - kurz vor der Abreise zu seinem Englandaufenthalt - eines von zwei Blättern, die dieses zeichnerisch dokumentieren, wie folgt: "*Adi 23 aprile 1745 giorno di S. Gio*[sic]*gio Caualier/ diede la saeta nel Can*[sic]*panil di S. Marco.*" [**Abb. 410**] Danach setzte er das Thema auch in ein Gemälde um.[6] Zwölf Jahre später wurden das Unglück und die zur Schadensbehebung ergriffenen Reparaturmaßnahmen, mit denen der "*matematico*" Bernardino Zendrini betraut worden war, in Giuseppe Filosis *Narrazione istorica del campanile di San Marco* genauestens beschrieben, illustriert und - auf einen beigegebenen illustrierenden Stich bezugnehmend - Buchstabe für Buchstabe erläutert [**Abb. 411**]:

"*Molti furono i fulmini, i quali si avventarono contra questa immobil Torre, non senza alle volte poco danno della medesima... La caduta del fulmine nel Campanile di S. Marco, succeduta li 23. Aprile l' anno 1745. giorno alla solennità del glorioso Vangelista vicino, non è da toccarsi così alla sfuggita, che non meriti una qualche ponderazione; e però dovendosi parlare dell'accidente, e della pronta comandata riparazione, diedo motivo, per non passare a digiuno il racconto, che si raccogliesse tutto ciò che la storia di così celebre macchina.*

Il giorno adunque delli 23. Aprile summentovato dopo pranzo circa l'ore 21. suonato già il primo doppio per intuonare la prossima Festività del Santo Prottetore, tutto all' improvviso oscurato il Sole comparvero alcune nuvole nell' aria, e ad un tratto addensatesi insieme scoppiò il terribile fulmine, il quale facendosi strada per l'aria andò prima a ferire l'Angolo del quadrato nel sito notato A *nell' ingionta figura: quindi serpeggiando per la durezza dell' opposta resistente materia fino a* B *trovando più facile la insinuazione delle accese vibrate sulfuree sue particelle, esercitò il fiero colpo, da cui smosso l' Angolo tutto sino al sito* C *precepitò rovinosamente sopra le sottoposte Botteghe e Loggia, fabbricate di legno e coperte di lastre di piombo, onde difenderle dalle piogge. Fu uno spettacolo assai miserabile vedere in un tempo stesso così squarcitato sì bell' edifizio, e mirare sepolte sotto le rovine tre infelici.* (a) [Quellenangabe: *Libro di morti della Sanità.*] *Giuseppe Colomban detto Alfier Lombardo d' anni 75. Filippo Pianella di Anni 30. Pietro figlio di Pietro Valdita, di Anni 22. persone, che non ebbero tempo d' uscire, insieme con molti altri maltrattati, e con qualche pregiudizio ancora delle loro merci. Divulgatosi il caso, e concorsa quantità di popolo nella gran Piazza, non si saziavano tutti di compiangere, e di osservar il colpo che per essere stato oltre due piedi e mezzo nella parte ov' era più penetrante, sembrava di lontano che avesse levato tutto il sostegno gll'* [sic!] *Angolo, e minacciasse qualche maggiore imminente pericolo; a chi però non era bene informato della grossezza d' esso Angolo per più di tre piedi e mezzo, e della struttura di quella fabbrica tutta doppia, tenendo legato il maschio intorno di grosse muraglie con li giri perpetui delli gradini, e della coclea, che serve per ascendere sino al vano delle Campane.*

Non si potrebbe spiegare bastevolmente il dispiacere de' Cittadini tutti nel sentirsi privi del grato suono di que' sacri bronzi, massime ne' giorni di così lieta Festività. Non andarono però lungo tempo privi di questa universale consolazione, mentre la vigilanza degli Procuratori de supra, *riferendo il caso, e le occorenze all' Eccellentissimo Senato, ne ottenne dalla Pubblica sovrana Munificenza il Decreto di una nuova decorosissima restaurazione, il quale pure secondo il nostr' uso per non disordinar la materia, è posto dopo di essa.*

Fu questa cominciata immediate, ed eseguita con modo maraviglioso sotto i felici auspici del Doge Pietro Grimani. Prima però di accingersi all' opera, esperimentarono valentissimi periti Ingegneri lo stato del Campanile con il suono totale delle Campane, avendo posto sopra d'un palo in piedi un bichiere pieno d' acqua, che nulla si smosse al fragore improvviso; onde per tutto il tempo che continuò la fabbrica della restaurazione, furono sempre suonate le solite campane ne' consueti tempi senza timore alcuno, e senza alterazione, e diminuzione.
L' ordine della ristaurazione, e per la facilità, e per brevità è riuscito di sommo aggredimento. L' Armatura di fuori, che col solito costume doveva farsi dall' alto albasso, impiegandovi gran tempo, molta spesa e pericolo, a cagione del peso de' legnami raccomandato al Campanile con fori nel medesimo per l' immorsature, si cambiò in un solo Palco pensile, come si vede nella figura D *fatto per questo Palco come un poggiuolo che circondi l' angolo offeso, sostenuto in aria da tre funi attaccate con gli uncini a tre carrucole, o siano girelle, le quali carrucole investite dalle corde* E *vanno ad investire e passare per altre carruccole* F *quali girelle restituiscono le corde* G *e queste passando per le girelle fisse in terra ne' ponti* H *e rivolte negli Argani* I *vanno col girare degli argani stessi innalzando, o abbassando a misura del bisogno il Palco con gli operaj che dentro v sono, e vi lavorano con sicurezza. Alcune consimili macchine si rileva essere state adoperate da Niccolò Beratiero, Architetto che dirizzò nel 1177. o sia 78. sotto il Doge Sebastiano Ziani le due gran famose Colonne nella Piazzetta: e ciò appunto in occasione di ristaurare, o perfezionare ed abbellire il medesimo Campanile."*[7]

Genauso wie hier von Filosi beschrieben und in seinem Stich reproduziert, allerdings in einen größeren vedutistischen Zusammenhang gesetzt und detailgenauer - mit einer weiteren Arbeitsbühne im oberen Teil des Campanile, die der Manövrierung der unteren dient - zeigt Canaletto in Zeichnungen und Gemälde die Reparaturmaßnahmen. In einem Stich Michele Marieschis ist eine nach demselben Prinzip funktionierende Terrasse auf der anderen, der Piazzetta zugewandten Seite des Turms zu sehen.[8] Diese Darstellung wird mit Instandsetzungsmaßnahmen von 1737 in Verbindung gebracht.[9] In einem als Zusammenarbeit von Luca Carlevarijs mit Gaspare Diziani angesehenen Gemälde hingegen ist ein Reparaturbalkon auf der Seite der Loggetta abgebracht worden. Dieses wiederum dürfte noch einen anderen Blitzeinschlag auch andersgeartete Instandhaltungsmaßnahmen an dem Turm darstellen.[10]

Mit diesen sind erstmals Bilder entstanden, die einmalige Ereignisse zum Thema hatten, die aus dem Zeitablauf des Alltäglichen ausbrechen und ihn strukturieren, ohne daß sie den Tag zum Fest überhöhen, im Gegenteil zum Teil unvorhergesehen und heftig in das alltägliche Leben einbrachen. Doch erst gegen Ende des Jahrhunderts, zu Zeiten Francesco Guardis, häufen sich, die Fälle einmaliger Ereignisse, die parallel zu einer sich ausweitenden publizistischen Tätigkeit über das Leben in der Stadt im Bild für darstellungswürdig erachtet wurden. Guardi also ist es vorbehalten geblieben, solche Tagesereignisse häufiger und auf höchstem künstlerischen Niveau ins Bild zu setzen: zunächst den Flug eines Heißluftballons im Jahre 1784, dann im Winter 1789 das Jahrhundertereignis der vollständig begehbar vereisten Lagune und zuletzt - im selben Jahr - ein katastrophales Großfeuer in einem Öllager.

Das erste Bild, Francesco Guardis *La Mongolfiera* in der Berliner Gemäldegalerie [**Abb. 412**] atmet etwas von der Atmosphäre der großen venezianischen Feste. Dargestellt ist der Ballonaufstieg, den der *Nobile* und *Procuratore di San Marco* Francesco Pesaro am 15. April 1784 initiiert hatte; für die technisch-physikalische Durchführung des Fluges zeichneten laut einem zeitgenössischen Stiches der Gondel die "*Fratelli Zanchi*" verantwort-

lich.[11] Es war nicht der erste der Flugversuche mit Heißluftballons in Venedig, aber Größe der Unternehmung, ihre Inszenierung und ihr Ort sicherten größtes Publikumsinteresse. Ausführliche Berichte mit genauester Beschreibung von Größe und Konstruktion des Ballons finden sich in den *Gazzette* IL NUOVO POSTIGLIONE/Novelle del Mondo und NOTIZIE DEL MONDO, die schon vorher außerordentliches Interesse für Experimente und Fortschritte auf dem Gebiet dieser wissenschaftlich-technischen Neuerung bezeugt hatten.[12] Guardi hat wieder - wie bei seinen Bildern der Segnung der Menge durch den Papst auf dem Campo SS. Giovanni e Paolo - den Blick aus dem Rücken der Zuschauer gewählt. Der Aufstieg des unbemannten Ballons, der eine bootförmige Gondel - "*Lancia*" oder "*barchetta*" heißt es in den Berichten - mit den venezianischen Bannern des Heiligen Markus in die Luft hob, fand vom Canale della Giudecca aus statt.

Am Ufer der Zattere hatte man auf vier flachen Barken eine hölzerne Plattform errichtet, auf der sich ein Gerüst befand, von dem man den Ballon aufsteigen ließ. Zum Start war diese Plattform mit dem vorbereiteten Ballon in die Mitte des Kanals geschleppt worden, an - wie es der Augenzeuge formuliert - eine "*situazione centrale, e della maggiore comoda osservazione per gli spettatori, ed abitazioni della Città.*" Das Experiment war also von vornherein auch als Zuschauerereignis geplant gewesen. Etwa drei Stunden, nachdem die Plattform an ihren Ort verbracht worden war, erhob sich der aus gelben Stoff bestehende Ballon mit der Gondel, in der sich ein Billett befand, das demjenigen, der ihn zurückbringe, die Belohnung von achtzehn Zecchinen versprach, zum großen Erstaunen der Zuschauer in die Lüfte: "*L' innalzamento maestoso del Globo, che seco fastosamente conduceva la Lancia sorprese l'immenso numero dei Spettatori, i quali per godere più da vicino quest' Esperienza s' erano raccolti in picciole barche all' intorno del descritto Piano Natante.*" Nach gut drei Stunden Flugzeit, in denen der Ballon wegen wechselnder Winde nicht nur über der ganzen Stadt gesehen werden konnte, sondern auch bis hin nach Chioggia und von allen anderen Inseln der Lagune aus, wurde er bei Cavallino vor dem Untergehen im Meer gerettet. Erste Berichte, er sei in einem sechzehn Meilen entfernten Tal abgestürzt wurden durch spätere Berichte dahingehend korrigiert.[13]

Der Beobachtungsstandpunkt des Malers ist die Punta della Dogana, der Sitz des venezianischen Zollamtes. Als Bildraum, in dem sich die Zuschauer wie Beobachter aufhalten, gibt Guardi einen hohen, luftigen, nach Außen offenen, *loggia*-artigen Vorsaal auf schlanken Stützen, der dem niedrigen Vorbau der Dogana zwar in den architektonischen Einzelformen, in den Proportionen aber kaum ähnelt. Von hier aus ist der Ballon mit der Gondel über die Schultern der Zuschauer hinweg in seinem Aufstieg auf der Wasserfläche zu sehen, deren hinterer Abschluß der als entfernt gezeigte Inselstreifen der Giudecca ist. Die Rücken der Zuschauer sind ungleichmäßig verteilt, viele halten sich in der Schattenzone links auf, mindestens genauso viele aber sind aus der Architektur zum Ufer hinausgetreten. Einige *Popolani* oder "einfache" Leute vom Lande befinden sich unter ihnen, den Großteil der Zuschauer aber bilden Herren in *Tabarro*, welche die Köpfe nach oben recken, so daß die vordere Ecken ihrer Dreispitze reihenweise gen Himmel zeigen. Auch

eine reich gekleidete Dame mit hochgesteckter Frisur hat sich zum Schauen hierher begeben. Wie in den zeitgenössischen *Giornali* berichtet, hatten sich zudem eine Vielzahl von weiteren Zuschauern in Booten zum Ort des Aufstieges begeben, um ihn aus nächster Nähe verfolgen zu können. Sie umzingeln bei Guardi noch die künstliche Insel, von der sich der Ballon mit der schwebenden Gondel schon erhoben hat und sich in den vom Meer wehenden *Scirocco* dreht, um Bewegung Richtung Festland aufzunehmen. Die architektonische Situation der Punta della Dogana und die Details der Konstruktion der schwimmenden Abflugsplattform und des Ballons mit der Gondel, wie sie in den Zeitungsberichten beschrieben wurden, sind genauer, wenn auch weit weniger stimmungsvoll und die ohne malerische Qualität Francesco Guardis in einem Gemälde dargestellt, das Dario Succi mit Zuschreibung an dessen Sohn Giacomo abgebildet hat [**Abb. 413**].[14]

Als 1789 die Lagune von Venedig so weit zufror, daß man von der Hauptstadt zu Fuß die anderen Inseln und die naheliegenden Orte der *Terra ferma* erreichen konnte, war auch ein Anlaß, der zunächst der Dokumentation in der leicht zu verbreitenden Druckgraphik würdig war. So konnte manchem, der das seltene Naturschauspiel gesehen hatte, eine Erinnerung an Miterlebtes geboten werden. Aber auch zeichnerische und malerische Darstellungen sind überkommen. Insgesamt dürften es eher Venezianer gewesen sein, die für solche Darstellungen als Käufer in Frage kamen. 1709, als ähnliches schon einmal geschehen war, hatte ein unbekannten Maler ein nicht ganz kleines, aber malerisch recht unbeholfen wirkendes Gemälde gemalt, das sich heute in der Pinacoteca der Fondazione Querini Stampalia in Venedig befindet. Vor den "*FONDAMENTA NOVE*" sind darin wie auf viel älteren niederländischen Winterbildern Schlittschuhläufer - zum Teil in Maske - und Spieler anderer Eissportarten dargestellt, darunter auch einige auf dem Eis Ausgeglittene.[15]

Wenn dieser Maler noch daran gedacht haben mag, sich mit der großen Tradition der niederländischen Winterbilder zu messen, so hat sich das Interesse im Winter 1788/89 eindeutig hin zum bildlichen Dokumentieren einzelner Geschehnisse, die während der Frostperiode passiert sind, verlagert.[16] Zwei großformatige Leinwandgemälde, die diese Tage thematisieren, befinden sich in den Sammlungen der Musei Civici Veneziani, eines davon - vielleicht das malerisch interessantere - stammt aus dem Palazzo Morosini a Santo Stefano [**Abb. 414**], das andere wird gewöhnlich in der Ca' Rezzonico ausgestellt [**Abb. 415**]. Es ist in einem *Cartellino* mit dem folgenden Achtzeiler beschriftet:

"DEL MILLE SETTECENTO, E OTTANTA OTTO
NEL MESE APPUNTO, CHE L'ANNO FINIVA
S'INCOMINCIÒ A GELLAR, AI VINTIOTTO
CONTINVANDO NEL MESE CHE SEGUIVA
SINO LI DIECI, CHE D'ALLOR FU ROTTO
IL PAESSAGGIO DALL'UNA, ALL'ALTRA RIVA,
E AFFIN CHE LA MEMORIA NON SIA SPENTA,
CIASCUN SUCCESSO, QUI SI RAPPRESENTA."[17]

Gemälde der winterlich gefrorenen Lagune von namentlich festmachbaren, bedeutenden Vedutisten aber fehlen; eine Zeichnung Francesco Guardis scheint nie malerisch umgesetzt worden zu sein.

Ein zeitgenössischer Zeitungsbericht, auf den späterer Schilderungen zurückgegriffen haben,[18] ist die beste Quelle zu den Ereignissen. Folglich ist es sinnvoll diese als Erläuterung direkt sprechen zu lassen. Antonio Piazzas GAZZETTA VENETA URBANA - das erste städtische Nachrichtenblatt in Venedig, dem nach den kurzlebigen Versuchen Gasparo Gozzis und anderer eine längere Erscheinungsdauer beschieden sein sollte - gibt ihren Lesern in zwei aufeinanderfolgenden Artikel ausführlich Nachricht über alles, was in den schneidenden Frosttagen passiert war:

"Inverno.

Non s' è mai ritrovato alcuno, ch' abbia il corraggio di secondare l' eccitamento dell' Incognito lodando la presente Stagione. E veramente ce ne vorebbe molto mentre giunta questa tra noi ad uno de' suoi eccessi più rari ci dà un saggio de' rigori del Nord da ricordarsene per molto tempo.

Nondimeno questi medesimi estremi somministrata potrebbero un ricco argomento al canto di qualche ingegnoso Poeta. Vedere a calcar intrepidamente da un'immensa quantità di persone, che vanno e vengono, quelle lagune, che sovente fan sospirare col loro ondoso svolgimento; misurata sul segnato lor sentiero i sicuri passi le stesse femmine, che a vender vengono il latte in questa città, e a provvedere del bisognevole le povere loro Famiglie; farsi di que' piani gelati i fanciulli un campo di divertimento co' loro giuochi di palle, o di trottola; altri base di tavole ove mangian, e bevono; e sino alcuni tentare la soliditá del ghiaccio coll' accendervi sopra de'fuochi a cui riscaldarsi in circolo, è un colpo d' occhio per il nostro Paese sì raro ed interessante, che mai non manca d' un frequentissimo variato concorso. All' idea generale dell' ampio Quadro quanti dettagli s' aggiungerebbero di vaghe descrizioni bizzarre! La franchigia permessa in queste occasioni anima l' industria a provvedere a gara il paese delle cose, che sono più necessarie. Vengono a processioni le barile di vino, i sacchi di pane, i majali, i quarti di manzo, gli agnelli, il pollame, ec. ec. Tutto si trascina, e si spinge, tutto è movimento, ed azione; tutte le fatiche son fatte con un'aria di contento, che ne cela il peso, e mostra la faccia d' una vera libertà giuliva, che nella sua sicurezza gode, e trionfa. E' ben vero, che in simili rarissimi casi i travagli degli uomini sono ben compensati: ma la novità d'eseguirli senza il menomo impedimento sembra che al bene del guadagno dia un considerabile aumento; e questo sarebbe un punto osservabile su cui dilatarsi potrebbe un riflesso Scrittore.

Se mai questi ritrovasi, che s' accinga all'Impresa, non si scordi, che alcune delle nostre Ninfe vollero anch' esse dar prove di maschile coraggio passeggiando su' gelati sentieri, ed animando col loro esempio i più timidi: Dopo essersi esteso su' moventi del diletto, e dell'utile, non taccia egli neppur le disgrazie delle quali, se mai nol fosse, ora lo rendiamo informato.

Oltre il giovine Chierico, che peritentando una via non tocca da piede umano per salire all' Isoletta di S. Secondo, si trovò morto indurito, la mattina della scorsa Domenica sopra due barile piene di vino il misero suo conduttore. Così narrasi il caso: Erano in due, e forse per riscaldarsi e invigorirsi, bevuto aveano troppo. Colti dalla notte più sincero, o più cauto, consigliò l' altro ad abbandonar le barile, e trovandolo resistente seguì il suo cammino, e si salvo. L'infelice colà rimasto, preso dalla stanchezza, e dal sonno si coricò sopra i suoi arnafetti, e morì gelato.

Nello stesso giorno un altro povero giovine, che avea più volte fatto quel viaggio, si trovò all'ore 22 circa, trascinando esso pure una barila di Vino con un suo compagno, rimpetto a quel palo, che dicesi della Madonna, perchè sostiene un piccolo capitello con una Immagine di M. V. che la notte s' illumina. Questi pure era soverchiamente allegro ed animato dal vino. Uno spirito di fatal divozione l'invase a quella vista, deviò dal battuto sentiero detto Lo stradone di Mestre, *per ire a baciar quella sacra Immagine, non badò nè a' consigli, nè a'preghi del suo compagno, che trattener lo voleva, e si sommerse. Non potè esser preso, che dopo la di lui morte.*

Queste triste immagini potrebbero nal dar varietà al canto poetico sollevar la Musa alla sublimità della morale. Ci sarebbe poi de'soggetti di scherzo su' quali parleremo nel Foglio di Sabbato per dar luogo alla Caula segente."

In der "*CONTINUAZIONE* Dell' Articolo sul presente Inverno incominciato nel precedente Foglio." heißt es weiter:

"*Avrebbe un bell'argomento di giocosi episodj, chi cantando la gelata Laguna volesse acessoriamente descrivere gli accidenti, i tratti di coraggio, e di spirito, gli spettacoli, e le stravaganze, che tuttogiorno variano il Quadro animato da cui tanto è interessata la pubblica curiositá. I* Nicolotti *hanno bravamente eseguiti de'giuochi di Forze, con quella sicurezza medesima onde il Giovedì grasso solennizzano le feste della Piazza nella presenza del Serenissimo Doge, e d'un foltissimo Popolo. Là dove nuotano i pesci, e mormorar sogliono l'onde, si son essi innalzati in varie ben disposte figurazioni, trà gli applausi di centinaja di persone raccoltesi allo spettacolo senz'ombra nemmen di timore. Ad esso quello aggiunsero della* Moresca (*) [Erläuterung: *Esercizio Militare nel quale son eccellenti.*] *eseguito non sul paludo ma sul piano indurato della profonda Laguna. Nol sappiamo di certo, che i Castellani valorosi lor emoli siansi essi pure esercitasi in simili giuochi sul ghiaccio, che dalle Fondamente Nuove estendesi verso Murano, e d' intorno. Sappiamo bensì ch'una elegante Signorina al fianco d'un uomo, volle anch'essa trapassare quello spazio detto* Sacca della Misericordia, *e per non lordarsi le seriche bianche calzette deviando un poco dal sentiero ov'era in parte guazzoso, trovò non ben fermo il gelo, e precipizò al collo. Fu tratta in salvo; ma è ben da credere, che lo spavento, e l'eccesso del freddo abbiale reso fatale quel dilettevole esperimento.*

Altre donne volgari scese dalle rive di San Job emularono per un tratto di via la maschile franchezza, sinchè la più ardita, che precedeva i passi delle sue compagne sdrucciolò, e con varj scorcj di vita tentò di sostenersi, ma dopo molti sforzi cadde supina senza poter impedire, che la gonella le si rovesciasse sul capo. Rialzata coll'altrui assistenza ritornò indietro colle pianelle in mano, e prese terra colle sue amiche accompagnate da una baja sonora, e da volgari fischiate, solite galanterie della Plebe, che di certi altrui mali suol farsi un soggetto di trastullo, e di riso.

Due conduttori d'un vivo majale ebbero il vantaggio di farlo camminare per la metà del viaggio, arrivato alla quale l'animale coricossi sul ghiaccio, e si lasciò strascinare affordando co'suoi grugniti, ma non volle alzarsi nè colle buone, nè colle cattive. Giunti a questa Città stanchi, e spossati li due conduttori sfogarono la loro rabbia contro di quella bestia legata maledicendo la sua razza, e vibrandogli delle solenni ingiurie, indi a vicenda caricandolo di cazzotti, e di calcj, e sputandogli sugli orecchj, e sul sozzo grugno irritato. Il vendicativo risentimento di coloro contro quel pingue majale legato, che non volle a patti venir a farsi scannare, servì di piacevole distrazione agli spettatori, e li mosse al riso.

Non è questo, che un saggio degli avvenimenti piacevoli da'quali è ornata la Storia della presente glaciale rivoluzione; ma l'estendersi in minuti dettagli di queste bagatelle aggrinzar farebbe il naso alla serietà di certi leggitori di questo Foglio, i quali sdegnan le inezie opposte alla gravità del loro gusto. Non le abbiamo descritte, che per dare un'idea generale della prospettiva offerta della gelata Laguna da cui condotto il nostro pensiero a più degni oggetti, pessiamo soddisfare l'ossequio di nostra sudditanza narrando:

Che vegliante il Serenissimo nostro Principe nelle Magistrature, che lo rappresentano, a riparare le calamitá da cui sarebbe aggravato il Popolo per l'inclemenza della corrente Stagione, usò di tutte le possibili provvidenze, che allontanano i tristi effetti del suo rigore. Gli operaj di questo Regio Arsenale si sono incessamente impiegati a tagliare il ghiaccio del Canal di Fusina tenendo aperto l'adito all'arrivo, e partenza de'Corrieri. Per la via di mare venir si fecero de'trabacoli d' acqua de Piave, e li Capi di queste contrade ebber ordine di tener chiusi i pubblici pozzi onde serbare quella che vi si trova al maggior uopo della povettà, e non lasciarla esposta al gran consumo, che ne fanno certe Arti. per la stessa via giunse una quantità di Farina, e sospender si fece il lavoro de'Forni Pubblici per averne un deposito da valersene in qualche futura estrema occorrenza. Molti hanno fatto delle particolari provvigioni strascinate sul ghiaccio, e dicesi ch'una ascendesse sino a 4 cento sacchi, il proprietario de' quali reso suspetto di mire troppo interessate abbia dovuto col giusto risarcimento privarsene a servizio de'Pubblici Fondachi. Dal zelante Eccellentissimo Magistrato alla Sanità ebbe ordine li Signori Presidenti delle Fraterne de Poveri di queste Contrade di far che i Visitatori delle medesime si portino ad esaminare lo stato delle Famiglie indigenti onde soccorrerle di elemosine proporzionate alla loro necessità ed alla summa d'ogni rispettiva Cassa di esse i mancciati i trasgressori de'meritati castighi, venendo accusati. Quanto alla Legna i bottegaj per comando pubblico non ponno negar a'poveri il loro bisognevole. E siccome i beccaj prevalendosi dell' occasione avevano a loro grado innalzato il prezzo della carne così dall'Eccellentissimo Inquisitore del Magistrato alle Beccherie ebbero l'assoluto comando di non alterar d' un quattrino il prezzo di soldi 14. alla libbra, quando abusivamente la vendevano a quindici prima che il ghiaccio

fermasse la Laguna, e poi a sedici, a diciasette, e più in là secondo la qualità, ed il taglio. Il timor de'minacciati castighi, e la vigilanza degli accusatori, ora tiene in dovere.
Tali, e molt'altri atti di cura paterna, che onorano la pietà del Serenissimo nostro Principe, servono a renderci più soffribile la stravaganza di questa Stagione, e ad allontanare que' commoventi spettacoli, che presentarebbe la miseria abbondanata."[19]

Zwei prompt erstellte und bei Teodoro Viero erschienene Stiche nach Francesco Battaglioli - beide mit der Isola di San Secondo, die erste aus geringerer Distanz gesehen, die zweite von der Einmündung des Rio di Canareggio, bzw. der Punta di San Giobbe - die mit ausführlichen Texterläuterungen ausgestattet sind,[20] decken sich mit der zweiteiligen Schilderung der durch die rigorose Kälte hervorgerufenen Situation so weit, daß sie ihr vorbehaltlos zur Illustration dienen können [**Abb. 417** und **Abb. 416**].

Ein wichtiger Inhalt dieser Darstellungen ist das große Thema des Lagunentransportes von der *Terra ferma*: Kuriere, die sonst auf dem Wasser reisen, haben Träger engagiert, die ihre gebündelten Sendungen auf dem Buckel über die Lagune schleppen, während der Herr im Mantel mit Pelzbesatz nebenher geht. Die verschiedenen Möglichkeiten des Transportes von Waren auf dem vom Schnee freigeschaufelten, von Masten markierten Weg, der im Vordergrund eine S-Kurve über das Eis macht, werden demonstriert: ein Faß wird auf einem Schlitten gezogen, ein Paket wird getragen, eine Kiste mit einem Geschirr gezogen, Schlachtvieh und Geflügel wird an einem Tragebalken herangebracht, Schweine und einige Schafe werden von Hirten herbeigetrieben, Gemüsefrauen mit ihren Körben kommen in die Stadt. Unterschiedliche einfache Schlitten sind improvisiert worden, mit denen Güter herbeigebracht werden: Ein Mann zieht eine offenbar sehr schwere große Kiste an Riemen hinter sich her, ein anderer benutzt eine kleine Schubkarre, ein *Sandolo* wurde zum Transportschlitten umfunktioniert, sechs Männer ziehen ihn, beladen mit Fässern, Säcken und einer Kiste übers Eis, Kinder benutzen eine Kiepe zu dem gleichen Zweck oder haben sich etwas zusammen gezimmert, zwei Jungen ziehen einen dritten, ein weiterer verwendet Stöcke wie zum Skifahren. Auch ein Bauernkarren ist zu erkennen, ein schwerer, einachsiger Karren, der mit Schlachtgeflügel beladen von vier Männern gezogen wird, und ein Herr läßt sich auf einem Stuhl sitzend durch den Schnee ziehen. So zeigen die beiden Blätter mit vielen Details wie man sich auf die plötzlich eingetreten Situation eingestellt hatte.

Auch einige der Kuriositäten, die in jenen Tagen beobachtet wurden, sind wiedergegeben: Stürzende im Vordergrund des zweiten Stiches zum Beispiel. Ein Herr hält sich den Hut, während er ausgleitet und versucht das Gleichgewicht zu halten. Eine Gruppe von Kapuzinermönchen, einer mit Betkette, die sich aufs Eis gewagt haben, ein Händler, der aus einem Sack Verpflegung verkauft und aus einem Faß Wein, die *Forze d'Ercole* mitten auf dem Eis und die *Moresca* (Nr. 3) im selben Sich, ein Fechtspiel, das in der Gruppe, die einen Kreis bildet, ausgeführt wird. Weitere Beschriftungen innerhalb des Bildes geben Auskünfte, die über den Text der *Gazzetta* hinausgehen, sind da zu sehen. Außerdem sind "*Giacomina Bubai*", die Frau, die auf dem Eis gestürzt ist und im Fallen dargestellt wird, wie sie sich mit der Hand abstützt, "*Antonio Rossi*", der Herr, der auf einem Schlit-

ten tronend sich von vier Männern über das Eis ziehen läßt und "*Batto Lalo*", der eine Kuh an der Leine Richtung Stadt treibt, abgebildet. In dem Blatt mit dem größeren Bildausschnitt stehen zusätzlich die Neugierigen, die auf das Eis schauen, am Ufer, zum Teil zeigen sie, Eltern sind mit ihren Kindern herbeigekommen. Ein Junge klettert von einer kleinen Plattform ans Ufer. Auf dem Balkon im ersten Obergeschoß des Hauses, von nur eine Ecke zu sehen ist, schaut ein Herr mit einem langen Fernrohr, ein Kind steht daneben, zeigt in die Richtung der Eisfläche, möchte auch mal schauen. Eine Frau ist unter den Leuten, die zur neueste Mode - eng geschnitten, mit großem Hut mit Feder, schon auf das Ende des Jahrhunderts hinweisend, - einen Pelzmuff vor sich her trägt, und die Herren haben lange, hochgezogene Mäntel mit Pelzbesatz an.

Das genau dem zweiten Stich des Zeichners Francesco Battaglioli[21] entsprechende Gemälde, das in der Autorenangabe auf dem Blatt als in der Sammlung Astori befindlich zitiert wird - "*quattro esistente dal Nobile Sig.r Gio. M.a Astori*" -, ist heute nicht identifizierbar. Das Bild in der Ca' Rezzonico [**Abb. 415**], das Battaglioli öfter zugeschrieben wurde, ist vom gleichen Standpunkt aus gesehen, doch anders mit Figuren besetzt: das Hauptinteresse gilt hier den Arbeitern, die einen schiffbaren Kanal für eine Gondel in das Eis schlagen. Die zweite, noch größere Leinwand [**Abb. 414**] zeigt die zu Eis erstarrte Wasserfläche, welche die Stadt umgibt, von einem etwas anderen, aber nicht weit entfernt gelegenen Standpunkt als dieses und die Stiche, vom Rio San Girolamo oder bei der Sacca della Misericordia, aber auch hier ist der Blick von der Stadt weg, gen Norden über die Lagune gerichtet. Die Eisfläche ist weniger stark in Aufsicht aufgenommen, so erweckt das Bild eher den Eindruck eines unmittelbaren Dabeiseins. Natürlich verzichtet auch sein Schöpfer nicht auf die Darstellung der vielen kleinen Vorkommnisse dieser Tage außergewöhnlicher Kälte - von der Passage der über die Lagune kommenden Fliegenden Händler, über die ausrutschende Frau, die maskierten Herrschaften, die zusammengelaufene Menge von Neugierigen, die kleinen Schlitten und all die Kuriositäten jener seltenen, kalten Tage. Die in seiner eigenen Handschrift beschriftete Zeichnung Francesco Guardis[22] weicht von der Regel, daß die Ansichten der vereisten Lagune von der Stadt nach Norden blicken, nicht ab, ihr Standpunkt ist derselbe, wie in den Stichen nach Battaglioli. Auch er verzichtet wie der Maler des großen Gemäldes auf das allzu illustrative Vorgehen der beiden Stiche Battagliolis und zeigt die lange Schlange unterschiedlicher Menschen, die einschließlich eines Ochsenkarrens, über die spiegelnde Eisfläche ihren Weg vom Lagunenrand in die Stadt und zurück machen, sowie Kisten und Bottiche über das Eis schieben, sowie eine Gruppe tanzender Bauern.

Bereits im Sechzehnten Jahrhundert war der Brand des Dogenpalastes ein Ereignis, das von Pozzoserrato in Form einer vedutenhaften Darstellung festgehalten wurde und ihm Gelegenheit bot, sich in der malerischen Darstellung der Feuersbrunst zu versuchen. Am 28. November 1789 war in einem Öllager bei San Marcuola ein verheerendes Großfeuer ausgebrochen. Wie bestens bekannt, wurde auch dieses Ereignis von Francesco Guardi gemalt und wenn es denn in der Kunst Fortschritt geben sollte, dann zeigt er sich hier, in

der Fähigkeit, das Feuer wiederzugeben. Die zwei Versionen des Gemäldes in öffentlichen Sammlungen - der Alten Pinakothek in München und den Gallerie dell' Accademia in Venedig -[23] und zwei Zeichnungen des Brandes - im Metropolitan Museum in New York und im venezianischen Museo Correr -[24] zeigen das Geschehen vom selben Standpunkt aus, aber mit einigen Differenzen, die hier nicht weiter interessieren brauchen. Die Dramatik des Ereignisses läßt es angeraten sein, auch hier die zeitgenössischen Quelle des aktuellen Berichtes der GAZZETTA VENETA URBANA ausführlich zu Wort kommen zu lassen. Dort wurden die furchtbaren Stunden der Verwüstung und die Folgen des Desasters im besten journalistischen Stil des Achtzehnten Jahrhunderts in zwei Fortsetzungsteilen beschrieben:

"Disgrazie

Il piú terribile, e rovinoso incendio, che nel presente secolo abbia funestata questa Metropoli, fu il tristo spettacolo del sabbato 28 pros. corso, e della notte susseguente; nè certamente a memoria d' uomini viventi si ha un'idea che approssimi a tant'orrore se quella non fosse che ci ricorda il fuoco del Ghetto, da cui, son trentacinque anni circa, distrutte molte case, e ferirono non poche persone.

Esistevano nella Parrocchia di San Marcuola *poco lontani dal* ponte storto, *che conduce alla Chiesa, de'magazzini da oglio appartenenti al Signor* Giovanni Heinzelmann *ne' quali ve n' era 240 mila libbre. Per adempire una commissione si portarono in esse nella mattina fatale i facchini di suo servizio, e compiuto il lavoro li rinchiusero, e son partiti. L' origine di simili calamità resta sempre trà l' incertezza, i dubbj, i sospetti, e ravvolgesi nelle contraddizioni. Sia, o perchè abbiano tasciato in sito pericoloso del carbone acceso, che servi ad isciolgiere l'oglio gelato cavato da un gran tina; sia che scordati si fossero di smorzare la lucerna a grossi lucignoli appesa internamente all'alto della medesima per aver lume nella lor operazione, è certo che da lì a non molto uscirono le vive fiamme, e quella gran quantità d' oglio sciolto in un torrente du fuoco scese nel vicino canale, e nel mescolarsi coll'acqua ricevè nuovo vigore onde innalzato impetuosamente in ardenti globi attaccò il fuoco alle case tutte che dall'una, e dall'altra parte nel suo corso trovava. Testimonj di quella scena infernale protestano, che inenarrabile sono i flagelli d' averno, soltanto potrebbero approssimare l'idea di quel caos in cui si confusero gli elementi. Volavano a gran altezza le fiamme, ed appiccavansi alle parte, alle imposte de'balconi, comunicando, e dilatando rapidamente l'incendio.Il corso benchè lento dell'acqua lo guidò al ponte di* Rioterrà *ove limitate non furono le suo rovine. Si estesero a' due lati per tutto il resto del canale fin dove si torce, e dividesi circondando la Chiesa, e il Convento de' p. p. Serviti, onde alla destra soggiacque alla distruzione l'intero* Volto Santo *ov' esisteva l' antichissima Cuola di Lucchesi. Fu in pericolo anche quella della B. V. Annunziata, che giace isolata nell'estremità del terreno rimpetto alla porta maggiore della chiesa de' PP. Serviti, e la sacvò lo sfacimento del tetto. Vi fu maggiore difficoltà a presevare dal fuoco il Palazzo de'*Circospetti Tornielli *appresso cui ardeva una piccola Casa.*

Il fumo inondeggianti e densi volumi era giunto a tant' altezza, che spargendosi co tolse la luce del Sole, per pochi istanti, all'ora del meriggio. Da quiesegni a cui stavano i guardi rivolti, e dal suono delle campane a martello concepivano anche i lontani affanno e mestizia. Erano a quell'ora usciti gli artefici dall'Arsenale, onde per maggiore fatalitá ci volle del tempo a raccoglierli, a provvederli de' necessarj strumenti pubblici, a farli arrivare a porre i ripari possibili a un tanto incendio. Essendo questo d'una natura diverso dagli altri non si stupirà, ch'abbia fatti progressi sì rapidi in pien giorno, e sugli oechi [sic!] *di chi cercava di salvare o suoi stabili, o le sue sostanze.*

Quell' ala di Case che stendevasi lungo il campiello *e la* calle *delle* Colombine, *e il* Volto Santo *colle fabbriche annesse, preda rimasero delle fiamme, sicché li confini della loro dostruzione furono al* ponte storto *l'abitazione del Sig.* Cav. Rombenchi, *e a quello de' Servi il Palazzo de'* Tornielli. *Dall'opposta parte la rovina si estese in eguale lunghezza ma fu maggiore in latitudine, perché il fuoco trovò un pascolo continuato nella unione delle case, che avevano soltanto una piccola divisione dal viottolo o sia* calletta *a mano dritta giù del* Rioterrà. *Così perirono miseramente le fabbriche che prendevano lo spazio trà il canale, e il* campiello *dell'*Anconetta.

Circa al numero totale della loro perdita variano le opinioni, e fiora nulla dir possiamo di certo. Sembra probabile, che non siano meno di 50, nè più di 60. Ma quante misere Famiglie abitavano in esse, che ad un tratto perdettero tutto quello, che avevano al Mondo!
La trista pittura di questo quadro afflittivo sarà continuata nel Foglio di Sabbato."

In der nächsten Nummer wurde der Bericht fortgesetzt:

"Proseguimento della descrizione del terribile incendio de' 28 prossimo passato.

Tanto è vero, che l'origine di questi fatalissimi avvenimenti, per lo più resta sempre nell' incertezza, e si fa oggetto d' opinioni discordi, ch' ora si dice, essere per accidente sceso del fuoco nell' oglio dall' alto d' una stanza soprastante ad uno de' magazzini, per sconnessione, e difetto di pavimento...
Presi sicuri lumi sul numero delle fabbriche perite possiamo ora dire che ascende a 63 case ed a 15 botteghe. Le Famiglie, che le abitavano, erano 150, c. e da ció si comprende, ch' esser dovevano di povera gente. Molte perdettero tutto, altre ricuperarono parte delle loro sostanze. L' ampia Corte del Palazzo Vendramini servì alla salvezza d' una gran quantità di cose, e la carità di questa Eccellentissima Famiglia sottrasse alla rapina ciò che si salvò dalle fiamme. Evvi molta roba in altri luoghi, che non si sà di chi sia, e i loro miseri proprietarij la crederanno forse incenerita, o rubata. Non mancano mai nella confusione di simili disgrazie delle anime basse, e venali, che le rivolgono a loro profitto, ed a queste più che alle fiamme attribuisce la perdita di quanto avea al Mondo certo Francesco Alfarè *capo di Famiglia, che in un Biglietto a stampa si raccomanda alla pietà de'Fedeli. Sono pure invitate le anime caritevoli al bacio del Sacro Manipolo per domani, nella scuola vicina alla Chiesa de' SS. Apostoli a suffragio dello Speziale da Medicine di* Rioterrà, *che restò nella più nuda miseria. Dicesi che altri pur di quelli sventurati ricorrino con tal mezzo alla compassione degli uomini. Se tutto sapessimo si darebbe da noi una direzione alle anime ben disposte per giovare a chi tanto merita l' umana assistenza.*
Certi Ebrei levantini tenevano un magazzino in affitto la cui porta era sulla piccola corte, che trovavasi a man sinistra giu nel Ponte di Rioterrà. Avevano costoro fitto un collo di cera un sacchetto di 1500 zecchini in varie monete. Accordati alle loro instanze quattro operaj dell'Arsenale questi dissero lo scavamento nel sito da essi insegnato, e sotto a quelle fumanti rovine trà i rimasugli della cera liquefatta trovarono i denari. In mercede delle loro fatiche gli Ebrei assegnarono 4 zecchini, e dicesi che gli Arsenalotti malcontenti li abbiano assolutamente ricusati.
Non è vero, che ne' precipizj d' un tanto incendio siasi perdute qualche vita. Oh Dio! quante se ne sarebbero perdute se incominciato avesse di notte! Qual doloroso offizio sarebbe stato per noi quello di presentare alla sensibilità de' nostri leggitori la strage d' intere Famiglie martiri delle fiamme! E se mentre queste si sollevano fino a' secondi piani delle Case spinte a volo dal contrasto che l' oglio ardente facea coll'acqua, soffiato avesse un gagliardo vento, a qual segno mai limitate sarebbonsi le loro rovine? L'immaginazione si spaventa al pensarlo. Abbiamo per il Foglio venturo un tremendo esempio della distruzione che può cagionare un incendio quando fatalmente sia reso giuoco de'venti, a fronte di cu iresta un nulla la disgrazia, che presentemente dimanda la nostra pietà.
Di fatti non si può scorrere col guardo sulla nuova scena di tante rovine senza sentirsi gelare il sangue...
E' obbligo finalmente del nostro uffizio l' avvertire, che i facchini della Casa Heinzelmann non furono ne' magazzini, ne' all' accennato lavoro nel giorno de' 28, e che l'anima sensibile del loro Padrone, è penetrata dal più vivo dolore, non per la gran perdita da lui particolarmente sofferta, ma per la desolazione di tante mschine Famiglie."[25]

In dem Wissen geschrieben, daß alles hätte auch noch viel schlimmer kommen können, zog man Bilanz und gleichzeitig wurde in der gleichen Nummer des Blattes auch ein sofort erlassenes Dekret des Consiglio di Dieci veröffentlicht, das künftige Maßnahmen zur Vorbeuge ähnlicher Katastrophen vorschrieb.[26]

Der Autor eines Gedichtes *STANZE SULL' INCENDIO AVVENUTO IN VENEZIA Il dì 28 Novembre 1789.* beschwört sogleich die Mildtätigkeit und weise Voraussicht der Regierung, die einerseits sofort Maßnahmen ergriffen hatte, die Gleiches in Zukunft verhindern helfen sollten, und darüber hinaus den obdachlos gewordenen Hilfe gewährte.[27] Ein Gemälde eines ungenannten Malers in den Sammlungen des Museo Correr läßt hinter einer Absperrung die Rettungs- und Aufräumarbeiten vor den noch glühenden, aber bereits ausgebrannten Kulissen der Häuserfassaden deutlich werden.[28] Ein Stich, beschriftet: "*Prospetto delle rouine rimaste nell' incendio seguito in Venezia li 28 del/ Mese di 9bre dell' anno 1789 nella Contrada dei S. S. ermagorae Fortunato/ detta regolarmente di S. Marcuola con la pianta che rappresenta tutti i luoghi per quali/ si estese is suddetto incendio.*" hat die verwüsteten Ruinen im Nachhinein penibel aufgenommen [**Abb. 420**].[29]

Bei Guardis Gemälden aber, und nur bei ihm, bleibt etwas von dem erhabenen Erschauern vor der Größe des unaufhaltbaren Schreckens, das vielleicht auch die Anwesenden des Achtzehnten Jahrhunderts verspürt haben mögen [**Abb. 419**]. Die rotgelbe Feuersbrunst unter dem rauchverhangen Himmel, die Wasser wie Wände überbrückt und ergreift, die mehr oder weniger erfolgverspechenden Versuche einiger, die in Barken und vom Ufer aus das lodernde und sich über das Wasser ausbreitende Öl zu löschen versuchen, die *Arsenalotti*, die auf den Dächern der einfachen Häuser, versuchen, dem Feuer Herr zu werden, und wieder die stillstehenden Zuschauer, denen der Maler in den Rücken schaut, und deren Unbeweglichkeit nur oberflächlich dieselbe zu sein scheint, in der er sie auch in andere seiner Bilder gebannt hat: fassungs- und bewegungslos - einzig mal ein zum Zeigen in die Luft gereckter Arm - und unfähig einzuschreiten stehen sie der Verwüstung gegenüber. Das Gemälde Guardis von dem in dem Lager des Giovanni Heinzelmann ausgebrochenen Großbrand gibt den Beweis dafür, daß das, was dem Autor des Berichtes in der *Gazzetta* unbeschreiblich erschien, im Bild seine Ausdrucksform findet. Die Katastrophe, so scheint es, hat den Künstler zu einer Bildfindung angeregt, für die es zumindest in seiner Umgebung keinerlei Vorbild gegeben hat. Die Haltung aber, die der Maler der Menge gegenüber einnimmt, ist dieselbe, die er auch bei anderen Anlässen an den Tag legt, sei es bei dem großen, religiösen Fest des Papstbesuches oder den nie gesehenen Aufstieg eines Heißluftballons: mit einigem Abstand im Rücken der Zuschauenden, diese beobachtend, wie sie - hier nun - hilflos im Schrecken erstarrt dastehen.

"*Pittori Minori*": Zwischen Plagiat und Suche nach eigenen Darstellungsformen

"*ubi maiora premunt, minora cessant.*"

Antonio Morassi: Anticipazione per il vedutista Jacopo Fabris, 1966 (S. 279)

Mit den Lagunenbildern Francesco Guardis, den Festbildern und den Darstellungen einmaliger, außergewöhnlicher Ereignisse ist jenseits der immer wieder gefragten und wiederholten Standardvedutenmotive der thematische Rahmen dessen abgesteckt, was die grossen venezianischen Vedutisten auf dem Gebiet der malerischen Darstellung des Lebens in ihrer Stadt leisteten. Doch die Stadtidee, die von Venedig im Achtzehnten Jahrhundert durch Bilder in die Welt getragen worden ist, wurde nicht allein durch die großen Namen verbreitet, wie die Kunstgeschichtsschreibung über weite Strecken glauben macht.

Die Nachahmer hinter den überragenden Meistern begnügte sich zumeist mit den typischen Canal Grande-, Bacino und Piazza di San Marco-Ansichten. Canaletto selbst hatte mit den weitverbreiteten Stichen seiner von Visentini in Kupfer gestochenen *Prospectus*-Reihe leicht verfüg- und benutzbare Vorlagen geliefert, nach denen sie ihre Erzeugnisse erstellen und zu Preisen anbieten konnten, die wahrscheinlich weit unter dem lagen, was er für seine Stadtansichten verlangte. Einige Motive daraus sind ungezählte Male kopiert worden. Dergleichen Bilder von meist mäßiger malerischer Qualität, die nicht notwendigerweise in Venedig gemalt sein müssen, befanden und befinden sich reihenweise in Dekorationsprogrammen für Schlösser und Villen, besonders in Deutschland.[1] Von Stockholm bis Odessa und Ascoli Piceno, in Magdeburg oder Nantes hängen Beispiele der Tätigkeit dieser Vedutenproduzenten auch in öffentlichen Sammlungen und in den Depots der Museen und das Meiste, was an venezianischen Stadtveduten geringeren Ranges, zum Teil unter kaum haltbaren Zuschreibungen Jahr für Jahr aus privaten Sammlungen in den Kunsthandel gelangt, ist auf Muster der Stichvorlagen zurückzuführen.

Die Werke Bernardo Canals, des Vaters des berühmten Canaletto, und jene, die ihm zugeschrieben werden, viele Ansichten, die unter dem Namen von Jacopo Fabris gehandelt werden, aber auch Variationen und Repliken von einmal festgelegten Motiven aus der Hand namenloser Nachahmer, Kopisten und Imitatoren gehören in diese Kategorie. Einige Bildfindungen haben dabei auf die Riege der Nachahmer und Nachfolger einen besonderen Reiz zur Wiederholung ausgeübt. Das vielleicht am häufigsten benutzte Vorbild mag die Vedute der Mündung des Canal Grande aus der *Prospectus*-Reihe Nummer

P. I., VI. mit dem kleinen, galeerenartigen Schnellschiff vor der Punta della Dogana sein, von der es ungezählte Repliken gibt, unter anderem ein von Canalettos Vater Bernardo Canal gemaltes Exemplar, das nur deshalb einige Beachtung in der Vedutenliteratur gefunden hat, weil es, wie auch sein Pendant, eine Ansicht der Ponte di Rialto, auf der Rückseite mit Namen des älteren Canal signiert und datiert ist.[2] Topographisch neue, unabhängige Vedutenmotive erschlossen diese "kleinen" Vedutenmaler nur selten.[3] Da, wo sich aber die "*pittori minori*" meist an bekannten Vorbildern orientierten oder diese kopierten, wird das nach Außen vermittelte, konsistente Venedigbild, das wesentlich von Canaletto geprägt war, nur noch bestärkt.

Aber nicht die vielen, die mit weniger bedeutenden malerischen Mitteln als Francesco Guardi nach Druck- oder gelegentlich auch Zeichnungsvorlagen Veduten gemalt und so die Stichvorlagen ihrer Vorgänger in Gemälde umgesetzt haben, sollen hier von Interesse sein, denn sie fügen dem Venedigbild des Achtzehnten Jahrhunderts nichts hinzu. Das eingehend gewürdigte Bild der *Regata* für den Duke of York aus der Sammlung des Conte Barozzi - mit einiger Sicherheit in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den festlichen Ereignissen dieses Jahres entstanden - zeigt, ebenso wie Streits Festbildserie, daß sich Auftraggeber auch mit größeren und bedeutenden Anliegen noch zu Canalettos Lebzeiten an andere auf dem Gebiet tätige Maler wenden konnten und dies auch taten. Andererseits: Wenn es denn richtig ist, daß Francesco Guardi erst um die Mitte der Fünfziger Jahre sich dem *Vedutismo* zugewandt hat, wäre in der gesamten Zeit der Abwesenheit Canalettos aus Venedig von 1746 an kein bedeutender Vedutist in seiner Heimatstadt tätig gewesen, schlimmer noch für die Forschungslage: keiner, der irgendwie durch Quellen und zeitgenössische Zeugnisse für diese Jahre habhaft gemacht werden könnte. Michele Marieschi war bereits 1743 verstorben, Bernardo Bellotto 1747 endgültig nach Deutschland abgereist, Antonio Joli war zuletzt 1742 in der Stadt tätig gewesen und kam nach der Nachricht Pietro Gradenigos erst 1754 zurück.[4] Sicher, der Markt war mit dem Ausgreifen des Österreichischen Erbfolgekrieges auf italienisches Gebiet eingebrochen und mag für einen Canaletto nach den Höhenflügen der Dreißiger Jahre nicht mehr attraktiv genug gewesen sein, doch heißt das nicht, daß überhaupt keine Veduten mehr in Venedig produziert worden sind. Immerhin ist dies der Zeitraum, in dem die acht nicht zum Schlechtesten auf dem Gebiet gehörenden Gemälde der Sammlung Meade Fetherstonhaugh in Uppark, Petersfield, West Sussex, hier gekauft worden sein sollen.[5]

Leider ist der ganze Bereich der geringer bewerteten Vedutenproduktion bis heute einem Zuschreibungsprozeß unterworfen, der relativ willkürlich mal mit diesem, mal mit jenem Namen operiert, ohne daß jemals die Kategorien der Beurteilung ermittelt worden wären. Um dem beizukommen, müßten sowohl die Œuvres einiger für uns heute namenloser Maler noch genauerer Erforschung unterzogen werden, als auch diejenigen namentlich bekannter Vedutisten wie Jacopo Fabris, von dem einige signierte und somit hinlänglich sichere Werke bekannt sind,[6] oder das eines Francesco Tironi, der, wie durch zeitgenössischen Quellentext belegt ist, mit dem Sigel "F. T." gezeichnet hat,[7] dessen einziges heute

verfügbares Bild mit diesem Sigel nur selten wirklich zum Vergleich herangezogen wurde, wenn sein Name - und das ist so selten nicht - als Autor von venezianischen Veduten in Erwägung gezogen worden ist. Dies die unsichere Ausgangslage, mit der sich alle Überlegungen zu den venezianischen Kleinmeistern auf dem Gebiet der Vedutenmalerei derzeit zufrieden geben müssen.

Durch seinen Bekanntheitsgrad und die Verbreitung seiner Stiche hat Canaletto auch die Themen der figürlichen Darstellungen auf venezianischen Veduten über weite Strekken vorgegeben. Der Reinigungsprozeß, der innerhalb des Œuvres von Canaletto die dargestellte Welt aller Unannehmlichkeiten ud aller allzu wenig wirklichkeitsnaher Bildelemente bereinigt hatte, greift *qua* Verwendung der Vorlagen auch auf die Werke andere Künstler über. Immer wieder aber hat es auch Maler gegeben, die sich diesen Vorgaben und von berühmteren Kollegen übernommenen Darstellungskonventionen entzogen, sie gar nicht bewußt wahrgenommen haben, oder im Kleinen ihre eigenen Vorstellungen vom Leben in der Stadt zum Bild werden ließen. Das eröffnet die Möglichkeit, Dinge im Bild dokumentiert zu finden, die auf eigenhändigen Gemälde Canalettos - zumindest ab einem bestimmten Zeitpunkt seiner Karriere - unvorstellbar sind. Bekanntestes Beispiel eines Künstler, der versucht hat, sich auch und gerade über die Figuren von dem das Feld beherrschenden Canaletto abzuheben, war Michele Marieschi, von dem man nicht weiß, wie sehr seine Bilder die weitere Entwicklung der Vedutenkunst beeinflußt hätten, wenn er nicht so früh verstorben wäre. In diesem Zusammenhang muß auch an all das erinnert werden, was man heute dem zu Beginn der Blütezeit der venezianischen Vedute tätigen Antonio Stom zuschreibt. Seine Bilder, die sich oft schon durch ein rein flächenmäßig anderes Verhältnis von Architektur und Figur gegenüber dem vielen, verbreiterten auszeichnen, sind wegen seines unkonventionellen Herangehens an auch von anderen dargestellte Themen des Öfteren erwähnt worden.

Einige der weniger bekannten Maler - ob weniger bedeutend oder nur derzeit nicht namentlich habhaft zu machen - fügen den figuralen Kompositionsschemata der Vedute neue Akzente hinzu, ohne durch motivische Neuigkeiten aufzufallen. Nur ein Beispiel dafür ist ein Gemälde, das 1969 unter der Zuschreibung an Giacomo Fabris auf dem Markt gewesen ist.[8] Es handelte sich um eine Canal Grande-Ansicht, die bei einer ansonsten sehr leeren Wasserfläche mit einigen großen Vordergrundbooten besetzt ist, wobei der übergroße Maßstabssprung zu den Gondeln vor den Palästen am Kanalufer in der Bildtiefe kaum glaubhaft vermittelt ist. Ein Bildelement, das dem Verfahren der großen Vedutisten fremd ist, ist sich die von rechts in den Bildraum schiebende Gondel, von der nur das aufragende Bugblatt zu sehen ist, während nur wenig dahinter ein flacher *Sandolo* vor sich her dümpelt, auf dem ein dickbäuchiger Mann im dicken Mantel aufrecht steht und ein anderer sich zum Wasser herabbeugt - ein Motiv, das man dann wieder genauso auch in einer Ansicht Canalettos finden könnte. Einmal ganz abgesehen davon, daß es noch nicht siebengezackt ist, wie heute üblich, dürfte die Form dieses *Ferro* der Gondel

zumindest einem mit der Lagunenstadt nicht allzu vertrauten Bildbetrachter als ein sehr ungewöhnliches Bildelement erschienen sein.

Wo dieser Maler ein eigenes kompositorisches Element einführt, sagen andere mit einer ganz eigenen Handschrift manches, was auch andernorts ähnlich formuliert ist. Dies kann man an dem bereits erwähnten Bild mit einer Reparaturbühne am Campanile di San Marco festmachen, für dessen Autorschaft Luca Carlevarijs unter Mitarbeit von Gaspare Diziani für die "*macchiette*" vorgeschlagen worden ist. Seine Figuren haben nicht nur stilistische Ähnlichkeiten zu dem frühen Canaletto - Egidio Martini bemerkte bereits bei der Publizierung des Bildes, die "*figurette ... ricordando il Canaletto giovane*"-[9], sondern auch enge thematische Affinitäten, obgleich der Maler sich auch einiger Motive bedient, die aus Luca Carlevarijs' Figurenfundus bekannt sind. Mit der in ein braunes Kleid mit zerrissenem, schmutzig-weißen *Zendale* gehüllten Alten, die links im Vordergrund gebückt am Stock geht, den Orientalen in ihren langen Kutten - einer mit einem auffallend hohen Hut, einer einem flachen Turban -, der Gruppe von drei sich unterhaltenden Männern, dem Straßenhändler, dem an der Säule am Bildrand urinierenden Mann, dem Kontrast zu den feinen Herren in der Mitte, den *Nobili* ist der Urheber dieser Figuren ganz nahe an der Staffageauffassung des jungen Canaletto. Rechts im Schatten wird ein älterer *Nobiluomo* in langer *Veste* von einem jüngeren in kurzer Tracht ehrfurchtsvoll begrüßt, wobei die vor die Brust gelegte rechte Hand die leichte Verbeugung unterstützt, ein von vielen Vedutisten benutztes Motiv. Die Gruppe mit gitarrenspielenden Straßenmusikanten in einer etwas dahinter liegenden Bildebene könnten auch aus dem Figurenrepertoire von Luca Carlevarijs stammen. Unter ihren Zuschauern sind außer *Popolani* in zerrissenen Kleidern, wobei der eine dem Kumpan den Arm über die Schulter gelegt hat und ein Geistlicher mit dem flachem Hut, den der Vorgänger genauso gemalt hat. Doch, um dem Bild Gerechtigkeit widerfahren zu lassen: in der Detailausführung der figuralen Themen ist dieser Figurenmaler durchaus originell. Einen Türken mit Glatze oder ganz kurz geschorenem Haar und Schnurrbart, wie den in der Zweiergruppe der Orientalen oder einen solchen *Nobile* oder *Avvocato* mit wadenlanger, schwarzer *Veste* und einer Schriftrolle in der Hand wird man weder bei den einen noch dem anderen bekannten Vorbild finden.

Neben solchen Künstlern, deren Werke sich vornehmlich durch eine stilistisch eigene Handschrift hervorheben, gab es auch diejenigen, die in ihren Bildern anderswo nicht Gesehenes dokumentieren und damit das Bild vom Leben in der Stadt bereichern. Einige hervorstechende Beispiele von gänzlich unabhängigen Figurenmotiven in Veduten unbekannter Künstler sind schon erwähnt worden: das Bild mit der Zurschaustellung des Rhinozeros auf dem Campo Santo Stefano und - nur ein Detail in dieser Beziehung am Rande - das Bild von Herlein in Fulda [s. **Abb. 304**], wo sich offenbar der Maler in einer Vedute streng nach Marieschis Vorbild als Italien bereisender Künstler selbst porträtiert hat. Diese eigenständigen motivischen Erfindungen können auch ganz kleine, manchmal auch scheinbar unbedeutende Dinge betreffen.

Als ein kostümhistorisches Detail ist in Vedutenserien nördlich der Alpen,[10] wie auch in einigen wenig beachteten Einzelbildern häufig eine luxuriöse Frauengarderobe gezeigt, die aus den Genrebildern Pietro Longhis bekannt ist und dort bis in die Vierziger Jahre sicher datiert werden kann,[11] die man andererseits aber in den Bildern anderer Vedutisten fast nie zu sehen bekommt. Es handelt sich um luxuriöse Zeremonialkleider, die in der Hüfte breit, in strenger, manchmal steif-eckiger Form ausgestellt sind und die von den Damen sicher nur zu sehr wenigen festlichen Anlässen auf der Piazza ausgetragen wurden [**Abb. 421** und **Abb. 422**, vgl. **Abb. 424**]. Meist sind sie farbig, manchmal auch ganz weiß. Meist werden auf denselben Bildern auch Masken getragen, gelegentlich lassen die Bilder - wie diejenigen Longhis - erkennen, daß diese Gewänder aus einem kostbaren, gemusterten Brokatstoff bestehen, wie auf einem Gemälde der Piazza San Marco im Musée Municipal in Chartres [**Abb. 422**].[12] Dort ist aber auch eine Dame in Begleitung zweier Lockenperücken tragender *Nobili* in schwarzer *Veste* gezeigt, die ein solches Kleid in dem den *Nobildonne* seit dem 16. Juli 1709 ausschließlich vorgeschriebenen Schwarz trägt.[13] Natürlich sieht man diese Kleider vornehmlich im Bereich der Piazza, Canaletto zeigt sie ein einziges Mal auf seiner kleinen Ansicht der Fiera dell' Ascensione, einmal sind sie aber auch auf einem Gemälde des Campo dei Frari dargestellt [**Abb. 423**].[14] Bei anderen Vedutisten, etwa bei Luca Carlevarijs bekommt man so etwas nie zu sehen, vielleicht weil dergleichen doch hauptsächlich zu Veranstaltungen in geschlossenen Räumen getragen wurde, selbst bei den Gruppen von kostbar gekleideten Figuren Michele Marieschis und Francesco Guardis gibt es diese Kleider nicht.

Mehrmals findet man in den Bildern dieser Reihen das Motiv des wahrsagenden Schaustellers mit dem Hörrohr auf der Schattenlinie des Dogenpalastes, die den *Brolio* abgrenzt. Eine von anderen Vedutisten in Gemälden nicht gezeigte Szenen alltäglichen Lebens ist die mit den Bocciaspielern, die der "Maler der Landsberg-Vehlen-Reihe" statt dem üblichen Verweis auf die österliche *Andata* des Dogen in seine Ansicht der Kirche und des Campo San Zaccaria nach dem Stich von Carlevarijs' *Le Fabriche, e Vedute...* eingefügt hat.[15] Ganz eigenständig ist die Szene nicht, denn Vorbilder dafür gibt es schon bei der Ansicht des Campo San Trovaso von Carlevarijs und in Michele Marieschis Campo SS. Giovanni e Paolo der *Magnificentiores...* In einem Gemälde, vor allem aber bei Canaletto ist sie nicht nachweisbar. Offenbar schienen noch nicht einmal solch einfache Freizeitvergnügung den bekannteren Malern würdig genug, in Öl gemalt zu werden. Und: die Art wie der bislang noch unbekannte Vedutist dieser Serie die zwei *Popolani* in der Bewegung des Spiels festgehalten und in die rechte vordere Bildecke gesetzt hat, zeugt - ebenso wie eine Verkaufsszene bei einem Fliegender Händler mit Waage daneben - von einer unabhängige Beobachtungsgabe und Fähigkeit zur Darstellung von menschlicher Figur. Eine ähnliche von der Beobachtung des alltäglichen Lebens der "Kleinen Leute" getragene figürliche Darstellung zeigt auch der Maler der Serie aus Schloß Schleißheim, die heute in der Neue Residenz in Bamberg zu besichtigen ist, wenn er in dem Bild des Canal Grande bei der Einfahrt zum Rio di Canareggio mal nicht, wie andere Vedutisten, den ankommenden *Burchiello* zeigt, sondern eine Gondel mit Fischern, von der ein Fangnetz ausge-

worfen wird. Auch dies ein Bild der Peripherie, womit sein Schöpfer zeigt, daß, selbst wenn er nach Vorlagen arbeitete, sich der topographischen Begebenheiten in der Stadt bewußt war.[16]

In seiner Ansicht des Rio della Misericordia mit der gleichnamigen Scuola Grande, einem auch topographisch ungewöhnlichen Motiv der Badener Reihe der Stiftung Langmatt, läßt der Maler am Palazzo Lezze eine kleine Zeremonie sehen, auf die bereits im Katalog der Ausstellung der Serie aufmerksam gemacht worden ist: "die Ankunft eines geistlichen Würdenträgers, der mit seiner Begleitung in zwei reichgeschnitzten und vergoldeten Paradegondeln angekommen ist." Dieser kleine Empfang [**Abb. 425**] ist ein gemaltes Zeugnis für das im kleinen, fast privaten Sinne Zeremonielle, das das Leben der Adligen in dieser Zeit wohl in weit höherem Maße bestimmt haben muß, als die Bilder der Vedutisten in Venedig es wiedergeben. Die angekommenen Gäste werden von *Nobili* in Schwarz, die vor die Tür getreten sind, empfangen und begrüßt. Da es vor dem Palast eine befestigte *Fondamenta* gibt, haben sich auch Neugierige eingefunden, die stehen geblieben sind. Richtig ist zu dieser Szene bemerkt worden: "Es ist anzunehmen, dass der dargestellte Besuch sich auf ein bedeutendes Ereignis in der Geschichte der Familie bezieht."[17] Damit könnte diese kleine, aber seltene Darstellung die derzeit nicht dechiffrierbare Schlüsselszene für den Auftrag sein, der dann dieses Mal von einer venezianischen Familie an den unbekannten Vedutisten vergeben worden ist.[18]

Beispiele der zeremoniellen Durchdringung des Lebens gibt es selten auch in dem einen oder anderen Bild anderer Vedutisten: der frühe Canaletto zeigt einmal am Palazzo Corner am Canal Grande die Ankunft eines Gastes, der mit seiner schwarzen Gondel am Wasserportal des Palastes vorfährt. Der Hausherr, ein *Nobile* mit aufragender weißer Lockenperücke und schwarzer *Veste* ist zu seiner Gondel vorgegangen, um ihm herauszuhelfen, während livrierte Diener auf der Treppe bereit stehen.[19] Der Vedutist läßt das mit den Matrosen, die auf einer Barke Taue aus dem Wasser ziehen, im Vordergrund kontrastieren, der Grad der Förmlichkeit, mit der hier empfangen wird, aber ist um einiges größer als in dem Bild des Badener Meisters. Ähnliches ist in der Vedute Canalettos mit dem Wohnsitz des *British Secretary Resident* in Venedig am unteren Ende des Canal Grande bei Santa Chiara aus der Sammlung Mario Crespi beobachtet worden[20] und auch in einer Version des Bildes, die früher, obwohl der Motivauswahl seiner gemalten Vedute fremd, Luca Carlevarijs zugeschrieben worden ist. Auf dieses Bild, das erst durch die Rizzi noch nicht bekannte Signatur: "*Vi*[ncent]*ius Costa F*[ec]*e*." dem ansonsten so gut wie unbekannten Maler Vincenzo Costa zugeordnet werden konnte und heute den einzigen sicheren Referenzpunkt auf dessen Arbeit bietet, wird noch zurückzukommen sein.[21]

Das nicht im offiziellen, international politischen Sinn Zeremonielle hatte auch eine religiöse Ausprägung. Von Michele Marieschi immer wieder gezeigt, gibt es Beispiele für religiöse Funktionen auch in zwei ansonsten in den Zuschreibungen sehr unterschiedlichen Bildern. In dem einem, William James, der als englischer Canaletto-Nachfolger gilt, zugeschriebenen sind vor Santa Maria della Salute zwei Paradegondeln vorgefahren und

eine kleine Prozession von etwa zwanzig Männer mit Kandelabern zieht zu der Kirche.[22] Das andere Bild, eine recht große Vedute des Campo SS. Giovanni e Paolo, die 1937 auf der Ausstellung der *Feste e maschere veneziane* als aus der Sammlung Italico Brass kommend gezeigt worden ist,[23] zeigt den ganzen Platz angefüllt mit wartenden Personen und der Rio mit ankommenden und abfahrenden Gondeln, während eine Prozession zur Kirche zieht. Hier ist - so weit das leider nicht sehr aussagekräftige Photo die Beurteilung zuläßt - wohl keine Begräbnisprozession dargestellt, wie es bei dem Platz vor der Kirche, die eine der wichtigsten Begräbniskirchen der Dogen war, vermutet werden könnte. Immerhin, es ist eine jener religiös-zeremoniellen Begebenheiten im venezianischen Leben wiedergegeben, die wiederum in dem von den meisten Vedutisten vermittelten Bild des Lebens in der Stadt unterrepräsentiert sein dürften.

Das Bild von Vincenzo Costa [**Abb. 426**] fügt einem bekannten Motiv eine ganz neue, weitere Farbe der Schilderung des Lebens hinzu, die man bei Canaletto und anderen Vedutisten an dieser Stelle vergeblich suchen würde. Obwohl es Canalettos Bild desselben Motivs im direkten Vergleich in vielem ähnlich ist, unterscheidet es sich doch in entscheidenden Nuancen davon. Auch hier entsteigt im Vordergrund eine wichtige Persönlichkeit mit langer Perücke einer Gondel und wird von einem Kavalier, der am Ufer steht, in Empfang genommen, während drei weitere Gondeln herbei gefahren kommen, und auch hier wird an dem Haus des Sekretärs des Englischen Residenten einem Besucher, dem der Hausherr einladend die Hand reicht, ein Empfang bereitet. An den rechten Bildrand hat der Maler - wie Francesco Guardi seine Bilder oft mit Seglern gerahmt hat - eine den Bildraum abschließende Schiffsszene gesetzt: ein mittelgroßes Segelschiff und zwei Lastkähne, beladen mit Ballen, Kisten, Fässern, die das kompositorische Gegengewicht zu der Häuserkette links bilden. Am Ufer ist ein Gemüsestand mit Auslagen auf der Straße aufgeschlagen, allein aber durch die ausgeprägte Brunnenszene im Vordergrund - eine Frau ist im Moment dabei den hochgezogenen, gefüllten Wassereimer aus dem Brunnenschacht heraus zu heben, bekommt das Bild eine andere Stimmung. Wie auch der sehr ausgeprägt gestaltete landschaftliche Bildhintergrund gibt die Szene mit der Frau am Brunnen etwas Ländliches. Auch Elemente, wie die Säulenfragmente, Steinblöcke, Bretter und Balken, die an der linken Ecke des Bildes auf die *Fondamenta* aufgeworfen sind, wirken im Kontext der venezianischen Vedutenmalerei fremd. Es muß nicht betont werden, daß es an eine glorreiche Vergangenheit gemahnende Ruinen in Venedig nicht gab, trotzdem beinhalten auch einige Veduten Michele Marieschis ähnliche Motive mit Ruinenfragmenten. Bei Canaletto aber, wenn irgend etwas an das Werden und Vergehen von Architektur erinnert, dann ist das konkret mit einem tatsächlichen Baugeschehen verknüpft. Seine Darstellung können (mit der notwendigen Einschränkung) zur Datierung benutzt werden, hier aber scheinen sie einen im Sinne des Ruinenstückes dekorativ-ausschmückenden Charakter angenommen zu haben, ohne daß irgendeine inhaltliche Rechtfertigung erkennbar wäre.

Eine echte *Trouvaille* von eigenständiger, unverbrauchter erzählerischer Qualität, wenn auch nicht von der malerischen Sicherheit und Virtuosität eines Canaletto oder Francesco Guardi, ist eine Gruppe von vier Bildern eines nicht namentlich identifizierbaren Malers, die als Leihgabe des Louvre im Musée des Beaux-Arts von Angoulême ausgestellt sind. Sie zeigen die folgenden Motive: den Canal Grande bei der Einmündung des Rio di Canareggio mit dem barocken Palazzo Labia und der Kirche San Geremia, den Giudecca-Kanal mit den Zattere, wiederum mit der Scuola und Kirche des Spirito Santo, der Blick gen Santa Marta gerichtet, dann eine Ansicht der Riva degli Schiavoni mit dem Blick über das Bacino di San Marco zum Molo und dem Dogenpalast, und eine Vedute der Piazza San Marco mit Blick Richtung San Geminiano [**Abb. 427** bis **Abb. 434**].[24]

Die Canal Grande-Ansicht ermöglicht mit dem Vorhandensein der Statue des Heiligen Nepomuk auf dem Balustergeländer an der Ecke am Rio di Canareggio eine Datierung der Gruppe auf nach 1742 [**Abb. 427**].[25] Mit dem häufig an diesem Ort gezeigten, in diesem Falle sehr langgestreckten *Burchiello*, der Venedig mit seinen auf Dach und an Bug und Heck stehenden Passagieren Richtung *Terra ferma* verläßt, zeigt sie im Großen und Ganzen konventionelle Figurenmotive, auch wenn ein Detail wie das des pfeifenrauchenden Herrn, der am Bug sitzt und den Fuß über die Bordwand hängen läßt, eine eigene Erfindung ist. Dasselbe kann für die Gruppe von Männern gelten, die über dem Mauerstück am Ufer des Canal Grande eine schwere dunkelrote Decke zum Trocknen ausbreiten, wie sie zum Abdecken der Ausflugsbarken in die Lagune gedient haben [**Abb. 428**].

Bei der Ansicht des Canale della Giudecca greift der Maler - wie gelegentlich auch Canaletto - im Vordergrund das Motiv des mit Damen besetzten Ausflugsbootes auf, ohne daß es, wie bei den Ansichten des Johan Richter, bildbestimmend eingesetzt wird. Auch hier schließt links das Segel der Barke den Bildraum der Wasserfläche. Wie auch auf dem Bild des Canal Grande und dem der Riva vor dem Bacino di San Marco ist reger Bootsverkehr wiedergegeben. Einige Schiffe liegen im Kanal, unter den im Bacino ankernden sind auch einige große Handelssegler, von hinten kommt wieder ein *Burchiello* herangefahren. Die Schiffe im Einzelnen sind nach eigenen Zeichnungen entstanden und keine Nachahmungen aus Bildern anderer, so zum Beispiel im Giudecca-Kanal die schwarzweiße Barke mit dem fast horizontal aufgespannten Sonnensegel und einem schweren Faß, das am Mastbaum steht. Zwischen all den Figuren am Ufer ist auch ein kostbar gekleideter Orientale, der auf seiner Gepäckkiste sitzt. All das verrät eine eigenständige Handschrift in der Staffage, die ergänzt wird durch ein kleines, in der Lebenswirklichkeit beobachtetes Detail, wie dasjenige des Herren in rotem *Justaucorps*, der vor dem Eingangsportal der kleinen Kirche am Ufer stehen geblieben ist, weil ein kräftiger Windhauch den schweren Türvorhang aufbläht.

Eine solch unabhängige Beobachtung städtischen Lebens setzt der Vedutist auch mit der Wäsche auf der Leine, die an der Riva degli Schiavoni über eine Reihe aufgestellter Holzpfähle gespannt ist, ins Bild. Bei Canaletto hat man so etwas nur einmal - und ganz klein in der Bildtiefe - auf dem Campo della Carità, jenseits des Canal Grande im Londoner

Bild *The Stonemason's Yard* gesehen, und auch die anderen Vedutisten gehen mit diesem Motiv äußerst vorsichtig um.

Die Piazza-Ansicht mit ihren vielen Figuren ist im Sinne der Schilderung des Alltäglichen am ergiebigsten [**Abb. 431** bis **Abb. 434**]. Mit der Zusammenstellung mehrerer größere Gruppen von Leuten im hinteren Bereich des Platzes beschreitet der Maler auch kompositorisch einen Weg, den andere vermieden haben. Darüber hinaus geben alle Figuren dieses Malers ganz unabhängig beobachtete kleine Szenen des Lebens wieder, wobei sie im Einzelnen klein, schlank, etwas überlängt, aber nicht steif, sondern lebendig wirken, auch wenn sie mit einfachen Stilmitteln gezeichnet sind. Ein kleiner Menschenauflauf in der Mitte, zwei Pilger mit Stab, Orientalen - einer schmaucht aus einer langen Pfeife -, *Nobili*, Damen in *Zendale*, einfache Frauen, Verkaufsszenen, Fliegende Händler, wie auch die *Banchi* der armenischen Tuchhändler mit den Sonnenschirmen oder ein einfacher Klapptisch mit einigen kleinen Dingen, die reges Interesse finden, befinden sich darunter. Wie hier alles bewegt ist, wie verschiedene Arten des Tragens - bemerkenswert besonders die *Popolana*, die rechts einen schwer gebogenen Tragebügel herbeiträgt, während ein Junge aus ihren Gefäß etwas herauszunehmen scheint, das Brett, das da einer auf dem Kopf balanciert und den schweren Kasten, den ein Mann auf dem Buckel über den Platz schleppt - gezeigt werden, ist im Ganzen bei keinem anderen Vedutisten zu sehen.

In seiner erzählerische Frische ohne Weiteres vergleichbar, in der stilistischen Ausführung aber fast naiv anmutend sind die Figuren eines Bilderpaares in Temple Newsham House, Leeds, das aus einem der geläufigen, der Radierung Visentinis nach Canaletto folgenden *Regata*-Bilder und einer Ansicht des Molos mit dem Dogenpalast, gesehen von der Piazzetta in Richtung Riva degli Schiavoni besteht [**Abb. 435**].[26] In der Architekturdarstellung recht primitiv, in der Komposition Canaletto folgend, sind vor allem die farbenfroh gemalten Figuren der Ansicht mit dem Dogenpalast der Beachtung wert. Eine Gemüsehändlerin hat im Vordergrund ein Tischchen mit dem Obst darauf und Körbe, aus denen die Kräuterbüschel herausschauen aufgebaut [**Abb. 436**]. Ebenso ordentlich wie aufgestellt, sind sie wiedergegeben. Ein dickbäuchiger Jude, der zu seinem rotbeschlagenen Hut auch einen roten Mantel trägt, kauft bei ihr ein. Ohne alles wiederholen zu wollen, was hier schön ausgemalt und wiedergeben ist: Der Slavonier mit seinen Pumphosen dahinter, die Geflügelhändler, die *Nobili* beim *Brolio* an der Ecke des Dogenpalast, der Scherenschleifer an den Buden bei der Ponte della Paglia, die Kinder, die ihr Bündel aufgeschnürt am Boden abgelegt haben, besonders auch die zwei Männer - einer mit Feder am Hut -, die am Ufer Karten spielen, auch das verrät eine Kenntnis der Themen, die venezianische Vedutisten benutzten, wie eine eigenständige Bildsprache und unbedarfte Herangehensweise an die Themen venezianischen Lebens.

Deutlich wie selten erkennbar ist der Uferweg der Riva degli Schiavoni hinter der Ponte della Paglia noch sehr schmal, vor seiner Verbreiterung der 1780er Jahre gezeigt. Unter den vielen kleineren bis mittelgroßen Handelsschiffen, die vor der lang sich hinstreckenden Wasserfront festgemacht haben, liegt weit hinten ein Schiff zum Kalfatern auf der

Seite [**Abb. 437**]. Solche Schiffsunterhaltungsarbeiten müssen dort, am Rande des Hafenbeckens und in der Nähe des Arsenals einmal die Regel gewesen sein, doch für die Vedutisten sind sie ansonsten - außer ein einziges Mal klein und weit entfernt in der hintersten Tiefe des Bildraumes einer Canaletto'schen Ansicht der Riva degli Schiavoni - kein Thema.[27] So finden sich gerade bei den sonst weniger beachteten, und künstlerisch meist auch weniger anspruchsvollen Kleinmeistern manche Darstellungen, die dem Bild, das über Veduten von der Stadt vermittelt wurde, eine ganz eigene Note hinzufügen. Als malerische Quellen fügen einige von ihnen dem Bild der Stadt Elemente hinzu, die sonst nirgends dokumentiert zu finden sind. Oftmals geben sie damit Szenen wieder, die näher an der Realität sind als die Darstellungen der "großen Meister".

In einem Gemälde des Duke of Buccleuch im schottischen Bowhill, Selkirk[28] ist an hervorgehobener Stelle im Bildraum, in der linken vorderen Bildecke unterhalb einer kleinen Dachterrasse mit einer weit vorgespannten Markise und riesigen Blumentöpfe eine kleine Badeszene angeordnet [**Abb. 438** und **Abb. 439**]. Eine Unbekleidete steigt gerade aus dem Wasser, ein Badender kommt herangeschwommen, eine Frau zieht sich ihr Kleid über den Kopf, während ein bekleideter Mann gestikulierend mit ihr spricht, eine weitere Person sitzt unbekleidet, offensichtlich etwas frierend, mit eng vor der Brust verschränkten Armen am Ufer in der Sonne, um sich nach dem Bad aufzuwärmen. Ist das einzig eine kleine Rokoko-Frivolität, die Eingang gefunden hat in die meist recht ernst gemeinte Welt der venezianischen Vedute? Unpassend? Fehl am Platze in einer Vedute?

Tatsächlich weiß man aus anderen Quellen, daß venezianische *Popolani* schon vor den *Primi bagni al Lido*, die ein von Giovanni Comisso veröffentlichter Spitzelbericht des Giovanni Battista Manuzzi für die Inquisitori di Stato am 30. August 1760 dokumentiert,[29] in den venezianischen Kanälen dem Badespaß huldigten. Unmißverständlich sind einige Textquellen, so Giovanni Grevembroch unter dem Titel "*AMMAESTRAMENTO A FIGLI*":

"Apprendono li Fanciulli plebei da loro genitori, l'arte del nuotare in assai tenera età, immodoche cresciuti poi negl'anni di forze vengono perfettamente ressistenti ad ogni rischio; quindi avviene, che nel estate sopra Canali di Venezia si esercitano nel fruttuoso trastullo prima con la tavola, o con certe vesiche, che sostengono sopra l'aqua il corpo umano, indi con tuttà libertà, e senza custodia, vagga ognuno dove il giovanile capriccio inclina.
...Il nuoto adunque per le circostanze della nostra città fú riconosciuto utile, e quasi necessario, onde mai proibito, purche la Gioventù a proporzione guazzi cuoperta, e lontana dalle Chiese, e Monasterj; e però il Magistrato contro la bestemia più volte emanò saggie Leggi, e risoluti Proclami."[30]

Erprobt wurden diese populären Vergnügungen auch an Stellen, wo dies als unerwünscht und als störend empfunden worden ist. Probleme gab es in solchen Fällen, wenn wie Pietro Gradenigo 1757 berichtet, der Sport zu nahe an Kirchen und Klöstern ausgeübt wurde und dadurch Anstoß erregte.[31] Dies erst führte zu einem Einschreiten der Behörden, wie der Tagebuchschreiber wenig später nachträgt:

"*29. Maggio/*
Proclama, stampato, e di spensato per la Sagrestie, col quale uiene proibito a chiunque ua a nuotare, e si gettano nudi nelli Canali dirimpetto alle chiese, et alli Monasterij; Molto più ad Uomini adulti fra concorso di Popolo d' ogni sesso, scandalosi, immodesti, e senza riserue cristiane."[32]

Auf diese Sentenz dürfte sich auch Grevembroch, der fast zur gleichen Zeit seine Illustrationen mit kurzen Texten angefertigt hat, bezogen haben. Ein anderer, nicht unbekannter Autor, Gasparo Gozzi assoziierte ziemlich genau drei Jahre nach Erlaß dieser Verordnung - seine venezianischen Leser dürften sich erinnert haben - gar ein Aufleuchten eines Stückes in Venedig Wirklichkeit gewordenen Goldenen Zeitalters, dachte er an das Land, wo "*i putti senza mutande nuotano la state*".[33] Der Nachfolger des venezianischen Aufklärer Francesco Griselini in der Herausgabe des *Dizionario delle Arti e de' Mestieri* schließlich gab eine ausführliche, wissenschaftlich fundierte Abhandlung über die "*Vantaggi, ed utilità dell' Arte di nuotare.*"[34]

In Bildform ist das Schwimmen der Jugendlichen in den Kanälen auch in Giandomenico Tiepolos Zeichnung *Ragazzi che fanno il bagno in canale*,[35] die an einem unbestimmten, kleinen, aber eindeutig: venezianischen Kanal situiert ist, dokumentiert. Eine andere bildliche Darstellung in Veduten hingegen ist mir nicht bekannt geworden. Doch da, wo das Baden so weit verbreitet gewesen ist, daß es sogar die Macht der Behörden auf den Plan rufen mußte, gibt es wohl nichts, das dagegen spricht, daß seine Darstellung am Canal Grande weniger der Realität entspricht als anderswo. Die Badenden dieses unbekannten Malers, von dem manche glauben, er sei mit dem Marieschi-Schüler und –Nachfolger Francesco Albotto zu identifizieren, wird man also als ein Dokument einer populären Ausübung eines Sportes verstehen müssen, der in den Oberschichten noch lange nicht akzeptiert und verbreitet gewesen ist.

Wenn aber ein Hendrik van Lint, der nicht nur eine Ansicht Venedigs gemalt und signiert hat, bei seinem Ausflug in die Welt der venezianischen Vedute in einer Ansicht mit Blick auf die Isola di San Giorgio Maggiore an einem Ort, der eigentlich nur der Molo vor dem Dogenpalast sein könnte, aber im Gemälde nicht durch Bauten spezifiziert und in seiner Lage topographisch nicht der Wirklichkeit entsprechend angeordnet ist, Fischanlandungen in den Vordergrund setzt,[36] ist das ein derart derb volkstümlich-genrehaftes Element, daß es die Venezianer selbst in Capricci nicht gemalt haben. Es konnte im Achtzehnten Jahrhundert in einer Vedute, die eine der wichtigsten Kirchen Venedigs darstellte, wohl nur als unpassend empfunden werden. Tote Fische, Fischverkauf, Fischmarkt, wie es sie anderswo in der Malerei gibt, sind - wie im übrigen auch die niederländisch erscheinenden Trachten der Frauen - allenfalls erklärbar als eine Wiederaufnahme von Motiven aus Leandro Bassanos großer Venedigansicht in Madrid, bzw. als Reminiszenz an eine niederländische Tradition, für die der Breughel'schen "Große Fischmarkt" stehen mag.[37] Den venezianischen Malern und wohl auch den meisten ihrer Kunden müssen solche Szenen zu unfein, zu ungroßstädtisch gewesen sein, passen sie doch in den inhaltlichen Kontext der venezianischen Vedutenmalerei des Achtzehnten Jahrhunderts schlicht nicht hinein und das Beispiel Bassanos von 1610 wird wohl nicht zufällig bei den einheimischen Malern keine Nachfolge gefunden haben. Zur Repräsentation der Stadt und Republik Venedig war dergleichen denkbar ungeeignet, auch wenn Sansovino und andere auch den Fischreichtum der Lagune in ihr Venedig-Lob einbezogen hatten.

WAS FEHLT.
ÜBER DIE GRENZEN DARSTELLUNGSWÜRDIGER THEMEN

"Wer alte Möbel und Bilder liebt, darf die Hexenprozesse nicht vergessen, die zur gleichen Zeit waren und ohne die die Kunstwerke wohl wären, doch vielleicht nicht so wären."

Ernst Bloch :
TEUER BEZAHLTE Stollenschränke[1]

Jede Untersuchung der Widerspiegelung von "Realität" in der Kunst, egal in welchen Medium, muß auch darauf reflektieren, was der jeweiligen Wirklichkeitswiedergabe fehlt. Nur wenn sie sich dem stellt, was ausgesperrt ist aus der Abbildung dieser Realität, kann sie über deren Wahrheit urteilen. Dem Kunsthistoriker, der gewohnt ist mit dem im Bild Dargestellten zu arbeiten, mag die Frage nach dem, was nicht in den Bildern ist, paradox anmuten, doch war ja im Vorangegangen bereits häufiger eine Annäherung an jene schwer zu ziehende Grenzlinie der Angemessenheit der Figuren zur Repräsentierung des Stadtbildes versucht worden, die schriftlich zu fixieren nie jemand für notwendig befunden hat. Im vorigen Kapitel ist von Künstler gehandelt worden, welche die Grenze der Angemessenheit weiter zogen als die bekannteren Meister, bzw. sie mehr oder weniger gewollt überschritten und Dinge darstellten, von denen man annehmen muß, daß sie von den "großen" Vedutisten mit voller Absicht und zu recht aus ihrer Bildwelt ausgeklammert worden sind. Dabei kann es sich um Alltäglichkeiten handeln, die im Leben der Stadt normal waren, in der Abbildung aber gleichwie tabuisiert sind, weil sie nicht dazu angetan sind, ein angenehmes Bild der Stadt zu vermitteln, und man sie infolgedessen auf den dekorativ genutzten Bildern nicht sehen wollte.

Wie allen Bildern mangelt es den Veduten an nichts so sehr wie dem Klang. Oft genug sind Gespräche durch Gestik angedeutet. Je genauer man hinschaut, desto mehr lassen die Bilder das Verlangen aufkommen, mehr über die Leute zu wissen, die sich in der Stadt aufhalten und dort dargestellt sind, wie sie miteinander reden. So ist man immer wieder versucht, den Bildern Geräusche abzulauschen, nicht nur die Stimmen, sondern auch den Festbildern die Musik, die für immer verloren Geräuschkulisse des Alltages, den Lärm der Straße, auch wenn dieser in Venedig schon im Achtzehnten Jahrhundert als gering empfunden worden ist. Die Mittel der Malerei lassen einen Mangel entstehen, den diese Kunst nicht einzulösen vermag, eine Erwartung, die nicht zu stillen ist. Denn, um den gemalten Menschen ihre Stimme zurückzugeben, bedarf es eines Poeten oder eines Künstlers wie Ilja Kabakov, der den gefundenen Dingen die Stimme zurückgeben wollte,[2]

nicht eines Kunsthistorikers. Dasselbe gilt auch für die verschwundenen Gerüche der Stadt. Insofern kann, von den unzähligen denkbaren Dingen, die in der Kunst nicht dargestellt werden, zu sprechen, nie erschöpfend sein. Es soll hier also nur auf einige Dinge hingewiesen werden, die auffallen, weil sie im zeitgenössischen, kulturgeschichtlichen Kontext sehr wohl ein Thema waren oder weil sie für die Bedeutungskonstituierung der venezianischen Vedute signifikant sind.

Wenn sich ein Reisender wie Johann Wolfgang Goethe über Dreck und Gestank in der Stadt beschwert, ist davon in den Bildern der Vedutisten selbstredend nichts zu sehen, von dem vielbeklagten unangenehmen Geruch der Kanäle, der im bildnerischen Medium nicht darstellbar ist, ganz zu schweigen. Doch ist das nur zum Teil der Natur des Bildmediums zuzuschreiben. Der Originaleintrag im Tagebuch von Goethes Italienischer Reise vom Sonntag, dem 1. Oktober 1786, der ein sonderbares Licht auf den Ort wirft, wie auf den Autor, der ihn beschreibt, lautet:

"Dann bin ich durch einige Quartiere gegangen und nach dem Platz und habe, da es eben Sonntag war über die Unreinlichkeit meine Betrachtungen angestellt. Es ist wohl eine Art Policey in diesem Artickel. Die Leute kehren den Quarck in die Eckgen, ich sehe große Schiffe hin und wieder fahren, auch an Orten stille liegen, die das Kehricht mit nehmen, leute von den Inseln umher die ihn als Mist brauchen. Aber es ist doch unverzeihlich daß die Stadt nicht reinlicher ist, da sie recht zu Reinlichkeit angelegt ist. alle Straßen geplattet, die entfernten Quartiere selbst wenigstens mit Backsteinen auf der hohen Kante, wo es nötig in der Mitte ein wenig erhaben, an den Seiten Vertiefungen um das Wasser aufzufassen und in unterirdische Canäle zu leiten. Noch andre Vorsichten der ersten Anlage würden es unendlich erleichtern Venedig zur reinsten Stadt zu machen, wie sie die sonderbarste ist."[3]

In der ansonsten nur wenig bereinigten, veröffentlichten Fassung der Italienischen Reise endet der Passus prosaischer, noch ohne den Rückgriff auf den *Topos* der Einmaligkeit Venedigs. Eine Woche später, wieder am Sonntag, heißt es:

"Wenn sie ihre Stadt nur reinlicher hielten, welches so nothwendig als leicht ist und wirklich auf die Folge von Jahrhunderten von großer Consequenz. Nun ist zwar bei großer Strafe verboten, nichts in die Canäle zu schütten, noch Kehrig hineinzuwerfen; einem schnell einfallenden Regenguß aber ist's nicht untersagt, allen den in die Ecken geschobnen Kehrig aufzurühren, in die Kanäle zu schleppen, ja was noch schlimmer ist, in die Abzüge zu führen, die nur zum Abfluß des Wassers bestimmt sind, und sie dergestalt zu verschlemmen, daß die Hauptplätze in Gefahr sind, unter Wasser zu stehen. Selbst einige Abzüge auf dem kleinen Marcusplatze, die wie auf dem großen, gar klug angelegt sind, habe ich verstopft und voll Wasser gesehen.

Wenn ein Tag Regenwetter einfällt, ist ein unleidlicher Koth, alles flucht und schimpft, man besudelt beim Aufsteigen und Absteigen der Brücken die Mäntel, die Tabarros, womit man sich ja das ganze Jahr schleppt, und da alles in Schuh und Strümfen läuft, bespritzt man sich und schilt, denn man hat sich nicht mit gemeinem, sondern mit beizendem Kot besudelt. Das Wetter wird wieder schön, und kein Mensch denkt an Reinlichkeit..."[4]

Schon in Verona hatte sich der Dichter mokiert:

"Die Vorhöfe, Säulengänge p [sic!] sind alle mit Unrath besudelt und das ist ganz natürlich, man muß nur wieder vom Volck herauf steigen. Das Volck fühlt sich immer vor. Der Reiche kann reich seyn, Palläste bauen, der Nobile darf regieren, aber wenn er einen Säulengang, einen Vorhof anlegt, so bedient sich das Volck dessen zu seinem Bedürfniß und das hat kein dringenderes als das so schnell als möglich los zu werden was es so häuffig als möglich zu sich genommen hat.

Will einer das nicht haben; so muß er nicht den Grosen Herren spielen; daß heißt: er muß nicht thun als wenn ein Theil seiner Wohnung dem Publiko zugehöre, er muß seine Thüre zumachen und dann ists gut. An öffentlichen Gebäuden läßt sich das Volck sein Recht nicht nehmen. Und so gehts durch ganz Italien."[5]

Anders die Welt der Vedute: sie ist gleichwie klinisch sauber und auch Canalettos urinierende Männer waren sehr bald von der Bildfläche verschwunden. Weder das Problem der Verunreinigung der Stadt, noch die Maßnahmen ihrer Beseitigung sind Thema der Ansichten Venedigs. Das von ihrer Gesamtheit gezeichnete Porträt der Stadt bietet dem Besucher, der in Venedig gewesen ist, das, was er von ihnen erwarten konnte: ein schon in der Rückschau gereinigtes Bild, wie es einem Erinnerungsstück zukommt. Einzig das graphische Blatt mit dem Campo dei Gesuiti in Lovisas *Il Gran Teatro...* zeigte einen Dreckkasten und denjenigen, der ihn leert [s. **Abb. 11**].[6]

Die Welt der venezianischen Vedute ist ohne Zweifel eine geschönte Welt. Armut scheint seit der Entwicklung des reiferen Stils von Canaletto einem strengen Darstellungstabu zu unterliegen. Mehr als ein Achtel der offiziell gezählten Bevölkerung lebte 1760 von der Bettelei, mit dem Fortschreiten des Jahrhunderts hat sich die Situation sogar noch verschlechtert.[7] Als sei die gesamte Produktion der Bilder der gemalte Beweis dafür, daß die Regelungsmaßnahmen der Republik wirkten, sieht man hingegen selbst in Bildern der venezianischen Kleinmeister kaum noch einen Bettler auf der Straße.

Weiter fehlt den Bildern fast vollständig der gesamte Bereich der Arbeit, von dem einen Beispiel in der Ansicht der Kirche Santa Maria della Salute von Gaspar van Wittel [s. **Abb. 47**] und einem Handwerker hier auf den *Campi* Canals und den Lastenträger dort bei Luca Carlevarijs einmal abgesehen. Den wohl nicht seltenen Anblick der Schwerstarbeit eines Kohlenträgers mit seiner Kiepe, wie sie auf der *Insegna dell'arte dei carboneri* dokumentiert ist und die man noch in einem berühmten Photo Friedrich Seidenstückers aus dem Berlin von 1930 wiederfindet,[8] hat wohl nach dem mit dem Monogramm "L. C. V." zeichnenden Anonymus des späten Sechzehnten Jahrhunderts kein Vedutist mehr gemalt. Eine Szene wie jene mit dem Detail eines Mannes, der unter der Schwere eines großen Tragekastens auf seinem Rücken zusammengebrochen ist, findet sich nicht in einer beliebigen Ansicht irgendeines Stadtplatzes, sondern in einer Canaletto oder seinem Umkreis nur zugeschriebenen Ansicht der Fondamenta Nuove, die mit der großen Ruinenlandschaft, den darin lagernden schattenhaften Gestalten auf der linken Seite, dem Angler und dem Spaziergänger, sowie dem großen unter Segeln ablegenden Schiff stark capricciohafte Züge aufweist [**Abb. 445**].[9] Die Vedute in Venedig ist eben nicht der Ort der Kritik, nicht der Sozialkritik und nicht der Kritik der herrschenden politischen Verhältnisse. Das Konzept der Stadt als einer des sorglosen Müßigganges, in der man gut lebt, das darin zu Tage tritt, wird seinen Reflex bis weit hinein in das Venedigbild der Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts haben.[10]

Die von Friedl Brunckhorst über den sogenannten "Barbaro-Plan" von 1500 gemachte Beobachtung: "Weggelassen auf der Stadtansicht sind ... offensichtlich alle mit Lärm und

Schmutz verbundenen Industriezweige wie Ziegelbrennereien, Glasbläsereien oder Schlachthöfe..."[11] trifft genauso auf die gemalten Veduten des Achtzehnten Jahrhunderts zu. Wenn Sigismund Streit bei seiner Beschreibung des Campo di Rialto den Stand eines Fleischverkäufers erwähnt, ist dies für Canaletto kein Grund ihn auch zu malen. Es ist schlicht kein Thema für die Besetzung seiner Bilder mit Figuren. Zu sehr waren seine Vorstellungen geprägt von dem festen Motivkanon, der seine Stadt bevölkern sollte, als daß er auch dieses Handwerk thematisieren würde - einer langen Tradition der Darstellung geschlachteten Viehs in der Malerei zum Trotz. Anders in seinen Bildern der Schleuse von Dolo, wo im Mittelgrund hinter einem Gemüsestand und einem spazierenden, eleganten Paar der Einblick in einen Schlachterladen ermöglicht wird, in dem vor einem massiven Tisch eine Rinderhälfte am Haken hängt [s. **Abb. 310**].[12] Auf dem Land ist es selbst Canaletto möglich, zu zeigen, was man in der Stadt nicht sehen wollte. Nur Michele Marieschi zeigt eine der Fleischverkaufsstellen in der Stadt [s. **Abb. 274**],[13] dies aber nur an entlegenem Ort, am Rio di Canareggio, nicht an einem solch zentralen Platz wie dem Campo vor der ältesten Kirche der Stadt. Die von Sansovino hochgelobte gute Versorgung der Lagunenstadt, sofern sie in Veduten thematisiert ist, wird verbildlicht als ein Problem des Transportes und des Kleinhandels, durchaus auch "romantisiert" im Sinne der Kaufruf-Tradition in der Druckgraphik, doch fehlt den Darstellungen in den Veduten deren Vielfalt. Die Fliegenden Händler und immer wieder die Schornsteinfeger übernehmen fast vollständig den Part, die Arbeit und die Geschäftigkeit in der großen Stadt zu repräsentieren.

Selbst bei der Abbildung der Geschäftigkeit der Handwerker und der tätigen Bevölkerung auf den *Campi* ist eine enge Auswahl getroffen. Auch hier ist alles vermieden, was in irgendeiner Form Unbehagen hervorrufen könnte.[14] So kommt in der großen Zahl gemalter Veduten Venedigs weder eine Kaufrufreihe, wie Gaetano Zompinis *Arti che vanno per via...*, noch die enzyklopädische Vollständigkeit des *Dizionario delle Arti e de' Mestieri* von Francesco Griselini zusammen. Er beschreibt alle die nie gezeigten Handwerke in der Stadt genauestens, darunter auch die ekel- und abscheuerregende, und dabei nicht ungefährliche Tätigkeit der *Arte del "VOTAPOZZO"*.[15] Nach seinem Zeugnis fand die Entfernung der Brunnenresiduen in der Nacht statt, sie konnte also kaum ins Bild geraten. Doch auch die Fahrzeuge, die Abfälle aller Art abtransportieren, die Tätigkeit der *cava fanghi*, die regelmäßige Ausbaggerung der Kanäle ist nicht Thema der Vedute, obwohl das Problem der Versandung der Lagune und der Maßnahmen, welche die Republik zu ihrer Vorsorge und zum Unterhalt der Kanäle traf, regelmäßig in der zeitgenössischen Literatur diskutiert wurde.[16] Nur der frühe Canaletto zeigt auf einigen seiner Veduten der Mündung des Canal Grande mit Blick zum Bacino di San Marco jene in der Verbreiterung zum Hafenbecken liegende, schwimmende Konstruktion, die laut Grevembrochs Darstellung für Ausbaggerungen benutzt worden ist [**Abb. 441**, s. auch **Abb. 5**].[17]

Die Beobachtung, daß alles, was Schmutz und unangenehmen Geruch hervorruft, in der Vedute keinen Platz hat, gilt weiterhin. Erstaunlich genug, daß Luca Carlevarijs auf einem Blatt in seinen *Fabriche e Vedute...* ausgerechnet die gewöhnlich eher in der ländlichen Umgebung ausgeübte Herstellung von Holzkohle als handwerkliche Arbeit thematisiert und nicht irgendeine andere, die mit dem Städtischen oder der Wartung und Pflege von Wasserfahrzeugen assoziiert werden konnte. Johann Richter hatte von den im Bacino di San Marco gelegentlich dicke Rauchwolken aufsteigen lassen, Egidio Martini hat zudem eine Ansicht des Molos als sein Werk veröffentlicht, die eine extreme Rauchentwicklung - vielleicht von Arbeiten an einer Gondel - im Vordergrund unmittelbar vor dem Dogenpalast aufweist [**Abb. 446**].[18] Die Regel werden aber konnte das, wie Richters Figurenauffassung insgesamt, nicht, schon gar nicht in der venezianischen Bilderwelt Canalettos. Eine weitere Ausnahme hat wiederum Michele Marieschi geliefert, der am Campo di San Basso einmal - vielleicht einziges Mal - einen rauchenden Schornstein mitten in der Stadt erkennen läßt.[19]

Das Kalfatern eines Schiffes hätte in ähnlichem Maße Anlaß zur Darstellung von Feuer und Rauch geben können wie in Carlevarijs' Stich die Szene der Holzkohlenzubereitung und sich darüber hinaus in den Veduten als geeignetes Motiv angeboten, um einen Bezug zur Besonderheit der venezianischen Wirklichkeit und der Tradition der Seehandelsmetropole herzustellen. Im "Barbaro-Plan" war es, als Zeichen der Geschäftigkeit im Hafen und zur Charakterisierung der damaligen Beherrscherin des See- und Orienthandels an dem äußersten, zum Meer hin gelegenen Ende des Bacino di San Marco angeordnet gewesen - auch wenn es nicht ohne unangenehmen Geruch vor sich ging. Bei Lovisas *Il Gran Teatro di Venezia...* waren nahebei vor der Kirche San Niccolò di Castello Reparaturmaßnahmen an einem Handelsschiff zu beobachten gewesen [s. **Abb. 265**]. Obwohl es ein an diesen im Plan von Ughi so bezeichneten *"SQUERI DA NAVE"* [**Abb. 442**] üblicher Vorgang gewesen sein muß und hier noch bis 1936 Schiffsunterhaltungsarbeiten betrieben wurden,[20] wird die Möglichkeit in den Veduten des Achtzehnten Jahrhunderts so gut wie nicht genutzt, hier einen Hinweis auf die Seehandelstradition der Adriametropole einzufügen - wie es auch über das ganze Jahrhundert hinweg keine gemalte Innenansicht des Arsenals gibt, obwohl die ruhmreiche Werft der Republik eine Touristenattraktion von lebhaftem Interesse für Venedigbesucher gewesen ist, durch die man illustre Besuchern gerne führte.[21] Außer in dem Bild des unbekannten Malers in Temple Newsham House [s. **Abb. 437**] wird das Motiv nur einmal kaum erkennbar im Hintergrund einer Ansicht der Riva degli Schiavoni von Canaletto aufgegriffen.[22]

Dies ist um so erstaunlicher als das Kalfatern von Schiffen in imaginären Hafenbildern ansonsten nicht selten Gegenstand der Malerei war, mit dem sich die Möglichkeit bot, Feuer, Rauch und noch dazu ein großes Segelschiff ins Bild zu setzen. Schon Giovanni Gerolamo Savoldo hat es als Hintergrundmotiv für eine großformatigen Altartafel genutzt. Im Achtzehnten Jahrhundert ist der Vorgang als beliebtes Motiv der Tradition der capriccio-artigen Hafenbildern unter anderem bei Luca Carlevarijs überliefert. Auch

Marco Ricci hat eine Lagunenlandschaft gemalt, in der ein Schiff zur Behandlung mit Feuer und Pech auf die Breitseite gelegt worden ist, und selbst Canaletto ist sich nicht zu schade, diese Arbeit in einem Bild der Londoner Themse darzustellen, während er es in Venedig ansonsten vermeidet, sie zu zeigen. Marco Riccis Bild, das man wohl am besten als Lagunenlandschaft oder *-capriccio* mit langer Brücke auf Bögen und dem Kalfatern eines Schiffes beschreiben kann, zeigt Arbeiten an einem Schiffstyp wie er von Carlevarijs oder von den Willem van de Veldes bestens bekannt ist. Auf einer Art Schwimmdock ist das Schiff zur Seite gelegt, ein Kahn hat festgemacht und im Vordergrund sind sitzende Hafenarbeiter zu sehen, einer von ihnen schlägt mit einem Hammer oder einer Axt auf etwas ein. Ein absegelndes Schiff vor einer Stadtsilhouette, in der rauchende Kamine erkennbar werden, die Hafenanlage, wartende Arbeiter und Lastenträger, sowie die Berge im Hintergrund evozieren hier eine venezianische Atmosphäre, auch wenn die Stadt selbst damals mit solch einer langen Brücke noch nicht aufwarten konnte [**Abb. 443**, wie auch **Abb. 444**].[23]

Die Beispiele zeigen, daß es, wie oft in der Kunst, zu fast jeder Regel eine Ausnahme gibt. Häufig sind diese Ausnahmen von der Regel, welche versucht, die Grenze des Darstellungswürdigen in der Vedute zu definieren, im Bereich der offenbar mehr Freiheiten gewährenden Druckgraphik, bei den sogenannten "*pittori minori*", oder aber im Frühwerk Canaletto zu entdecken, welcher später alles, was in irgendeiner Form unangenehme Empfindung beim Betrachter auslösen konnte, aus seinem Werk elimiert hat. Schon die Aussage, auf den Veduten des Achtzehnten Jahrhunderts sei, wie auf Urlaubspostkarten, immer schönes Wetter, ist insofern zu relativieren, als bei dem frühen Canaletto die Himmel häufig wolkenverhangen und aufgewühlt sind und auch später ist noch die eine oder andere Allerweltsvedute mit schlechtem Wetter gemalt worden.[24] Auch wenn es niemals regnet, zieht sich der Himmel manchmal bedrohlich zusammen. Doch einen Platzregen, ein donnerndes Gewitter oder einen echten venezianischen Nebeltag gibt es in der Malerei des Achtzehnten Jahrhunderts nicht und das durchschnittliche Gesamtbild der strahlenden Himmel in den allermeisten venezianischen Veduten hat schon etwas von der immerstrahlenden Sonne in den Prospekten heutiger Reiseveranstalter. Selbst eine Szene im Sonnenuntergang bleibt im Zeitalter der Vorromantik noch eine selten Ausnahme.[25]

Tra le Colonne, der Platz zwischen den Säulen auf der Piazzetta di San Marco, wo seit hunderten Jahren dem Spiel mit Karten und Würfel gefröhnt wurde, das war ohne Zweifel ein darstellungswürdiger Ort, eines der herausragenden Vedutenmotive, zentral gelegen, Schauplatz venezianischer Geschichte, wichtiger Punkt für den venezianischen Geschichtsmythos. Doch vergißt man leicht, daß dies auch ein Richtplatz war. Noch Ende des Achtzehnten Jahrhunderts wurden hier Todes- und andere Körperstrafen vollstreckt, Hinrichtungen im Sinne eines "Theaters des Schreckens" (Richard van Dülmen) zelebriert und die sterblichen Überreste von in den Gefängnissen hingerichteten Staatsverbrechern öffentlich zur Schau gestellt.[26] Eine Illustration einer Bestrafungsszene

an dieser Stelle aber erschien bei dem gegebenen Zusammenhang zunächst kaum erdenklich. Bei Magnasco, so ist man versucht zu glauben, könnte man dergleichen erwarten, in der Tradition der venezianischen Vedute aber kaum.

Aber: in der Serie der Ansichten im Napoletaner Museo di Capodimonte, die immerhin seit Mitte des Achtzehnten Jahrhunderts im Besitz des Königshauses ist, befindet sich eine auf den ersten Blick recht ausdruckslose und gewöhnliche Ansicht des Molos mit Dogenpalast, Blick Richtung Riva degli Schiavoni.[27] Bei einer insgesamt ansonsten recht spärlichen Staffage - ein Vogelkorb wird getragen, am Ufer stehen Männer paarweise herum, rechts ist der Raum sehr leer - hängt von den Umstehenden kaum beachtet an einer schweren Traverse im Obergeschoß des Dogenpalastes die gekrümmte Figur eines Mannes, der an den zusammengebundenen Armen dort aufgeknüpft ist [**Abb. 440**]. Es ist eine nicht mißzuverstehende Erinnerung daran, daß die Stadt auch im Zeitalter der Aufklärung noch Ort des Schmerzes und der Erniedrigung des menschlichen Wesens gewesen ist. Das grausame Verfahren dieser Streckstrafe wurde von dem Reisenden Thomas Coryate bereits Anfang des vorangegangenen Jahrhunderts beschrieben:
"*On the fourth day of August being Thursday, I saw a very Tragicall and dolefull spectacle in Saint* Markes *place, Two men tormented with the strapado, which is done inn this manner. The offendor hauing his hands bound behind him, is conueighed into a rope that hangeth in a pully, and after hoyled vp in the rope to a gear heigth with two seuerall swinges, where he sustaineth so great torments that his iyonts are for the time loosed and pulled asunder; besides such abundance of bloud is gathered into his hands and face, that for the time he is in the torture, his face and hands doe look as red as fire.*"[28]
Der genaue Vergleich mit der "*VEDVTA DELLA PIAZZA DI S. MARCO Verso il Canale*" aus Luca Carlevarijs' *Le Fabriche...* läßt dann die gleiche Szene, wenn auch klein im Hintergrund und in manchen Drucken kaum erkennbar, auch hier erkennbar werden.[29] Andere begnügen sich mit einer Andeutung der Möglichkeit des Schrecklichen. Canaletto (und nicht nur er) zeigt nicht nur einmal in einer Zeichnung und später in dem eigenhändigen Stich der Ecke des Dogenpalastes drohend den dräuenden Haken [s. auch **Abb. 344**],[30] der anderswo - bei einem heute so nicht mehr existierenden Haus an der Riva del Vin in der Nähe des Ponte di Rialto am Canal Grande -[31] schlicht ein beliebiges Hilfsmittel zum Verstauen und Löschen der Ladung der Lastbarken gewesen ist. In dem großformatigen, nach der Zeichnung gemalten Gemälde aus der Sammlung von Joseph Smith dagegen ist er, wie auch in anderen Bildern des Ortes weggelassen.[32] Für den Einheimischen, der wußte, worum es sich handelt, mußte dieser Flaschenzug, der wohl nie der Anlieferung von Waren gedient hat, ein unmißverständliches Zeichen sein für das, was ansonsten in Veduten nicht gezeigt und nicht gesehen werden wollte.

Es wäre theoretisch möglich als extremen Gegenpol zu dem wirklich Produzierten einen schwarzen *Vedutismo* im Sinne Alessandro Magnascos zu denken, der eine Ansicht einer nicht identifizierbaren italienischen Kleinstadt-*Piazza* gemalt hat, auf der zwischen einem bunten, aber ruhigen Markttreiben die Abführung eines in Ketten gelegten Verhafteten zu sehen ist.[33] Ein *Vedutismo*, der diese finsteren Seiten des öffentlichen Lebens als Zeichen für Strenge und Unbestechlichkeit der Justiz und Gerechtigkeit und Unbeirrbar-

keit der Staatsregierung thematisiert und hervorhebt. Dem aber stünden wohl nicht nur die andersgeartete venezianische künstlerische Tradition, die Auftraggebererwartungen und der Wille, ein in jeder Hinsicht positives Bild von der eigene Stadt zu zeichnen, entgegen, sondern auch eine Staatsräson, die auf dem Verbot beruhte, über Staatsangelegenheiten auch nur zu sprechen. In jedem Falle war dergleichen unter den gegebenen Voraussetzungen nie gefragt, selbst in Rom nicht mit seiner aus den Bambocciaden kommenden Tradition, geschweige denn in Venedig. Von Cesare Beccaria der Kritik unterzogen, von aufgeklärten Besuchern mit deutlich ausgesprochenem Mißfallen beobachtet und kommentiert,[34] konnte das nur als Ausnahme Thema der Selbstdarstellung der Stadt sein. Ein, freilich spät im Achtzehnten Jahrhundert, anläßlich einer der letzten öffentlichen Vollstreckungen der Todesstrafe in der Zeit der Republik erschienener Artikel in der GAZZETTA VENETA URBANA kann belegen, daß die Kritik dieser Praktiken im venezianischen gebildeten Publikum reflektiert worden ist.[35] Diese Abneigung der aufgeklärten Zeitgenossen gegen die öffentliche Zurschaustellung der Strafrituals scheint in den Bildquellen durchzuschlagen, wenn dergleichen nicht öfter dargestellt wurde.

Die Szenen der alltäglichen Gewalttätigkeit und des Verbrechens in der großen Hafenstadt, wie sie in den Stiche von Lovisas *Il gran teatro...* und bei Michele Marieschi auch im Gemäldevordergrund ins Bild gesetzt worden sind, dürften bei den Kunden im Grunde genausowenig gefragt gewesen sein. Immerhin hat dieser Versuch außer in Marieschis engen Umkreis keine Schule gemacht. Keinesfalls wollte man die Stadt bevölkert sehen von jenen "Lastenträgern, Schelmen und Beutelschneidern"[36] Salvatore Rosas, wie man sie in seinen Bildern, denen eines Magnasco oder einer römischen Ansicht durchaus antreffen konnte. Am Wechsel zum kommenden Jahrhundert sollten sie in der Theorie von Sir Uvedale Price als Inbegriff des Pittoresken in der Darstellung der menschlichen Gattung angesehen werden.[37] Doch den Malern Venedigs konnte das, was man im wirklichen Leben, wo es das ohne Zweifel gegeben hat, nicht erleben wollte, auf den Bildern, welche die Stadt nach außen repräsentierten, schon gar nicht angebracht erscheinen. Insofern herrscht auf den Veduten wohl die bessere Polizei als in der Wirklichkeit.

Aber in der Welt der venezianischen Vedute vermißt man auch sehr viel harmlosere und trivialere Motive. Sehr zurückhaltend verfuhren die Maler mit allem, was zu den häufig genutzten Motiven der zeitgleichen Landschaftsmalerei gezählt werden kann. Demjenigen, der mit der Kunst des Achtzehnten Jahrhunderts vertraut ist, wird das weitgehende Fehlen von Brunnen- und Wäscheszenen, die Hauptmotive der Landschaftsmalerei sind, auffallen. Tatsächlich gibt es Beispiele für beides auch in Veduten, aber sie sind klein und versteckt und selten im Vergleich zu ihrer Alltäglichkeit. Auch wenn 1640 durch eine Inschrift belegt ist, daß das Wäschetrocknen in der Nähe der Chiesa di Sant' Andrea ausdrücklich verboten war - "... *NÈ STENDER LANE PER MEZZO ESSA CHIESA, ET ALTRE ROBBE CHE IMPEDISCONO IL TRANSITO...*" -[38] irgendwo muß diese alleralltäglichste Tätigkeit ihre Orte in der Stadt gehabt haben. Canaletto läßt Wäscheszenen im Gemälde nur selten sehen, so auf einer frühen Ansicht mit San Giacometto di Rialto

in Dresden [**Abb. 447**], einer der zuerst gemalten Veduten für den *Prospectus...* an den Fenstern im ersten Geschoß eines Palazzo an der Fondamenta del Vin, auf dem Campo vor Santa Maria della Carità im Hintergrund von *The Stonemason's Yard* und noch auf der in den Dreißiger Jahren gemalten Ansicht der Scuola di San Rocco in Woburn Abbey [**Abb. 448**].[39] In der Zeichnung ist er weniger zurückhaltend. In einem Blatt, das dem üblichen Vedutenzuschnitt sehr fern ist und einen Blick bezeugt, der anderswo erst gegen 1800 denk- und malbar wurde, verrät er, wo in der Enge der Stadt das Wäschetrocknen und -bleichen stattfand. Die Zeichnung, die dem British Museum gehört, zeigt zusammen mit einem zweiten Blatt in privatem Besitz, die Aussicht auf die Dächer von Venedig, die sich aus zwei verschiedenen Fenstern im Dachgeschoß des Canalettos Mutter gehörenden Hauses am Corte Perrini bot und heute noch weitgehend unverändert bietet. In dieser Dachlandschaft legt auf einer Dachterrasse eine Frau mit einer jüngeren Gehilfin weiße Tücher zum Bleichen aus [**Abb. 449**]. In einer anderen, ähnlich weit ausgeführten Zeichnung, die wiederum den Blick nach oben richtet, läßt der Künstler das Trocknen der Wäsche auf der *Altana* sehen.[40] Nichts besonderes eigentlich, verwunderlich ist eher, daß die Dachterrassen fast immer leer und ungenutzt gezeigt sind und nur in ganz wenigen Gemälden in Gebrauch gezeigt wurden. Tatsächlich müßten sie wohl viel häufiger in Benutzung zu sehen gewesen sein.

Andere Vedutisten, besonders kunstgeschichtlich weniger bedeutende Maler sind da weniger zurückhaltend und bedienen sich unbefangener der Themen, die leicht dem Bereich der ländlichen Schäferwelt zugeordnet werden konnten. Eine von Brustolon gestochene Ansicht vom Campo San Giacomo di Rialto, als deren Inventor Giovanni Baptista (!) Moretti zeichnet, dokumentiert nicht nur Fassadenarbeiten an den Fabbriche di Rialto, in ihr ist die Szene der Dachreparatur, die Canaletto im Streit'schen Bild einsetzt, ersetzt durch ein sehr schönes weiteres Beispiel für eine Darstellung von Frauen, die mit dem Wäsche aufhängen beschäftigt sind [**Abb. 450**].[41] Der Maler der Veduten von Angoulême zeigte eine in der Nähe der Riva degli Schiavoni eigens für den Waschtag aufgestellte Pfahlreihe mit Wäscheleine sogar im Vordergrund des Bildes, ein unbekannter Vedutist ähnliches auf dem Campo SS. Giovanni e Paolo - zwei Frauen breiten dort ein Laken aus einem Wäschekorb aus, während rechts davon Ziegen grasen! -,[42] Marco Sebastiano Giampiccoli dasselbe in einem Stich an den Ufern des Rio di Cannaregio [**Abb. 451**],[43] der "Maler der Langmatt-Veduten" bei San Simeone piccolo,[44] durchweg in peripheren und populären Wohngebieten also. Der mit Carl Traugott Fechhelm identifizierte Schöpfer der handwerklich nicht sehr solide gefertigten Serie der Supraporten in Schloß Ludwigslust[45] wiederum läßt das Trocknen der Wäsche auf der *Altana* über dem Canale della Giudecca sehen. Bernardo Bellotto demonstriert seine Kompetenz im Umgang mit dem Motiv an anderer Stelle: in einer Ansicht von Schloß Königstein, die in der City Art Gallery in Manchester hängt, oder der Ansicht von Gazzada im Züricher Kunsthaus.[46] Hier nutzt er alle Möglichkeiten, die das Thema der Wäsche bietet: Das Trocknen und das Auslegen der Wäsche zum Bleichen auf der Wiese, die weiße Farbe, Bewegung, Körperdarstellung, alles Elemente, die solche Szenen für die

Landschaftsmaler dieses Jahrhundert von Marco Ricci über Alessandro Magnasco und Francesco Zuccarelli bis Hubert Robert und Goya so reizvoll gemacht haben.[47]

Von den führenden Vedutisten in der Stadt aber wird offensichtlich alles, was in irgendeiner Weise mit der ländlichen Sphäre assoziiert werden konnte, weitgehend vermieden, weil es der Idee von Stadt widersprach. Wenn Sir Uvedale Price später nicht nur in der Malerei sondern auch im wirklichen Leben die Wäscheszene zum Inbegriff des dörflichen Lebens erklären sollte,[48] müssen die Malern, die mit diesen Themen umgingen, den gedanklichen Konnex schon lange vorher gespürt haben. So gesehen erstaunt es nicht, daß die schönste Brunnenszene, wie auch die hervorragendste Wäscheszene, die man auf Veduten kennt, von dem gefragtesten Landschaftsmaler der Zeit vor der Romantik stammt. Sie findet auf der Ansicht von San Francesco della Vigna [**Abb. 452** und **Abb. 453**] statt, die Francesco Algarotti gehört hat, und ist Francesco Zuccarelli zuzuschreiben.[49] Wie genau die Trennung zwischen Stadt und Land eingehalten wurde, bzw. wo man die Grenze zog, wird deutlich, wenn Canaletto 1744 als eine der Supraporten für Joseph Smith's Villa in Mogliano dieselbe Palladio-Kirche San Francesco della Vigna in einer eindeutig landschaftlich-cappricciohaften Umgebung darstellt [**Abb. 454**]. Dabei nutzte er die Gelegenheit, die sich ihm bot, und fügte eine Brunnenszene ein,[50] wie er sie im Vordergrund seiner venezianischen "*Vedute prese dai luoghi*" nie so hervorgehoben hätte, auch wenn dieser *Campo* ein Ort gewesen zu sein scheint, der als so abgelegen empfunden worden ist, daß man auch sonst eine sich dem Ländlichen annähernde Staffage einfügen konnte.[51] Dazu, daß man dies tat, mag zudem beigetragen haben, daß der *Pozzo* vor dieser Kirche ein besonders schöner gewesen sein muß, der einen besonderen Reiz auf die Maler ausgeübt hat. Aber: an anderen Orten bleiben Brunnenszenen, von Vincenzo Costa abgesehen [s. **Abb. 426**], in der Stadt immer ein Nebenmotiv unter anderen, die argwöhnisch nicht zu einem hervorgehobenen Motiv ausgemalt wurden.

Keiner wird annehmen wollen, die Brunnen Venedigs seien nicht ebenso wie die der Dörfer oder anderer Städte Mittelpunkt einer kleinen Einheit des Alltagslebens, Treffpunkt, Ort des Gesprächs, des Innehaltens und des Austausches alltäglicher Information gewesen. Offenbar vermittelten sie für die zeitgenössische Betrachter und die ihre Produktion selbst reflektierenden Malern bereits früh im Achtzehnten Jahrhundert - um eine Formulierung von Walter John Hipple aufzugreifen -[52]eine Art von Ruhe und Sicherheit, die man mit der Atmosphäre der Metropole nun doch nicht verbunden wissen wollte. Eine Stadt, die ihre Weltläufigkeit demonstriert, sollte sich für die Venezianer ganz offenbar im Sinne einer Angemessenheit von Staffage, wie sie die zeitgenössische Kunsttheorie für die Landschaftsmalerei gefordert hatte,[53] deutlich unterschieden von der landschaftliche Idylle darstellen.

Trotzdem hatte man keine Schwierigkeiten jene allgegenwärtigen Hunde - dieselben Hunde wie in der Landschaft und mit denselben Freiheiten, sich zu beschnüffeln und zu begatten, Leute anzubellen, und ihre Geschäfte in Platzmitte zu machen, ausgestattet - in ungebrochener Dauerhaftigkeit ins Bild zu setzen. Und das obwohl sie doch in der Stadt

eine Plage und eine ernstzunehmende Gefahr für die Gesundheit, die auch von der Obrigkeit als Problem erkannt wurde, gewesen sind. Antonio Pilot hat vor langer Zeit die ernsthaften Verordnungen und Vorsichtsmaßnahmen, welche die Republik zur Verminderung der Tollwutgefahr, die von ihnen ausging, traf, zusammengetragen und sich dabei vor allem auf die letzten Jahre ihres Bestehens konzentriert. Doch bereits die GAZZETTA VENETA hatte sich mehrmals mit dem Problem zu beschäftigen.[54] Die Grenze aber, an der Gefahr besteht, von der Darstellung der städtischen Lebens in die einer dörflichen, im strengen Sinne idyllischen Szenerie abzugleiten, wurde offenbar dort markiert, wo man vermeidet, die Darstellung des Lebens am Brunnen und der Waschtage zu einem bildbestimmenden Motiv werden zu lassen. Bei aller Ausschaltung störender Elemente, konnte das nur zu weit in die andere Richtung gehen.

Das weitgehende Fehlen von Frauen im Stadtbild, deren Domäne die Arbeiten um Brunnen und Waschplatz gewesen sind und deren soziales Leben sich in Stadt wie in Dorf an jenen Punkten konzentriert haben muß, ist oft genug konstatiert worden. Ihr Fehlen, bzw. ihre spätere stärkere Präsenz in den Bildern ist erklärbar aus einer sich ändernden Rolle der Frauen, zumindest der oberen Gesellschaftsschichten im Laufe des Jahrhunderts. Ebenso war bereits von der weitgehenden, überproportionalen Abwesenheit der großen Bevölkerungsgruppe der Bettlern in der Welt der Vedute die Rede gewesen. Aber auch andere soziale Gruppen fehlen, oder sind unterrepräsentiert. Uns Mitgliedern einer Gesellschaft, in der die Menschen immer älter werden, es folglich auch immer mehr "alte", rüstige Menschen gibt, die am öffentlichen Leben teilhaben, muß auch das fast vollständige Fehlen von Alten in den Veduten auffallen. Doch bemerkte schon Leonardo in seinem *Trattato della Pittura* schlicht: "*PER l'ordinario ne' componimenti communi dell' historie vsa di fare rari vecchi, ..., perche li vecchi sono rari,...*"[55] Aber: 1765 war in Venedig jeder fünfzehnte männliche Erwachsene im Alter von über fünfundzwanzig Jahren ein Geistlicher. Damit war ihr Anteil an der Gesamtbevölkerung doppelt so hoch wie in Mailand oder Neapel, und immer noch höher als in Rom.[56] Von dieser Gruppe der Bevölkerung, wie von der der Bettler, nimmt die Vedutenmalerei kaum Notiz, zumindest nicht in einer Anzahl, die den realen Verhältnissen auch nur annähernd entsprechen würde. Wenn bei Michele Marieschi gelegentlich eine kleine Prozession zu sehen ist, sie bei Canaletto aber - bis auf ein Bild der Piazza - weitgehend fehlen, ist das vielleicht doch mehr als nur eine individuelle Sicht. Canals Umgang mit den englischen, protestantischen Kunden mag dafür bestimmend gewesen sein, daß er das von ihnen häufig kritisierte katholische Element gar nicht erst thematisierte. Im Gegensatz zu einem nachweisbaren Interesse in der Reiseliteratur steht hingegen, daß nur sehr wenige Fälle sind nachweisbar, wo Juden im Bild dargestellt wurden. Bei Canaletto ist der rotbeschlagene Judenhut auf einer Ansicht vom unteren Ende des Canal Grande, in Streits Campo di Rialto zu sehen, ebenso in der Molo-Ansicht in Temple Newsham House, Leeds [s. **Abb. 435**]. Doch über das ganze Achtzehnten Jahrhundert hinweg gibt es keine Darstellung des Ghetto. Für die Vedutisten ist das Ghetto ein Ort, wo es nichts zu sehen gibt, ein

Nicht-Ort in der Stadt, obwohl es für viele Reisebücher berichtenswert war, wie die Juden in der Stadt leben.[57]

Der Vergleich zu den Arbeiten der 67-teiligen Gemäldefolge Gabriel Bellas in der Pinacoteca der Fondazione Querini Stampalia in Venedig mag dem von den berühmten Vedutisten und ihren weniger bekannten Kollegen vertretenen Bild Venedigs noch eine weitere Facette hinzufügen. Wie bekannt, zeigen Bellas um 1780 entstandenen Bilder alle Arten von Festen der Republik. Ihr erzählerisch-dokumentarischer Wert übersteigt den künstlerischen dabei bei weitem.[58] Motive Bellas, die in dem hohen, künstlerisch geprägten *Vedutismo* nicht dargestellt wurden, sind unter anderen alle Feste aus dem privaten Leben der *Nobili*, so die Zeremonie des *metter veste* der jungen *Nobili*, der auf dem *Brolio* vollzogene Akt, in dem die jungen Adligen als Zeichen ihrer Initiation und nunmehrigen Stimm- und Teilnahmeberechtigung im Großen Rat erstmals die offizielle Staatstoga anzogen, oder die Amtseinführungszeremonie eines neugewählten Prokuratoren in sein in der Staatshierarchie höchst bedeutendes Amt.[59] Für letzteres gab es andere Repräsentationsformen: das Porträt des Aufgestiegenen, zumindest als Porträtstich, ist die Regel. Oder die prunkvolle Hochzeit der *Nobili* in der Kirche Santa Maria della Salute;[60] wenn Marieschi bei San Giorgio mit der Ankunft von reichen Prunkgondeln eine dieser Hochzeiten evoziert, nicht wirklich thematisiert, tut er dies aus der entfernten Beobachterperspektive des Nicht-Teilnehmenden, des von der Gesellschaft Ausgeschlossenen, so wie sich die Reisenden in der Stadt Venedig oft fühlten.[61]

Der Motivbereich, der von den bekannten Vedutisten nicht abgehandelt wird, umfaßt weiterhin kleinere religiöse Feste in den Parocchien wie die Feiern zur Wahl eines neuen "*parroco*", die Bella bei Santa Margherita zeigt,[62] aber auch religiöse Zeremonien von zweitrangiger Bedeutung mit Teilnahme des Dogen, z. B. die "*funzione della Domenica delle Palme*", zu deren Ende Tauben mit gebundenen Beinen freigelassen wurden, die die Leute sich einfingen und als Ostermahl bereiten konnten.[63] Es gehören dazu solch derbpopuläre Feste, wie die lange vor Bella schon von Giacomo Franco in einem seiner Stiche überlieferte *Festa delle Donzelle* am zweiten Tag des Februar auf dem Campo Santa Maria Formosa, an dem man neben einer Stierhatz in Erinnerung an den Sieg über Piraten nach einem kollektiven Brautraub im Jahre 944 unter anderem Gebräuche pflegte, wie das Zerdrücken eines lebendigen Katze mit nacktem Kopf an einer Wand und das Ertränken einer Gans.[64] Bezüglich der Stierhatzen ist bereits festgestellt worden, daß es keine sie abbildende Ansicht von einem der bekannten, hochgeschätzten Vedutisten gibt und all jene populären Stier- und Ochsenhatzen, die in der Stadt häufig waren,[65] fehlen vollends. Die Darstellung von Bewegung war nicht die Stärke der Vedutisten!

Das allgemeine Fehlen der derb populären, rohen, auch: gewalttätigen Feste ist nicht durch ein reales Verschwinden oder Zurückdrängen dieser Dinge (im Sinne des Elias'schen Zivilisationsprozesses) zu erklären: das andauernde, besonders ausgeprägte Interesse des *Nobiluomo* Pietro Gradenigo an Stierhatzen, und auch an den Unfällen, zu denen es dabei gekommen ist, spricht in seinen ständigen Berichten der *Notatori* noch

nach der Mitte des Achtzehnten Jahrhunderts eine ganz andere Sprache.[66] Ein weiteres, vielsagendes Beispiel einer der volkstümlichen, wenn auch nicht weniger bedeutungsvollen und staatstragenden Zeremonien, der Volksbräuche und -belustigungen, die auch im Achtzehnten Jahrhundert noch üblich waren, ist die Melonenprozession, die noch nicht einmal von Bella gemalt worden ist, doch von Zeitgenossen schon mit einer gewissen Ironie belächelt worden ist. In ihr wurden von den Mitgliedern der *Arte* der *Fruttaroli*, der Obst- und Gemüsehändler die schönsten und größten Exemplar der Melonenernte in feierlicher Prozession dem Dogen zum Geschenk überbracht.[67]

Zusammenfassend ist neben der Abwesenheit von allem, was in irgendeiner Unbehagen erregen konnte, und allem, was zu nah beim Landschaftlichen lag, in den Bildern aus der Hand renommierter Vedutisten vor allem das weitgehende Fehlen von Darstellungen aus dem Bereich der kleinen und privaten Festlichkeiten und vieler populärer Feste und Volksvergnügungen festzustellen. Auffällig ist weiterhin, daß nur eine einzige Vedute eines bedeutenden Meisters eine religiöse Prozession innerhalb des zeremoniellen Venedig zum Thema hat, in welcher der Doge nicht im Mittelpunkt steht. All jene mehr oder weniger alltäglichen Zeremonien und Besuche, die das Leben der *Nobili* bestimmten, sind ebenso kein häufiges Thema der Vedute. Allenfalls sieht man mal einen Herren, der jemanden am Wasserportal seines Palastes erwartet oder begrüßt. Die Ausnahme in einer der Langmatt-Veduten - bezeichnenderweise von einem der *pittori minori* - mag in der bis heute nicht rekonstruierbaren Ursprungsgeschichte des Auftrages dieser Vedutenreihe begründet sein.[68] Das internationale Käuferpublikum konnte in diesen Zeremonien keinerlei Identifikationsmöglichkeit finden, ganz abgesehen davon, daß so manchem gebildeten Engländer eine solche Veranstaltung bereits damals wenig zeitgemäß erschienen sein muß. Auch die *Sagre* und kleinen Pfarrfeste[69] sind in den Bildern der großen Vedutisten erst und nur mit Canaletto späten Nachtstücken, die eine Ausnahmeerscheinung blieben, vertreten. Das Fehlen dieser kleinen Feste ist der überflüssige, nochmalige Beweis für die Internationalität der Anziehungskraft der Kunstform der Vedute.

Nach diesen Überlegungen über aus der Bildwelt der Vedute verdrängte Dinge aber stellt sich die Frage, was ist eine Vedute eigentlich ist, wenn man den Versuch erzwingen wollte, sie auf einen Begriff zu bringen? Eine im höchsten Grade zurückgenommene, künstlerisch gestaltete Wirklichkeitswiedergabe, die vieles dokumentiert, mindestens genauso viel zensiert, ohne auf Wiedererkennbarkeit verzichten zu können. Eine vielleicht etwas gewagt Analogie würde das vergleichen mit der Integration des Dorfes und des Volkes in den Landschaftspark. Auch dort wollte man dieses als (im übertragenen Sinne) "pittoreskes", aber wohlgepflegtes und -geordnetes Element sehen, in keinem Falle aber durfte es das Auge allzusehr durch die Drastik seiner Erscheinung, schon gar nicht seiner Armut, verletzen. In ähnlicher Weise sollte wohl vermieden werden, daß dem empfindsamen Betrachter Erinnerungen an den unangenehmen Fisch- oder Müllgeruch und Dreck nicht erspart bleiben konnten. Immerhin hingen die Bilder bei den englischen

Kunden in repräsentativen Wohnräumen, nicht selten in Speisezimmern.[70] Die Mentalität, mit der sie betrachtet wurde, kann also als als dieselbe vorausgesetzt werden.

Der Intellektuelle, Reisende, Kunstschriftsteller und -händler Francesco Algarotti soll in einem Wort, das vielleicht nur so hingeworfen wurde und das aus zweiter Hand überliefert ist, über den Canal Grande in Venedig geäußert haben, "*che non v'è strada più pittoresca di questa*".[71] Wenig klar ist auf dem gegenwärtigen Stande der Kenntnis, wieweit diese Bestimmung eines pittoresken Bildgegenstandes zu fassen wäre und wie der Begriff des "Pittoresken" in Algarottis Sicht zu definieren wäre. Vorsicht im Umgang mit ihm ist in jedem Falle angebracht, wird das Pittoreske doch erst gegen Ende des Jahrhundert von Sir Uvedale Price als etwas im Bildobjekt liegendes und nicht mehr (im Sinne Marco Boschinis) als Merkmal einer spezifisch malerischen Behandlung des Malmaterials gedacht werden.[72] Price erwähnt Canaletto mit keinem Wort, obwohl er ihn nicht nicht gekannt haben kann. Der Frage nachzugehen, inwieweit zwischen der Kunst der venezianischen Vedute und der Theorie des Pittoresken Kongruenzen und Differenzen bestehen, erforderte einen Ansatz, der wiederum die spezifische Architekturbehandlung der Vedutisten in die Überlegung miteinbezieht, denn in den Figuren wird so ziemlich genau das Gegenteil von dem praktiziert, was Price als pittoresk "*in the human species*"[73] ansieht. So dürfte es wohl doch eher das Architektonische in Venedig sein, das man als pittoresk bezeichnen konnte.

NACH 1797.
EIN AUSBLICK AUF DIE KUNST DER STADTANSICHT IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

"Sieben Jahre sind verflossen, seit ich das Vorangegangene niedergeschrieben habe. Wir schreiben heute den 18. März 1797, und ich will ein letztes Wort hier beifügen. Ich fühle die Begeisterung, die sich meiner bemächtigt, man gestatte mir gnädigst eine pathetische Floskel:
Während des süßen Traums einer unmöglichen Demokratie sehen wir vor unseren Augen, von der Fata Morgana einer trügerischen Freiheit getäuscht...
Der Setzer unterbricht mich und bittet das Feuer meiner Beredsamkeit zu mäßigen. Ich lasse darum den ernsten Männern und wahrheitsliebenden Geschichtsschreibern das Wort, uns zu erzählen, was sich jetzt vor unseren Augen abspielt."

Carlo Gozzi: Nichtsnutzige Erinnerungen, deutsch von R. Daponte 1928 (Schlußwort), S. 274/75

Als Francesco Guardi 1793 starb, war die große Zeit des venezianischen *Vedutismo* an ihr Ende gelangt. Pietro Edwards schließt das Thema venezianische Vedute in einem Brief an Canova mit dem Ausruf: "*Gran Peccato! anche questo ramo del nostro albero pittorico si va seccando in Venezia: non ci sono piu pittori vedutisti di buon nome.*"[1] Auch da wo nicht nur die Schemata Canalettos reproduziert oder Ereignisse treu aber anspruchslos dokumentiert werden, kann keiner der einheimischen Maler des Neunzehnten Jahrhunderts und Nachfolger Canals dessen künstlerische Qualität oder die eines Francesco Guardi aufweisen. Erst William Turner wird wieder Bilder von Venedig malen, die ästhetisch innovativ über das hinausgehen, was in der Gattung im Achtzehnten Jahrhundert vorgegeben wurde. Trotzdem ermöglicht ein Blick auf die im Neunzehnten Jahrhundert weitergeführten Tradition des *Vedutismo* aufschlußreiche Einsichten in die Veränderungen, die sich in der Stadt nach dem Fall der Republik 1797 ergeben haben.

Der historische Einschnitt des Endes der Republik wird durch eine Piazza-Vedute markiert, die bis vor einiger Zeit im jetzt geschlossenen venezianischen Museo del Risorgimento hing. Sie zeigt die Aufstellung eines Freiheitsbaumes, den man nach der Kapitulation vor den anrückenden Truppen auch auf der Piazza San Marco errichtete. Ihr Autor ist vielleicht eher als ein französischer Maler im Gefolge der Neuerer als einer der venezianischen Vedutisten. Eine signierte Zeichnung Giacomo Guardis und mehrere

Kupferstiche vervollständigen die bildliche Dokumentation dieses Ereignisses.[2] Während in der Zeichnung von Francesco Guardis Sohn der Akt der Aufstellung des Baumes auf der mit Festarchitekturen von dem "*scenografo ufficiale delle manifestazioni pubbliche*"[3] Carlo Neumann Rizzi ausgestatteten Piazza gerade im Gange ist, stellt das Gemälde einen späteren Zeitpunkt des Festtages dar. Der Platz ist voll von Menschen, um den Baum herum wird getanzt, auch ein Mönch hat sich unter die Tanzenden gemischt und genießt - so scheint die Botschaft des Gemäldes - die Befreiung von seinem selbstgewählten Zwang, indem er in der Bildmitte vergnügt mit einer leicht, in der neuesten Mode des Klassizismus bekleideten Frau im Arm tanzt, während manch anderer noch sehr rokokohaft gekleidet zu dem Fest erschienen ist. Ansonsten ist deutlich das Bemühen zu spüren, in den Vordergrundfiguren des Bildes ein breites Spektrum aller Schichten des Volkes darzustellen, auch wenn hier alle festlich gekleidet dargestellt sind. Besonders fallen die "einfacheren" Frauen auf, eine Frau in *Zendale* ist noch darunter, ein Paar im Vordergrund, ein genau in der Mitte sitzendes Kind. Vor der Dame links springt ein Hund ins Bild und ein Orientale oder Dalmatiner - ganz rechts mit Bart, blauer Pumphose, weißem weiten Hemd, roter Weste und roter Mütze -, aber auch uniformierte Soldaten haben sich unter das Volk gemischt, wobei der Maler ausdrücklich vermeidet, dem Fest jeden Anflug der militärische Prägung zu geben, die in Frankreich die Revolutionsfeste bereits angenommen hatten. Ganz anders die Aufassung in einem Stich von Francesco Gallimberti und Francesco del Pedro. Schon die Bildkomposition und der Moment der Darstellung unterscheiden sich wesentlich von dem aus den Veduten gewohnten Blick auf die Piazza. Rechts im Vordergrund, wo schwer bewaffnete Männer stehen, weist eine modern gekleidet Dame mit offener Hand in das Bild ein, während in dem links, aus dem Bildzentrum gesetzten Baum noch der spitze Spaten angesetzt wird. Diese Zuspitzung auf den Akt des Pflanzens des Baumes entspricht der Zeichnung Giacomo Guardis, ganz neu in Venedigansichten aber ist die plötzliche Präsenz des Militärs, die hier im Vordergrund unverkennbar den Bildraum bestimmen.

Diesem Spektakel am 4. Juni 1797, das für die Venezianer durchaus noch erklärungsbedürftig war,[4] folgte sehr bald eine vertrautere *Regata* zur Feier der neugewonnenen Demokratie.[5] Zehn Jahre später, anläßlich des Aufenthaltes von Napoleon, kehrte man zu einem weitgehend traditionellen venezianischen Festprogramm zurück - auch wenn die Formen der Festarchitektur in einem neuen, klassizistischen Stil modernisiert waren. Kostbare *Peotte* und *Bissone* wurden ausgestattet, der Gast besuchte das Arsenal, absolvierte das übliche touristische Programm, man gab ihm Bälle im neuen Teatro La Fenice und organisierte eine *Regata*. Die große Invention war ein ephemerer, bei Santa Lucia am Anfang des Canal Grande errichteter, schwimmender Triumphbogen zur Begrüßung des Herrschers. Die Erinnerung an den Henri III, den letzten französischen König, der Venedig besucht hatte, dürfte gewollt gewesen sein: für ihn, der die Stadt auf den Seeweg erreicht hatte, war von Palladio am Lido einen ähnlicher Triumphbogen errichtet worden. Die Festlichkeiten wurden wie gehabt in Veduten dokumentiert, in diesem Falle wesentlich von dem Akademie-Professor und Canaletto-Nachfolger Giuseppe Borsato,

der mit anderen unter Gianantonio Selva auch an der Ausstattung von Festarchitektur und Prunkbarken mitgearbeitet hatte.[6] Seine Gemälde zeigen im Gegensatz zu den "*vive acclamazioni, ed indicibile esultanza dè Suoi Veneti fedelissimi Sudditi*", die in der Untertitelung eines nach einem seiner Gemälde gefertigten Stiches hervorgehoben werden, an den Ufern des Canal Grande nicht die den neuen Herrn bejubelnde Bevölkerung, sondern vornehmlich strammstehende französische Soldaten.

Jenseits aller versöhnlichen Festlichkeiten und Revolutionsfeiern wurden aber - ebenso wie die Öffnung der Staatsgefängnisse der untergegangenen Republik - auch der Abtransport des Markuslöwen von der *Colonna* und der Pferde von San Marco durch die Franzosen im Dezember 1797 in vedutenhaften Darstellungen festgehalten.[7] Eine Graphik von Rouarge und Outwhaite will gar nicht erst die Behauptung wagen, daß es bei dem Abtransport der Bronzepferde der Basilica friedlich zugegangen wäre. Französische Soldaten gehen dort im Vordergrund mit Waffengewalt gegen das venezianische Volk vor. Die Rückführung dieser Kriegsbeute unter österreichischer Herrschaft 1815 malte Vincenzo Chilone in einer Vedute, in welcher der ebenfalls abtransportierte Markuslöwe von der *Colonna* noch fehlt, deren topographischer Zuschnitt ansonsten aber auch von Canaletto oder Michele Marieschi stammen könnte.[8] Es scheint, der größte Unterschied zu den alten Staatsfesten der Republik ist, daß man das Spalierstehen in Reih' und Glied eingeführt hat, um die Umstehenden von abzuhalten.

Aber die Vedutisten machten weiterhin auch *Business as usual*. Chilone datiert im Jahr des Umbruchs 1797 eines seiner Vedutenfresken im Palazzo Marcozzi in Udine: Eine Ansicht einer *Regata in volta de' Canal*, die exakt Canaletto'schen Vorbildern entspricht.[9] In einer Neuauflage eines Stiches der Piazza San Marco, der über Brustolons *Prospectuum Aedium, Viarumque insigniorum Urbis Venetiarum* zurückgeht auf das vorletzte Blatt des dritten Teils von Visentinis *Prospectus...* nach Canaletto ist Sansovinos abgerissene Kirche San Geminiano durch die 1810 neuerrichtete Ala napoleonica ersetzt worden, wobei man nicht im geringsten ein Problem darin sah, die Urheberbezeichnung des längst Verstorbenen "*Antonius Canal del. e depix*" ebenso wie dessen originale Figurenzeichnung in der Mode der ersten Hälfte des *Settecento* beizubehalten.[10] Doch gibt es auch tiefgreifende Veränderungen der venezianischen Vedutenmalerei. Die Stadt, die dargestellt wird, wird eine andere sein. In zwei Richtungen wäre zu weisen: Ein Maler, wie Giuseppe Borsato, der in der Art Canalettos einen Innenraum des Dogenpalastes mit perückentragenden *Nobili* in *Veste* zeigen konnte[11] und auch Kopien nach dem vor ihm schon von Francesco Guardi gemalten Festzyklus von Brustolon nach Canaletto angefertigt haben soll,[12] malte 1833 und 1839/40 in drei Versionen den Molo mit dem Dogenpalast unter einer dicken Schneedecke [**Abb. 455** und **Abb. 456**].[13] Er ist deshalb von seinen Zeitgenossen hochgelobt, die Bildfindung als eine seiner besten bezeichnet worden,[14] es gab aber auch heftige Kritik. So hieß es, es sei falsch einen Ort, "*dove il cielo è quasi sempre sereno*",[15] unter schlechtem Wetter zu zeigen.

Immerhin Borsato entdeckt mit anderen neue Aspekte des Stadtbildes: die Stadt wird zum Schauplatz klimatischer Ausnahmezustände. Das mag auf ein neues Verhältnis zur Natur, das sich seit der Romantik veränderte, entfernt auch auf die Entdeckung des Erhabenen als Kategorie der Kunsttheorie zurückzuführen sein. Die mit der Naturbeobachtung einhergehende Faszination für das Schauspiel, das das Wetter bietet, macht auch vor Venedig nicht halt. Giuseppe Bernardino Bison macht zur gleichen Zeit ähnliches,[16] doch bleibt es das Verdienst Borsatos, als erster den zentralen Ort der Stadt als Schauplatz des Naturereignisses zu zeigen. Bei den Bildern der vereisten Lagune der *pittori minori* hatte man sich an die Peripherie der Stadt gehalten und somit eine unvenezianische und unstädtische Situation kreiert, die der der Winterbilder der Niederländer ähnlicher ist als der von Canalettos Stadtveduten. Ähnlich verhält es sich mit dem *Venezia con la neve e maschere* genannten und als Bison identifizierten Gemälde des Museo Civico Revoltella in Triest, das den vedutistischen Vorwurf mit den Bergen im Hintergrund wörtlich von der Ansicht des Canal Grande bei Santa Chiara aus dem Stich von Visentini nach Canaletto übernimmt.[17] Borsato aber zeigt das Ereignis im Herzen der Stadt, das im Achtzehnten Jahrhundert hunderte von Malen bei schönem Wetter gemalt worden war. Seine Figuren unter dem schneeverhangenen Himmel sind unbedingt zeitgenössisch, das Freischaufeln von Wegen für die Fußgänger und das Abfahren des Schnees in Schubkarren und vierrädrigen Wagen zum Wasser, wie es schon die Republik in ihren Schneeräumordnungen vorgeschrieben hatte,[18] ist in dem späten, hochformatigen Bild der Pinacoteca Tosio-Martinengo in Brescia ein wichtiges Thema für ihn. Bei Bison hingegen bleiben die Figuren mit den Masken - ein Pulcinell ist darunter -, dem *Burchiello* und den Gondeln noch stärker der karnevalistischen Atmosphäre des Achtzehnten Jahrhunderts verhaftet, auch wenn man zusätzlich alte Frauen sieht, die mit Reisigbesen den Schnee zur Seite fegen und Kinder, die eine Schneeballschlacht ausfechten.

Auch ein gemaltes Venedig mit einer Piazza unter Hochwasser ist wohl erstmals bei Borsato in der Abbildung nachweisbar. In den unter Borsatos Ägide entstandenen Dekorationsfeldern in der Sala del Pranzo in den Procuratie Nuove befindet sich unter den Tondi mit Veduten von Venedig und anderen Städten auch eine Ansicht der Piazza mit Überschwemmung. Dort, in diesen kleinen Vedutenfresken, die kaum jemand ansieht, gibt es zudem eine kleine Ansicht der verschneiten Ponte di Rialto und eine Isola di San Giorgio Maggiore, vor der ein Dampfschiff liegt. Ob sich ein Leinwandbild, das Pietro Zampetti zur Illustration seines Aufsatzes *Speranze per Venezia* über die fatale Überschwemmung vom 4. November 1966 mit einer vorgeschlagenen Zuschreibung an Francesco Tironi abgebildet hat,[19] auf ein Ereignis des Achtzehnten oder frühen Neunzehnten Jahrhunderts bezieht, ist mehr als zweifelhaft, läßt doch die sonstige bekannte Produktion Tironis nicht auf einen solchen Innovationsschub schließen. In jedem Falle ist neu: Hochwasser, die es auch vorher schon gab,[20] werden zu Bildern, 1825 dann auch zu einer mit Datum und Beschriftung versehenen Lithographie von Antonio Lazzari und Andrea Tosini,[21] und Giuseppe Borsato ist ein Künstler, der in vorderster Linie mehrmals ein Venedig malt, das bis dahin kein Thema war. In all diesen Darstellungen sind die

Gondeln, die über den Platz fahren, das beachtenswerteste Merkmal zur Beschreibung des Ereignisse, bei Lazzari und Tosini sind sogar einige kleine Barken mit Segel und Menschen mit Regenschirmen dabei.

Eine unvollendete Piazza San Marco-Vedute Giovanni Migliaras, ebenfalls in Brescia,[22] ist in diesem Zusammenhang nicht weniger interessant. Sie läßt die Stimmung eines gerade vorbeigezogenen Gewittersturms wieder spürbar werden. Ein Zeitgenosse beschrieb das "*ultimo quadro*" des kurz zuvor Verstorbenen:

"*Vi si rappresenta l'effeto che rende alla vista la piazza maggiore di Venezia dopo un temporale in sul tramonto del sole. Il terso e limpidissimo aspetto del cielo è quale appunto si osserva in quell'ora, in estate e dopo una pioggia dirotta. Aggiungono evidenza al soggetto i molli ed immoti stendardi della piazza e il piano ancora allargato per modo che le macchiette del quadro dovevano specchiarsi nell'acqua, come indicano le tracce segnate a quest'uopo dall'artista sulla tela...*"[23]

Unter den Nachfolgern Canalettos setzt andererseits im Neunzehnten Jahrhundert eine Tendenz zur Verengung des Bildausschnittes ein, die es vorher (?) nur in jenem mit einer Zuschreibung an Luca Carlevarijs versehenen Bild eines unbekannten *Campiello* gegeben hat.[24] Für diese Tendenz, die der Vedute einen biedermeierlichen Zuschnitt gibt, steht häufig der Name Giovanni Migliara. Es charakterisiert sein Œuvre geradezu, daß so mancher von ihm festgehaltener Winkel von Venedig nicht mehr eindeutig topographisch identifizierbar ist. Diese "Verbiedermeierlichung" des Bildes der Stadt, die auch in der weiterhin in großer Zahl gefertigten Druckgraphik und der Produktion von Tempera-Gemälden Giacomo Guardis ihren Ausdruck findet, die sich aber schon in den kleinen hochformatigen Kabinettstücken des späten Canaletto mit ihren Durchblicken auf die Piazza angekündigt hatte, schlägt sich nicht nur in kleiner werdenden Formaten nieder, auch die Bildausschnitte werden intimer. Die zusehends verarmende - bzw. am anderswo in Europa sich entwickelnden industriellen Fortschritt nicht teilhabende - Bevölkerung der Stadt wird in einer romantisierenden Art in kleiner Form in Szene gerückt. Die Stadt dieser biedermeierliche Erzählung ist eine Stadt des kleinen, abgelegenen, stillen, - im popularisierten Sinne des Wortes - "romantischen" Winkels und nicht mehr unbedingt die der großen Plätze. Diese Entdeckung eines plötzlich ins Blickfeld geratenen, ungewöhnlichen Blickwinkels in der Malerei geht mit den Möglichkeiten der aufkommende Photographie einher. Stellvertretend für diesen Aspekt der Stadt, den es in der Vedute des Achtzehnten Jahrhunderts fast nicht gibt, soll hier Migliaras Ansicht von Canareggio mit der Kirche San Geremia und dem Palazzo Labia in der Pinacoteca Civica von Alessandria, wo sich verschiedene Werke aus dem Besitz der Erben dieses Malers erhalten haben, genannt sein.[25] Sie scheint im Vergleich zu den unzähligen älteren Veduten des Ortes eher biedermeierliches Genrebild als Vedute zu sein.

Geradezu symbolisch für die Veränderungen, die das neue Jahrhundert nicht nur für Venedig mit sich brachte, kann ein Gemälde von recht klassischen Vedutenzuschnitt stehen. Es ist eine heute verschollene, auch mir nur in einer Abbildung bekannte Vedute des Molos mit dem Dogenpalast. Das Schwarzweiß-Photographie dieses Bildes befindet sich in der Fototeca Morassi an der Università degli Studi in Venedig, sie trägt die hand-

schriftliche Zuschreibung Antonio Morassis an den Maler Giuseppe Bernardino Bison aus Triest [**Abb. 457**].[26] Während vor den Prigioni noch ein großer Hochseeklipper liegt, ist ein Dampfschiff in den Hafen eingelaufen. Am Bug stehen die Mitglieder der Mannschaft und die Passagiere auf Deck, schauen und winken den heranfahrenden Gondeln zu. Bei dem Schiff handelt es sich bereits um einen Schraubendampfer, das heißt, das Bild kann frühestens Ende der Dreißiger Jahre entstanden sein. Gerne wüßte man welche Flagge er trägt - die italienische *Tricolore*? Auch hier ist die Stadt eine andere geworden. Von allen Seiten kommen die Venezianer in ihren Gondeln herangefahren, um die Zeichen der neuen Zeit zu sehen. Noch ist dies ein Vorteil der gemalten Vedute gegenüber einer frühen Venedigphotographie, die eine ähnliche Situation - noch mit einem schaufelradgetriebenen Dampfer mit griechischer Flagge - zeigt,[27] die sich bewegenden Gondeln aber noch nicht zu fixieren in der Lage ist [**Abb. 458**]. Wieder zeigt das Gemälde dieses Zuschauersein, das schon bei Francesco Guardi oftmals eine Dominanz über das Ereignis bekommen hatte, Zuschauer von etwas, was man nicht mehr selbst im Griff hat, jetzt gar von Entwicklungen, die von anderswo in die Stadt getragen werden. Insofern scheint das Bild - über das Interesse eines Guardi an der Beobachtung sich formierender Menschenmengen hinaus - besonders für Venedig signifikant zu sein.

Die großen ausländischen Maler des Neunzehnten Jahrhunderts, die sich nun vermehrt Venedig zum Motiv nehmen, von Turner, Parkes-Bonington und Whistler, bis zu Manet, Signac und schließlich Monet brachten zwangsläufig andere Sichten an die Stadt heran. In Canalettos Frühzeit hatte der Agent Alessandro Marchesini zur Entschuldigung der Verzögerungen, die sich in der Fertigstellung eines Bildes ergeben hatten, an Stefano Conti geschrieben: "*esso* [Canaletto] *dipinge sopra il loco e non a idiea a Casa*".[28] Die Forschung möchte das Wort "*dipinge*" heute nicht mehr wörtlich im Sinne von Plein-Air-Malerei verstanden wissen, sondern als ein "Er nimmt sein Motiv vor Ort auf." So neigt man allgemein zu der Ansicht, Canaletto habe wohl Vorzeichnungen vor Ort gemacht, nicht aber das Bild selbst im Freien gemalt. Die Aussage Marchesinis dürfte wenigstens zum Teil in der Erschließung neuer Gebiet der Stadt für die Malerei, die Canal seit seinen frühesten Bilder in Angriff genommen hatte, mitbegründet sein. Sicher aber war es zu Canalettos Zeiten nie so gewesen, wie Turner es in seiner *Hommage* an den in England bestens bekannten Vedutisten glauben machen will. Er zeigt in dem von ihm selbst so betitelten Gemälde "*Bridge of Sighs, Ducal Palace and Custom-House, Venice: Canaletti painting*" den großen Vedutisten auf den Zattere bei der Dogana wie er mit dem Pinsel in der Hand und nach San Marco herüberblickend vor der Staffelei steht - mit einem prunkvoll barock goldgerahmten Bild darauf [**Abb. 459**]![29] Bei Richard Parkes-Bonington dagegen, und auch manchmal bei Turner, kann man in den Figuren ein fast mythisch erscheinendes Wiederheraufbeschwören alter Hafenstadtbilder feststellen,[30] das der Evozierung des orientalischen Venedigs durch den Schriftsteller William Beckfords in seinem *Italy* entspricht. Einmal zumindest bedeutet dies eine Übereinstimmung mit dem literarischen Venedigbild, das die Realität der Stadt mehr und mehr überformt.

Von ihrer Schönheit nichts einbüßend, der zunehmende Verfall infolge mangelnder Bauunterhaltung wird in romantisch verklärter Sicht zum äußeren Zeichen des angeblichen Sterbens der Stadt, behält sie ihre Anziehungskraft für Besucher, ihre Aufenthalte werden gar länger werden. Doch die Besucher des neuen Jahrhunderts werden nicht mehr vornehmlich englische Landadelige sein. Ein Nachdenken über die venezianischen Stadtansichten des Neunzehnten Jahrhunderts müßte den realen Veränderung des sozialen Lebens und des Stadtbild von Venedig, dem Einfluß der aufkommenden Photographie ebenso wie den mit Byron beginnenden, neuen literarischen Venedig-Mythos des Neunzehnten Jahrhunderts Rechnung tragen.[31] Wie in der Literatur sind auch in der Malerei die wirklichen Mythenproduzenten, die die alte Erzählung über die Stadt fortspinnen, nicht mehr die Venezianer, es sind die Besucher, die ihre neuen Kunstauffassungen mitbringen, an der Stadt exemplifizieren, sie an der Stadt weiterentwickeln und dem Bild der Stadt nicht mehr nur eine persönliche Sicht aufzwingen, sondern eine je eigene Kunstauffassung. Es scheint, je mehr auswärtige Künstler sich der Stadt in der Lagune zuwenden, verliert sie in Malerei, wie in der Literatur ihre eigene Realität und wird zur Projektionsfläche von Fiktionen und künstlerischen Konzepten, die mit dem wirklichen Leben der Stadt immer weniger zu tun haben. Doch spätestens hier beginnt eine andere Geschichte. Die Geschichte der venezianischen Stadtansicht in Auseinandersetzung mit der beginnenden Moderne oder aber: Die Geschichte der Einpassung des Stadtbildes in die immer mehr sich individualisierenden und radikalisierenden Malauffassungen. Es ist eine Geschichte, die noch zu schreiben wäre.

MENSCHEN IN DER STADT

Darstellungen städtischen Lebens auf venezianischen Veduten

von

HEINER KRELLIG

Von der Fakultät I - Geisteswissenschaften
der Technische Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie
- Dr. phil -

genehmigte Dissertation

Band 2

Anmerkungen, Abbildungen, Apparate

Berlin 2002

D 83

INHALTSVERZEICHNIS ZU BAND 2

Anmerkungen 505

zu Kapitel:

Sigismund Sreit 505
Methoden... 510
Vorspiel. 521
Gaspar van Wittel... 536
Der große Überblick. 538
L. Carlevarijs. Der Hafen und... 543
L. Carlevarijs: *Le Fabriche...* 551
Piazzakultur 557
L. Carlevarijs und J. Richter. 569
Il Gran Teatro di Venezia... 572
Canaletto. Frühe Meisterwerke 577
Der Zeigegestus als Leitmotiv... 583
Canaletto. Auf dem Weg zur... 585
Platz und Peripherie. 591
Michele Marieschi. 603
Bilder für Touristen. 604
Die "eingefrorene" Stadt 608
ERSTER EXKURS: Rom. 611
ZWEITER EXKURS: B. Bellotto. 615
Francesco Guardi. 616
Im Licht der Abendsonne. 621
Versatzsztücke? 624
Fest und Alltag. 627
Ereignisbilder. 648
"Pittori Minori." 653
Was fehlt. 657
Nach 1797. 664

Anhang: 669

Nicolò Tron: Beschreibung des feierlichen Einzuges des französischen Botschafters Gergy am 4. und 5. November 1726 669

Abbildungen 672

Literaturliste 1007
Handschriftliche, nicht veröffentlichte Quellen 1007
Zeitgenössische Zeitschriften 1008
Gedruckte Textquellen und Sekundärliteratur 1008

Abbildungsnachweis 1055

ANMERKUNGEN

ANMERKUNGEN ZU KAP.: SIGISMUND STREIT.

[1] So **Rohrlach 1961**, S. 33. Ich danke Herrn Dr. Rohrlach, der als Leiter der Sondersammlungen der Berliner Stadtbibliothek den Briefwechsel Streits, sowie die anderen, dort verwahrten Dokumente im Vorlauf der Schenkung genauestens kennt, an dieser Stelle für die Erlaubnis, das Original der Aufzeichnungen Streits, die hoffentlich bald publiziert werden, einsehen zu dürfen. 1951 hatte derselbe Autor schon auf die Bilder hingewiesen und dabei nicht nur eine komplette Liste der Streit'schen Bildersammlung veröffentlicht, sondern auch auf deren Kriegs- und Nachkriegsschicksale aufmerksam gemacht. Auszüge aus den Texten wurden von **Zimmermann 1954** abgedruckt.

[2] Zur Person Streits, seiner Biographie und zur Vorgeschichte der Schenkung s. den Beitrag von Schreiber, Christa: Sigismund Streit - ein Berliner Kaufmann in Venedig, in: **Venedig im 18. Jhd. 1974**, S. 4-10, sowie Schleier, Erich: Sigismund Streit, in: **Bettagno (Hrsg.) 1982**, S. 79-84; auf diesen basieren alle hier gemachten Angaben. Allgemein zur Sammlungsgeschichte im Italien der Barockzeit das Standardwerk von **Haskell 1963**, dem inzwischen eine Reihe von Detailuntersuchungen gefolgt ist.

[3] **Streit: Verzeichnüß Aller Bücher, Gemählde...**, S. 1.

[4] Ebd., S. 25.

[5] Fanfani: Il mancato rinnovamento economico, in: **Storia della civiltà veneziana**, Bd. 6: La civiltà veneziana del Settecento, S. 131 ff.

[6] Die Zahl der in das *Libro d'Oro* eingetragenen und damit teilnahmefähigen *Nobili* laut betrug laut **Beltrami 1954**, S. 72 in den Jahren 1586: 6439, 1642: 4457, 1766: 3557, 1780: 3429 und 1790: 3287 Männer. Zur Diskussion der damit zusammenhängenden Fragen zuletzt: **Hunecke 1995**, S. 37ff., bes. 41.

[7] Alte, den Angaben Streits widersprechende Zuschreibungen an andere Maler sind inzwischen außerhalb der Diskussion.

[8] Für eines der Gemälde Canalettos gibt es einen eindeutigen topographischen Hinweis, der eine Datierung auf einen Zeitpunkt nach 1758 zuläßt. (Campo di Rialto, **Constable**, 282): Die Pflasterung des Campo, wie sie auf dem Bild zu sehen ist, wurde, lt. Tagebucheintrag von Pietro **Gradenigo: Notatori**, Bd. IV, Blatt 104 ab Mai 1758 verlegt (zit. u. a. von **Constable**, mit Bezug auf: **Tassini 1863**). Geht man davon aus, daß die Pflasterungsarbeiten sich einige Monate hingezogen haben, so wird man sagen können, das Bild muß zwischen 1759 und '63 entstanden sein. Eine zweite der Veduten Canalettos, die Ansicht des Canal Grande (**Constable**, 242), kann nicht vor 1751 gemalt sein. Sie zeigt den von Antonio Visentini für Joseph Smith umgebauten Palast Mangilli Valmarana mit der renovierten, in eben jenem Jahr vollendeten Fassade. Es liegt nahe - und stilistische Übereinstimmungen bestätigen dies -, daß alle vier Bilder Canalettos zusammen entstanden sind. So zumindest sieht es die neuere Literatur (Schleier, Erich, in: **Bettagno (Hrsg.) 1982**, S. 80 und Kat.nr. 112; ders., in: **Schälicke u. Trudzinski (Hrsg.) 1991/92**; S. 32; **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, Nr. 82/83, bes. S. 272; u. a.), einzig **Corboz 1985** hält für die Nachtstücke an einer Datierung in die Vierziger Jahre fest. Es wird angenommen, daß auch die anderen Festbilder in den Jahren 1758 bis '63, also zwischen der ersten und der zweiten Sendung von Bildern nach Berlin, in Auftrag gegeben wurden - ausdrücklich zur Unterstützung der pädagogischen Intention der Schenkung. Eines von

ihnen ist ebenfalls aufgrund topographischer Kriterien mit Sicherheit nach 1755 zu datieren (Diziani-Werkstatt zugeschr.: *Processione del Corpus Domini*, d. i.: Die Fronleichnamsprozession auf der Piazza San Marco mit Blick zum Torre dell'Orologio, Lw., 119x187cm, Berlin, Gemäldegalerie SMPK, Streit'sche Stiftung, Nr. 10; **Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis** 1986, Abb. 1388/**Gesamtverzeichnis** 1996, 2533; Kat.: **Venedig im 18. Jhd.** 1974, Nr. 8). Hier ist der Torre dell'Orologio mit den 1755 von Giorgio Massari aufgestockten Seitenachsen gezeigt (s. **Gradenigo: Notatori**, Bd. III, Blatt 10 und 32 verso, abgedruckt: **Gradenigo/Livan (Hrsg.)** 1942, S. 15 u. 17/18). Die Bilder von Richter (Piazza San Marco, Blick zur Basilica, Lw., 90x126, 5cm, Berliner Stadtbibliothek/Streit'sche Stiftung; sowie das zerstörte Gemälde der Piazzetta), welche die typischsten Vedutenmotive darstellen, müssen weit früher, aber nicht vor 1724 und spätestens 1745 entstanden (Zu ihrer Datierung s. unten, mein Kapitel VON CARLEVARIJS ZU JOHAN RICHTER., Anm. 5). Das bedeutet freilich nicht, daß Streit sie direkt bei dem Künstler gekauft haben muß; er könnte sie auch kurz vor ihrem Versand nach Berlin aus zweiter Hand erstanden haben, in zeitlicher Nähe zur Entstehung der anderen Bilder. Vielleicht aber bildeten diese zwei Gemälde den Grundstock seiner Vorliebe für Veduten. Angefangen, Kunstwerke zu sammeln, hatte er mit schon sehr viel früher: das erste Porträt zeigt ihn nach seinen eigenen Angaben im Alter von einunddreißig Jahren (Lw. 83x65cm, Gemäldegalerie SMPK, Streit'sche Stiftung, 2, **Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis** 1986, Nr. 2696; Kat. **Venedig im 18. Jhd.** 1974, S. 5; **Verzeichnüß...**, S. 25), es muß also um 1717 oder '18 entstanden sein, zu einer Zeit, in der sich Johan Richter wiederum mit Sicherheit in Venedig als Vedutenmaler betätigte.

[9] Erich Schleier hat das Fragezeichen hinter dem Namen Antonio Dizianis, dem er die Bilder in dem Beiheft der 1974er Ausstellung der Streit'schen Veduten (Zu den venezianischen Festdarstellungen und Veduten der Streit'schen Stiftung, in: **Venedig im 18. Jhd.** 1974, S. 14/15 und nachfolgender Katalogteil) hypothetisch zugeordnet hatte, inzwischen fallen gelassen (Sigismund Streit, ein Berliner Kaufmann in Venedig, als Sammler und Auftraggeber zeitgenössischer venezianischer Malerei, in: **Schälicke u. Trudzinski (Hrsg.)** 1991/92, S. 32-37). Die von **Zimmermann** 1954 vorgeschlagene Zuschreibung zumindest eines der Bilder an Francesco Guardi hat keinerlei Widerhall gefunden. Leider hat sich bis heute keiner der speziell über Veduten veröffentlichenden Forscher intensiv mit der Frage nach dem Autor der Bilder auseinander gesetzt, obwohl die Reihe mit insgesamt acht Fest- und Zeremonialbildern einige Jahre vor der späteren Gemäldereihe Francesco Guardis (nach Stichen von Canaletto/Brustolon) den seltenen Sonderfall einer Serie von Festbildern darstellt. Nennen wir den Meister der Streit'schen Festdarstellungen im Folgenden also getrost Antonio Diziani. Antonio war Sohn des bekannteren Figurenmalers Gaspare Diziani, gelebt hat er von 1737 bis 1797. Sein Tätigkeitsfeld war die Landschaftsmalerei in der Nachfolge Zuccarellis; anderweitige Belege dafür, daß er Veduten gemalt haben könnte, sind nicht bekannt. Schleier hat ausgehend von einer kritischen Anmerkung Streits zu Canalettos Gemälde der *Vigilia di Santa Marta* (Constable,360) "Auf dem Gemählde von Vigilia di Santa Marta ist nicht alles so lebhaft ausgedrückt|: nehmlich auf der See-Seite:|, wie es seyn solte,..." (**Verzeichnüß...**, S. 90) - folgende kleine Spekulation über die Auftragsvergabe entwickelt: Streit habe Canaletto wegen dieser seiner Kritik an dem Bild den Auftrag entzogen und der Werkstatt Gaspare Dizianis gegeben, von dessen großem Bild des Motivs (s. unten, Anm. 31.) er gewußt haben könnte, und damit den großen Vedutisten brüskiert. Auch wenn man insgesamt davon ausgeht, daß dies sich so oder ähnlich zugetragen habe, bleibt eines nur schwer verständlich, nämlich: warum Streit ausgerechnet Bildmotive, die ausgesprochene Canaletto-Themen waren - Einschiffung des Dogen auf den Bucintoro zur Vermählung mit dem Meer, Regatta auf dem Canal Grande, Piazza und Piazzetta San Marco (sei es mit Festszenen und Zeremonialdarstellungen oder ohne), auf denen es keine "See-Seite" gibt, einem Unbekannten anvertraut hat, während er sich für die dem Werk Canalettos von vorneherein fremden Nachtstücke an ihn gewandt hatte. Hätte er doch, wenn er auch nur irgend einen Deut von der Sache verstanden hat, wissen müssen, daß die Motive der anderen, eher traditionellen Festbilder von Canaletto besser bewältigt worden wären, besser als von irgendeinem anderen Maler in Venedig außer vielleicht von Francesco Guardi, der in jenen Jahre einige Erfolge auf dem Gebiet verzeichnen konnte. Im übrigen spart Streit auch nicht mit Kritik an den Bildern jenes Unbekannten: "An dieser Piazzetta siehet man am Himmelfahrts Tag, das vortreftliche Schiff, Bucintoro heißende, welches aber auf dem Gemählde, wegen der

Gegend wo es stehen müsten lange nicht so prächtig vorgestellt worden, als es würklich ist." schreibt er über die Ansicht mit der Einschiffung des Dogen auf den Bucintoro (ebd. S. 53). Nicht wenig an seinem Qualitätsurteil zweifeln läßt es, wenn er ausgerechnet einer Figur rechts auf dem Bild *La Sala del Maggior Consiglio* (Antonio Diziani zugeschr.: Sitzung des großen Rates in der Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes, Lw., 154,5x186,5cm, Berlin, Gemäldegalerie SMPK, Streit'sche Stiftung, Nr. 7, **Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis 1986,** Abb.1358/**Gesamtverzeichnis 1996,** 2494; **Venedig im 18. Jhd. 1974,**10; **Verzeichnüß...**, Gemählde N°. 1, S. 38ff) ausdrückliches Lob zollt, einer Figur, die keinerlei herausragende Merkmale hat, so wenige zumal, daß aus dem Text nicht ganz klar werden kann, welche Figur mit diesem Lob eigentlich genau gemeint ist (vgl. den von **Zimmermann 1954,** S. 199/202 veröffentlichten Auszug des **Verzeichnüß...**, S. 40).

[10] Das ist von Schreiber, in: **Venedig im 18. Jhd. 1974,** S. 9 richtig gesehen worden.

[11] **Constable,** 242. Diese und die folgenden Textstellen: **Streit: Verzeichnüß,** S. 72ff. Im **Verzeichnüß...** stehen die Texte zu den Festbildern Dizianis an erster Stelle, mit den Nummern 1 bis 6, nach der unnumerierten Aufführung eines heute zerstörten Gemäldes mit dem Titel *La Gloria di Venezia* (**Verzeichnüß...**, S. 34-36) bei Nr. 7 bis 10 handelt es sich nicht um Veduten, als Nr. 11 folgt die Beschreibung des ersten Bildes Canalettos. In allen Textzitaten habe ich die grammatikalischen und orthographischen Besonderheiten der Streit'schen Handschrift dem Original entsprechend unkorrigiert gelassen.

[12] Es handelt sich um den Palast des bereits erwähnten kunstsammelnden *Nobile* Zaccaria Sagredo.

[13] ICONOGRAFICA RAPPRESENTAZIONE DELLA INCLITA CITTA' DI VENEZIA CONSACRATA AL REGGIO SERENISSIMO DOMINIO VENETO. (benutztes Ex. im Museo Civico Correr, Venezia).

[14] Bei Ughi Nr. 7 "*dalle Fabbriche al lion Bianco.*"

[15] Laut Kat. **Venedig im 18. Jhd. 1974,** S. 17 bezieht sich Streit auf den Besuch von Friedrich August II. im Jahr 1716, der dann ab 1733 als August III. König von Polen wurde. Er ist insgesamt dreimal in Italien gewesen. August der II., der Starke war 1733 verstorben.

[16] **Casanova 1960-62,** *Tome Deux, Volume 4, Chapitre XI,* S. 196.

[17] Auf die offenbaren Verbindungen zu der miniaturhaften Stadtbild-Malerei in den Hintergründen der Niederländer des 15. Jahrhunderts hat zuletzt Levey: Canaletto as Artist of the Urban Scene, in: **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90,** S. 26 hingewiesen.

[18] **Constable,** 282. Diese und die folgenden Textstellen: **Verzeichnüß...**, S. 77ff.

[19] **Zimmermann 1954,** S. 214 ließt hier "*Pulcinello*", was meiner Meinung nach - weder aufgrund des Schriftbildes des Originals, noch inhaltlich - zu rechtfertigen ist.

[20] **Verzeichnüß...**, S. 81/82. Der Abschnitt über die Kleidung der Kaufleute, "...dehren solche shöne Tracht, hiermit beshriben wird", wurde von **Zimmermann 1954** nicht abgedruckt, er sei hier folglich der Vollständigkeit halber angeführt:
"Vom UnterLeibe bis auf den halben Bein, ist gleichsam ein Weiber Rock, in der höhe ½ Elen lang breite gebogene shwartze Bänder von Seide, Ein bush an einander, Anstatt des Rockes, ist ein Camisol mit kleinen Knöpffen, ohne Falden, bis zum Unterleib, ohne Tashen. Anstatt Eines Halßtuches, ein Kangey[?] wie draußen die Prediger tragen, nur daß Es was weniger länger, und auf der Seite was überlegt ist, und also was shmäler.
Eine Paruque ohne Zöpffe, Schweiff oder Beütel , und auf dem Rücken, Einen Mantel hangende, so etwann bis auf die Lenden reichet.
Im Sommer ist das gantze Kleid von shwartzen Seidenen Zeüg und im Winter von shwartzem Tuch".
Anläßlich der Beschreibung "Vom Gemählde N°. 1: La Sala d[e]l Maggior Consiglio 1763 gesand", einer seiner Fest- und Zeremonialdarstellungen, **Verzeichnüß...**, S. 43/44 gibt Streit auch eine Beschreibung der schwarzen, durch Kleidervorschriften geregelten *Veste* der venezianischen *Nobili*:
"Die Kleidung des Venetianischen Adels ist shwartz und von prächtigen Ansehen. Er hat vom Unterleibe bis auf den Knie eine Arth von Weiber Roch, und ein Kurtzes Camisol bis über den Unterleib. Einen sehr weiten bis auf den Schuen reichenden Schwartz Tuchenen ÜberRock mir weiten Ermeln; Auf der lincken Achsel

eine Arth von Sack, Stola genand, etwan 1½ Ele lang, und ¾ Ele breit. Welche Stola Sie auf den Arm legen, wen Ämter oder sich sonsten einige Gnade sich ausbitten wollen. Auf dem Haupte eine große Staats Peruque, und in der Hand eine shwartze Haube oder Mütze, gebrahmt mie einem kleinen gestreiften geringen shwartzen Fell. Welche Haube oder Mütze Sie Miemahlen aufsetzen, als etwan zur Noth des Regens wegen.
Alle Cittadini, Advocatoren, Notatori, Medici nebst mehr andere Sorten Leüte, die Erlaubnüß des falß haben, können so gekleidet gehen, wenn gleich keine Edel leüte sind.
Procuratore di San Marco, ist nach dem Doge der HöchsteEhrenstand. Gehet ebenso gekleidet wie andere Edelleüte, nur daß Sein ober Rock von roth Scharlachen Tuch ist, und im Sommer man Dammast, des gleichen von weiterem Umfang und weiteren Ermeln.
Auch Consiglieri, Avogadori, Censori und noch einige Hohe dienste, gehen gekleidet wie Procuratori di San Marco, wen es dienste sind, welche solche Kleidung zu kömt. In der breite oder Schnürle der Ermeln ist der Unterschied in lheids Ämtern.
Es gehen Einige |:in wenig Ämtern:| blau gekleidet, so auch ein solches Anseheen bedeütet.
In Weiter haben Alle Edelleüthhe, außer diejenigen so blau und roth gekleidet, einen mit Silber beshlagenen Gürtel umb den Leib, und am Ober Kleide, an beeden Seiten der Eröffnung, Eine Hand breit, brämung von oben bis unten von Fell, von Thiere so man in Teütschland Vene nennet, zu garmeisten Zeiten, daran wol geschnittene und zu sammen gefügte Läufe, und zur anderen Zeit die Rücken solcher Thiere."

[21] In Octavian d'Alvemarts Kostümstichserie: THE Costume of Turkey, BY OCTAVIAN D'ALVEMART. EMBELLISHED WITH SIXTYY ENGRAVINGS, WITH DESCRIPTION IN ENGLISH AND FRENCH., LONDON 1801/2 (benutztes Ex.: Berlin, Kunstbibliothek SPK) wird eine Figur (Plate XXI) mit einer solchen Kopfbedeckung als "*AN ALBANIAN*" bezeichnet.

[22] Bei d'Alvemart (ebd.) sind diese hohen Pelzmützen sowohl bei der Tafel mit "*AN ARMENIAN*" (XXXII.), als auch jener, die "*A BOSNIAC*" (LIII.) zu finden.

[23] Kapuzenmäntel sind in zeitgenössischen Stichwerken allein deshalb nicht nachweisbar, da die Figuren durchweg von vorne dargestellt sind. Bei der Kopfbedeckung, die der Mann trägt, könnte es sich um eine der vielen von Türken benutzten handeln.

[24] **Constable**, 359 u. 360

[25] Zu diesen Bildern Canalettos s. **Constable** unter Nr. 359 u. 360, sowie S. 614/15 und Constable, W. G.: Four paintings by Antonio Canale in the Gymnasium zum Grauen Kloster, Berlin, in: **Scritti di Storia dell'arte...** 1956; zu Diziani s. unten, Anm. 31 und S. 31 ff.

[26] Diese Frage zu diskutieren, ist hier nicht der Platz; vielleicht können die unveröffentlichten Briefe und die ebenso unveröffentlichten Anmerkungen Streits zur Präsentation der Bildersammlung hierüber Aufschluß geben.

[27] Dieses und die folgenden Zitate: **Verzeichnüß...**, S. 83 ff.

[28] Der folgende Abschnitt - eine Einfügung im Originaltext - ist bei **Zimmermann 1954** falsch eingeordnet und gehört richtigerweise hierhin.

[29] Dieses und die folgenden Textstellen: **Verzeichnüß...**, S. 87 ff.

[30] **Verzeichnüß...**, S. 85. Die folgenden Absätze wieder wie vorherige Anm.

[31] Gaspare Diziani: *La Sagra di S.ta Marta*, Lw. 167x329cm, Venezia, Ca' Rezzonico. Museo del Settecento Veneziano, Nr. 115, **Zugni-Tauro 1971**, S. 94. Vgl. oben, Anm. 9.

[32] **Verzeichnüß...**, S. 91.

[33] **GAZZETTA VENETA**, 2, 50, 1. 8. 1761, ohne Paginierung.

[34] Sein Text (ebd., 1, 52, 2. 8. 1760) lautet:

"Lunedì sera alla Sagra sono stato
Di Santa Marta, e vi feci Osteria.
Poichè fui capo d'una compagnia,
Che con le cirimonie m' ha pagato.
Per primo uno Spilorchio aveva a lato,
Che diceami all'orecchio: In cortesia
Dimmi quanto t' ho a dar a parte mia;
Che sì, che avrò a sborsar più d' un ducato?
Col vicino una Donna fea all'amore;
D' invidia un altro poi canterellera;
E al stomacco una brutta avea dolore.

V' era un altro, che meco si laganva
Perch' era garbo dei sfogli il favore,
Uno taceva, e per venti mangiava.
Un v' era che studiava
In barzelette, e rompeva la testa,
Un altro il vin l'avea concio la festa.
Per me fu la tempesta
Ch' or mi rompeva un piatto, ora un bicchiere,
E borbottando chiedeva da bere
Tutti prendean piacere
Di veder a mie spese questo spasso.
E con voci ajutando il francasso.
Poi quando ognun fu lasso
Di bere, di mangiar, di far rovina;
Disson: Ci rivedremo domattina.
In vento, in ombra, disfatti, e spariti,
Che più non gli ho nè veduti, nè uditi.
Io rinnovo gl' inuiti,
L'anno venturo, in tal sera v' aspetto,
Compagni, all' ore ventiquattro a letto."

[35] **Zugni-Tauro**, a. a. O., datiert das Bild auf die Zeit zwischen 1750 und '55, was in etwa mit dem Aufkommen der beschriebenen Mode, dieses Fest zu besuchen, korreliert. Bestätigt wird diese Mode auch von der folgenden Notiz von **Gradenigo: Notatori**, Bd. IX. c. 22./22 r°:
"*Suole ogn' anno la Popolazione Veneziana, quasi più del giorno, profittare la notte, che precede la Festa di S. Marta. Ogni conddizion di Persone gira quelle Contrade, che fiancheggiano il Tempio, e Monastero dedicati alla Santa, diuertendosi, o galeggiando sopra l'acqua, o passeggiando per terra le piú ample [sic!], ed amere strade, ed alla fine suonano ballano, e mangiano li più giounani ancorche nobili. Tutto il Sestiere di Dorsoduro si trasforma in gala: la miseria si conuerte in Lusso, ed abbondanza, e li Poueri Pescatori faño ogni sforzo; onde am'obigliati si vedono li proprj Tugurj, Case, Barche, e Tartane, che a gonfie vele, cariche di trasparenti lumi[?], ed Istrum.ⁱ piene di Gentildonne, e Cittadini or quà, or là velocem.ᵉ insinuate a gara per la laguna sembrano spettacolo di battaglia fra animose nazioni.*"

[36] Es handelt sich gemäß Streits eigener Reihenfolge im **Verzeichnüß...** um folgende Motive: eine Sitzung des großen Rates in der Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes; die *Festa del giovedì grasso* auf der Piazzetta, Blick nach San Giorgio Maggiore; die Fronleichnamsprozession auf der Piazza San Marco, Blick zum Torre dell'Orologio, auch *Processione del Corpus Domini* genannt; die Einschiffung des Dogen zur Vermählung mit dem Meer am Himmelfahrtstag; *Il Doge nel Pozzetto*, das ist: Der Umzug des neugewählten Dogen auf der Piazza und zu guter letzt: eine Regatta bei der Ponte di Rialto, ges. von der Höhe der Riva del Carbon mit dem Palazzo Dolfin-Manin. Alle Bilder auf sind auf Lw. gemalt und messen 119x187cm, außer dem ersten, das bedeutend größer ist als die anderen, nämlich 154, 5x186, 5cm und dem mit der *Festa del giovedì grasso* mit 135x205cm; Berlin, Gemäldegalerie SMPK/Streit'sche Stiftung, Inv.nr.: Nr. 7-12, Lit.: Kat.: **Venedig im 18. Jhd. 1974**, 1974. Vgl. auch unten, mein Kap. FEST UND ALLTAG.

ANMERKUNGEN ZU KAP. METHODEN...

[1] Zwei Ausnahmen erscheinen mehr als ein Moment der Irritation und bestätigen durch das Unbehagen, das sie auslösen, eher die Regel, als daß sie als Gegenbeweis herhalten können: Eine frühe Ansicht der Kirche Santa Maria della Salute (Lw., 78x360cm, Lit.: **Venezia e la peste 1980**, a54, S. 279; Abb. in: **Salzano (Hrsg.) 1989**, S. 18) im Besitz des Seminario Patriarchale in Venedig und eine Francesco Battaglioli zugeschr. Vedute des Campo San Maurizio zusammen mit einer Innenansicht der gleichnamigen Kirche, in die Francesco Zugno di Figuren eingefügt haben soll, in der Sakristei der Kirche (Photo in der Fototeca der Fondazione Cini, Isola di San Giorgio, Venedig). Mag die erste ursprünglich allein der Dokumentation der neugeschaffenen architektonischen Situation gedient haben, macht zweitere, über deren Geschichte nichts bekannt ist, einen sehr unbefriedigenden, unfertigen Eindruck.

[2] **Voss 1926**, S. 4.

[3] Vgl. das Kap.: Einleitung; Dekadenz und Demographie, bei **Hunecke 1995**.

[4] Zur Auftraggeberforschung s. bes. die Aufsätze von **Haskell 1956** u. **1960**, sowie sein andernorts bereits erwähntes Patrons and Painters, außerdem in diesem Zusammenhang von Interesse ist die Literatur zur Grand Tour der Engländer nach Italien, etwa: **de Seta 1992**

und zuletzt der Ausstellungskat. **Bignamini u. Wilton (Hrsg.) 1997.**

[5] **Casanova 1960-62,** *Tome Deux, Volume 3, Chapitre VIII*, S. 139/40, berichtet von einer spiegelverkehrten Ansicht der Piazzetta auf der Bühne der Pariser Oper, **Goldoni** selbst verlangt für *La Putta onorata* eine vedutenhafte Kulisse als Spielort, eine "*Veduta del Canal Grande con gondole...*" (Atto III., *Scena Dodicesima*, **Goldoni/Ortolani,** Bd. 2, S. 498) und für *I Morbinosi*, Atto I. *Scena prima.* lautet die Szenenanweisung: "*Fondamenta della Zuecca colla veduta del Canale.*" **ebd.,** Bd. 7, S. S. 235.

[6] Außer den gemalten venezianischen Veduten von Canaletto **(Constable,** 340 und **Links 1998,** 216a) und von Michele Marieschi, die der Autor besaß, gab es in Horace Walpole's Strawberry-Hill einen Raum, der mit Papiertapeten ausgestattet war, welche mit Holzschnittveduten Venedigs bedruckt waren ("*THE LITTLE PARLOUR. ... The room is hung with gothic paper of stone colour in mosaic, on which are wooden prints by Jackson of Venice,...*", A DESCRIPTION OF THE VILLA OF Mr. HORACE WALPOLE,AT Strawbwerry-Hill near Twickenham, Middlesex. WITH AN INVENTORY OF THE FURNITURE, PICTURES, CURIOSITIES, &c, in: **Walpole 17981975,** Bd. 2, S. 418). Außerdem besaß der Autor auch ein Tafelservice mit venezianischen Vedutenmotiven ("*Two dozen plates of Venetian glass, each plate has a diffferent view of Venice, drawn in red.*").
Laut Montecuccoli degli Erri, in: **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999,** S. 84, Anm. 1 sind die Teller von Walpole nach den Stichen von Canaletto/Visentinis *Prospectus...* bemalt und befinden sich heute im Victoria & Albert Museum [ausgestellt zwei Ex.: Inv.nr. 8962 u. 8970].
Ein von **Baer, Baer u. Grosskopf-Knaack 1986** veröffentlichtes Vorlagenverzeichnis für Porzellandekorationen der Königlich Preußischen Porzellanmanufaktur enthält, S. 277 enthält die freilich nicht sehr exakten Venedigansichten des späten Sechzehnten Jahrhunderts von "BAUR, Johan Willem: Iconografia".
Der Fächer (Bes.: The Fan Museum, Greenwich (Hélène Alexander Collection)) wurde gezeigt auf der Ausstellung zur *Grand Tour*, Kat. **Bignamini u. Wilton (Hrsg.) 1997,** Nr. 265. Eine eindeutig auf Canaletto zurückgehende Vorlage für Bedruckung eines Fächers von Gasparo della Vecchia/Alessandro dalla Via, die sich in den Beständen des venezianischen Museo Civico Correr befindet (Stampe P. D. gr. 8043, 363x545/388x568mm, beschr. auf Stein u. r.: "*LO SPOSALIZIO/ DEL MARE/ COL BVCINTORO/ A /VENEZIA.*" und bez. u. l.. "*Gasparo Vecchia del. Alessandro Dalla Via sculp.*") ist abgebildet bei **Urban Padoan 1988a,** S. 50, Tav. 8, sowie **Urban 1998,** Abb. 6, wobei die Identität der beiden wegen des einmal fehlenden allegorischen Rahmens nicht sicher ist.

[7] **Zotti Minici (Hrsg.) 1988a,** S. 58, 64, 66, 186-88 und Abb. S. 111-18. In diesem Buch findet sich auch eine Fülle von Anregungen und weiterführenden Literaturverweisen auf Titel zu dem weiten Bereich der Piazzakultur mit ihren Schaustellern und Bildervorführern. Für fast alle abgebildeten *Mondo Nuovo*-Drucke lassen sich Vorbilder aus der Künstlervedute benennen, die zum Teil wörtlich übernommen wurde. Bevorzugt wurden dabei Arbeiten von Michele Marieschi verarbeitet (ebd., S. 39 und 58). Erstaunlich ist, daß aber selbst sowenig bekannte Motive wie der Torre di Marghera und die *Terra ferma*-Motive aus Canalettos *Vedute altre...* benutzt wurden (ebd. S. 211/12 und Kat. 112, Abb. S. 60). Bei Remondini in Bassano war laut Verlagsprogramm 1797 eine Reihe von sage und schreibe zweiundvierzig venezianischen Ansichten für diese Zwecke zu erhalten (ebd. S. 209)!

[8] Brunetta, Gian Piero: Per una carta del navigar visionario, in: **Zotti Minici (Hrsg.) 1988a,** S. 24.

[9] **S. Barber 1988,** der auf einen Handzettel in einer Sammlung der Bodleian Library aufmerksam gemacht hat, in dem es heißt: "*Le sieur CANALETY, Peintre Venitien, convie les Curieux des Beaux-Arts & de Peinture à voir son Théâtre sans pareil, composé des plus belles Vûes de l'Europe, comme Venise, Rome, Florence, Milan, Turin, Londres, Versailles, Straßbourg, plusieur Ports de Mer, & autres morceaux d'Architecture antique & moderne, le tout peint à l'huile & de sa grandeur naturelle, les ayant vûs & tires sur les lieux d'apres nature, les ayant rendus susceptibles par la légéreté & la delicatesse du pinceau...*" Und abschließend noch: "*Le sieur Canalety apprend le Desein.*" Die Tatsache, daß für die *Mondo Nuovo*-Ansichten oft Künstlerdrucke benutzt und kopiert wurden, scheint mir zu genüge zu beweisen, daß - wie anzunehmen war - in diesem Ambiente die Arbeit mit Plagiaten an der Tagesordnung war und Antonio Canals persönliche Anwesenheit und Mitarbeit bei der Aufführung in Paris

keineswegs notwendig anzunehmen ist. Auch ist der Satz Barbers, "*Canaletto's name can have meant little or nothing to the Parisian public*" (S. 457) nach den Erfolgen der Dreißiger Jahre kaum nachvollziehbar, besonders, da der Autor selbst konstatiert: "*These entertainements were undoubtedly frequented by all classes of society,...*" (ebd., S. 455). Wie schon Barber (mit Bezug auf die Auskunft von Links) einräumen mußte und J. G. Links in seinem *Review*, in: **Constable/Links 1989** nochmals klarstellte, spricht nichts dafür, daß Canaletto jemals in den angegebenen Städten gewesen ist. Aber auch von ihm wurde nicht in Erwägung gezogen, daß es sich hier um einen Auftritt des Bruders von Bernardo Bellotto, Pietro gehandelt haben könnte. Der ist, wie aus den Forschungen von **Mesuret 1952** und **1957** bekannt ist, in demselben Zeitraum in Frankreich tätig war. Nach Mesuret benutzte auch er damals den Beinamen "... *di Canaleti*" und es scheint sicher zu sein, daß er auch Veduten anderer Städte gemalt hat, wie sie in dem Handzettel der Bodleian Library genannt werden, die Canaletto selbst aber wohl nie gesehen hat. Am 30. 8. 1755 aber ist Pietro Bellotti in Nantes nachweisbar, wo er um Erlaubnis seine Profession ausüben bat und sich dann offenbar dort auch niederließ (s. die bei **Thieme Becker** mit Hinweis auf: Les Artistes Nantais du moyen Age a la Révolution. Notes et Documents inedits, in: Nouvelles Archives de l'art français, 3. Ser XIV, 1898, S. 28 erwähnten Quellen. Außer den bei Mesuret benannten Werken vgl. auch die mit seinem Namen beschriftete Zeichnung von Lucca im British Museum, s. **Marini 1993**, S. 132, Anm. 2 und **Kowalczyk 1995**, S. 71, Anm. 22). Es ist also gut denkbar, daß er es gewesen ist, der auf dem Weg nach Nantes in Paris Station gemacht hat und sich auf dem Jahrmarkt von St. Germain etwas Geld für die Weiterreise verdienen wollte.

[10] **Briganti, Laureati u. Trezzani 1996**: Gaspar van Wittel, **Rizzi**: Carlevarijs, **Constable**: Canaletto [Erstausg. 1962, die anderen Auflagen dann von Links überarbeitet], **Kozakiewicz**: Bernardo Bellotto, **Morassi 1973 u. 1975**: Guardi. Diese Œuvrekataloge werden im folgenden nur mit Angabe des Autorennamens zitiert (zu den verschiedenen Ausgaben s. auch die Vorbemerkung zu meiner LITERATURLISTE). Die gesamte Literatur zur Vedute umfaßt eine, inzwischen einhundertachtundzwanzig Seiten lange, engbedruckte, auf 10 Pitches formatierte, aber nur unvollständige Liste von Titeln in vierstelliger Zahl. Diese hier anzufügen, würde das Buch überfrachten. Erschließbar auf dem Stand des jeweiligen Erscheinungsdatum ist sie über die Bibliographien der Œuvrekataloge und die neuere Katalogliteratur. Für Canaletto - **Constable** veröffentlichte nur ein Verzeichnis ausgewählter Literatur - hat **Corboz 1985** in seinem zweibändigen Buch über den Künstler eine vollständige Literaturliste nachgeliefert. Neuere Literatur ist vor allem über die Arbeiten von Succi erschließbar, der in den letzten Jahren, den Versuch macht, die alten Fragen der Vedutenliteratur neu aufzurollen, methodologisch aber nichts zu bieten hat, was sich wesentlich von den älteren Arbeiten unterschiede. Grundsätzlich werden wichtige Informationen zu den Einzelbildern jeweils dort angegeben werden, wo diese besprochen werden.

[11] **Toledano und Manzelli.**

[12] Piazzetta u. Piazza San Marco, mit "*Festa del giovedì grasso*", Lw., 51, 5x87cm, 1758, sign. u. dat.: "Francesco/ Guardi F." u. "1758", derzeitiger Besitzer unbekannt, 11. 1. 1990 bei Sotheby's, New York (vormals Privatbesitz, London), s. Dario Succi: Una eccezionale veduta datata di Francesco Guardi, in: **Casadio, Delneri u. a. 1987**, S. 41ff.

[13] S. den Kat. der großen Mostra dei Guardi in Venedig (**Zampetti (Hrsg.) 1965**), wo der Stand der Diskussion bis dahin hervorragend dokumentiert ist, und die wichtigen Diskussionsbeiträge des Kongresses anläßlich dieser das Wissen um die Künstlerbrüder bündelnden Schau: **Problemi Guardeschi**, sowie der Œuvrekatalog von **Morassi**, der die hier gewonnenen Erkenntnisse weiterschreibt.

[14] Besonders hervorzuheben ist die Arbeit von **Binion 1976**, sowie neuestens der Textteil über Michele Marieschi von Montecuccoli degli Erri, in: **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999**, der nicht nur eine ganze Reihe neuer Quellen zur Person dieses Vedutisten aufgetan hat, sondern auch die bekannten zeitgenössischen Zeugnisse ohne Vorbehalte und voreilige Kurzschlüsse neu zu lesen vermocht hat.

[15] Dies sind im Großen und Ganzen die Ansätze, die von der Forschung auf dem Gebiet der Vedutenmalerei verfolgt worden sind. Ihre Ergebnisse können als Basis meiner Überlegungen, die in eine andere Richtung zielen, angesehen werden. Ich kann es mir nicht verkneifen, zum Stand der Zuschreibungs- und Datierungsdiskussion noch eine polemische Bemerkung

anzufügen: Leider ist sie auf dem Gebiet der venezianischen Vedute nicht immer auf dem allerhöchsten argumentatorischen Niveau betrieben worden, so daß manche Aussagen mit einer gewissen Reserve betrachtet werden müssen. Wenn Autoren Kennerschaft für sich in Anspruch nehmen, die, obwohl längst bekannt, daß mancher Maler ältere Stiche als Vorlagen benutzt hat, andere bestimmte bauliche Veränderungen im Stadtbild nachgewiesenermaßen auf Dauer ignoriert haben, wenn diese Autoren solche Veränderungen trotzdem noch als *Terminus ante quem* annehmen - und das obwohl der betreffende selbst im selben Abschnitt bereits festgestellt hat, daß das behandelte Bild nach einem dieser Stiche gemalt worden ist - zeugt dies nicht von der notwendigen gedanklichen Durchdringung des Materials. Wenn eine veränderte Zuschreibung an einen Künstler als Sensation gefeiert wird, obwohl diese vor Jahrzehnten - in der Zeit, als die ersten großen Werkkataloge der Vedutisten entstanden sind, - bereits diskutiert wurde und zu einem Ergebnis mit einem Fragezeichen geführt hat, ohne das wirklich neue Erkenntnisse hinzugekommen sind, dann zeugt auch das nicht gerade von der notwendigen Umsicht im Urteil, die frühere Autoren ausgezeichnet hat. Nicht alles, was neu herausgegeben wird, ist folglich besser und richtiger. Nichts gegen Kennerschaft: Grundlegende Ergebnisse auf dem Gebiet sind von hervorragenden Kennern der Kunst des venezianischen Achtzehnten Jahrhunderts vorgelegt worden. Problematisch wird sie, wo Autoren sie für sich reklamieren und meinen dadurch der Mühsal des Begründens von Aussagen enthoben zu sein, oder - noch schlimmer - ihre eigene Inkompetenz zu vertuschen suchen durch - dem Drang zur Abgrenzung entsprungene - apodiktische Urteile gegen andere Wissenschaftler. Im ersten Falle gehen grundlegende Voraussetzungen wissenschaftlicher Diskussion verloren: Nachprüfbarkeit, Kommunizierbarkeit und Diskussionsfähigkeit der Aussagen, im zweiten wird nur Verwirrung gestiftet und überflüssig viel Papier bedruckt. Wenn weiter ein Autor, der sich mit dem Thema befaßt, einen wichtigen, noch dazu vielzitierten Aufsatz über den Ankauf einer der wichtigsten Sammlungen des Jahrhunderts über Jahre hinweg unter Angabe der falschen Zeitschrift aufführt, beleuchtet das hinreichend die Art und Weise, wie im Computerzeitalter jene überbordenden Literaturverzeichnisse entstehen, die jeden neueren Ausstellungskatalog zieren.

[16] De Brosses/Cafasso (Hrsg.in) 1991, Lettre XL., S. 725/26: "*Les Anglois fourmillent icy. Comme je vous disois, ils y font une trez grosse dépense. C'est la nation chérie des Romains, en faveur de l'argent qu'ils aportent,... L'argent que les Anglois dépensent à Rome et l'usage d'y venir faire/ un voyage, qui fait partie de leur éducation, ne profite guères à la pluspart d'entr'eux. Il y en a qui sont gens d'esprit et chercahns à s'instruire; mais ce n'est pas le grand nombre. La pluspart ont un carosse de remide attelé dans la place d'Espagne qui les attend tant que [le] jour dure, tandis qu'ils le passent ensemble à jouer au billard ou autre bel amusement pareil. J'en vois tels qui partiront de Rome sans avoir vu que des Anglois et sans sçavoir où est la Colisée...*"

[17] Sigismund Streit, der fast sein ganzes Leben hier verbracht hat, ist, wie bereits bemerkt, in dieser Beziehung ein Ausnahmekunde der Vedutisten.

[18] In Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90, S. 23.

[19] Die Zahl der in lesbaren Abbildungen verfügbaren oder von mir im Original gesehenen Veduten, Gemälde, wie auch Zeichnungen und Grafiken zusammengezählt, überschreitet ohne Weiteres die Grenze der Vierstelligkeit, so daß auch von einer gewissen statistischen Relevanz des bearbeiteten Materials gesprochen werden kann.

[20] Corboz 1974 u. 1985.

[21] Ders.: Die Schwierigkeit, Venedig zu sehen, in: Natale (Ausstellungskommissär) 1978, S. 49.

[22] Corboz 1985, S. 130.

[23] Zu seiner Zeit konnte mit dem Begriff der Vedute genauso die erfundene, oder wie es in der Erstfassung des Titelblattes heißt: "*ideale*" Ansicht bezeichnet werden. Das einzige Ex. dieses ersten Zustandes des Druckes befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett SMPK, vgl. Bromberg, Nr. 1, Abb. auf S. 36. Eine Einführung in den historischen Gebrauch des Begriffs Vedute gibt Cottino 1991, S. 68ff.

[24] Voss 1926, S. 1/2, Hervorhebung von mir, H. K.

[25] In: Natale (Ausstellungskommissär) 1978,S. 49.

[26] Mariette 1851/53-1859/60, Bd. 12, S. 22: "*il est devenu un des meilleurs peintres de veües qui ayent encore paru tant à huile qu'à guasse. Il est d'une justesse et il entre*

dans des détails qui causent une veritable admiration" über Gaspar van Wittel und, Bd. 2, S. 298: "*la vérité qu'il mettoit*" über Canalettos Veduten. Im ohne Autorenangabe erschienenen Kat. der Sammlung Liechtenstein (**Dallinger 1780**), S. 74: "*Les objet y sont rendus dans la plus grand vérité*" und im Kat. der Sammlung Algarotti (**Selva (Bearb.)/Algarotti Corniani (Hrsg.) um 1780**), S. IV: "*Opera di gran verità e delle più singolari dell'Autore...* ", beide zu Canaletto. **Brettingham 1763** über Gaspar van Wittel und seine Veduten in Holkham Hall: "*The Justness of Occhiali's Perspective Views, and the fine Gloom of his Flemish Colouring, are Excellencies perhaps not to be met with in the Works of any other Painter*". **Lanzi 1795/96**, Bd. 1, S. 575 über denselben: "*Fu esatto negli alzati e nelle misure;*" ders. über den römischen Vedutenmaler Giovanni Paolo Pannini, ebd., S. 575: "*Ma gli amatori di prospettive di niuno sono più vaghi, che del Cav. Gio. Paolo Pannini, ..., non tanto per la esattezza della prospettiva, in cui ha molti pari, quanto per la grazia nel toccare il paese, e per lo spririto delle figure.*" und, Bd. 2, S. 338, derselbe werde gelobt: "*... per la gran perizia delle prospettive, e per la singolar grazia nelle figurine che vi aggiunge*"; über Canaletto, Bd. 2, S. 224/25: "*... passò giovinetto a Roma, ove tutto si diede a dipinger vedute dal naturale, ... Tornato in Venezia continuò il medesimo studio sulle vedute di quella Cittá, che la natura e l'arte cospirando insieme han rese le piú magnifiche, e le più nuove del Mondo. Moltissime ne ritrasse come vedevale;...*" und negativ gewendet zu Francesco Guardi: "*... perciocchè nella esattezza delle proporzioni e nella ragion dell' arte non può stare a fronte del Maestro.*" ebd., S. 225.

[27] **Zanetti 1771**, S. 462.

[28] Eine andere Spur böte das Konzept des Pittoresken, das aber es erst am Ende des Achtzehnten Jahrhunderts theoretisiert werden wird. Allerdings benutzt Francesco Algarotti den Begriff in vortheoretischer Form auch für das Stadtbild von Venedig: "*La strada Balbi in effetto e la strada nuova di Genova non sono ... così pittoresche, come è il corso e il canal grande di Venezia.*" (Brief an Prospero Pesci vom 28. 9. 1759, in **Algarotti 1923**, Bd. 3: "Lettere sopra la pittura" (S. 145ff), S. 208), in der Gazzetta veneta urbana,1, 4, 13.6.1787, S. 6 in Zusammenhang mit der Beschreibung einer Regatta folgendermaßen zitiert: "... *la verità detta dal chiarissimo Conte* Francesco Algarotti, *che non v'è strada più pittoresca di questa.*" Es ist unmißverständlich, daß das Wort hier das Sujet meint und nicht - in der Tradition Marco Boschinis - eine spezifische Art des Malens. Zumindest an einer weiteren Stelle benutzt Algarotti das Wort "pittoresk" für ein mögliches- vorromantisches - Bildmotiv in Zusammenhang mit halbzerstörten Schiffen vor Cronstadt (in der Werkausgabe von 1764, Bd. 5, S. 29, hier zit. nach da Pozzo: Tra cultura e avventura, in: **Storia della cultura veneta**, 5, 1, S. 523). Wie aber nach Algarotti ein pittoreskes Bildmotiv zu definieren wäre, scheint mir bisher nicht geklärt.

[29] **Aristoteles**: Poetik (Ausgabe: Reclam Ub, 7828), Teil 15, S. 49.

[30] **Conti 1739/56**, im zweiten, 1756 posthum erschienen Band der Prose e Poesie: "§. X. *DISSERTAZIONE SOPRA LA RAGION POETICA DEL GRAVINA.*", S. 250.

[31] Man denke auch an die Bemerkung von Charles de Brosses, der ihn "*cet ouvrier*" (**de Brosses/Cafasso (Hrsg.in) 1991**, "*LETTRE XXXI. AU MÊME*" [Monsieur de Neuilly] S. 528) nennt, auch wenn er ihn zu den drei letzten bedeutenden italienischen Maler zählt!

[32] Außer den beiden Œuvrekatalogen s. zu diesem Problem zuletzt Succi: Macchiette... Goering, il responsabile di un equivoco, in: **Succi 1987**, S. 25ff. und ders.: Le Macchiette nei dipinti. 'Unicuique suum', in: **Succi (Hrsg.) 1989**, S. 198ff. **Goering 1944** als Verantwortlichen für eine Lawine der Spekulation auszumachen, hieße dessen Bemerkung in seiner Schrift über Francesco Guardi überzubewerten, spricht er doch nur in sehr vorsichtiger Form und nur im Falle eines einzigen Bildpaares von der Möglichkeit einer Zusammenarbeit (S. 23/24).

[33] Antonio Visentini/Figuren von G. B. Tiepolo u. Francesco Zuccarelli: Das Innere von Il Redentore und San Francesco della Vigna, beide Lw., je 142x181cm, o. A., Privatsammlung. **Dal Forno 1994** gibt als Besitzer an: Milano, Collezione L. Goldschmid. In dem um 1780 von G. A. Selva zusammengestellten *Catalogo dei quadri... della galleria del fu Sig. Conte Algarotti...* (**Selva (Bearb.)/Algarotti Corniani (Hrsg.) um 1780**), S. XXVI/XXVII wird das Bildpaar wie folgt beschrieben: "*VISENTINI Antonio. Veneziano vivente./Veduta della Facciata di San Francesco della Vigna di Venezia, Architettura di Andrea Palladio, con altre fabbriche dinotanti il sito./ Suo simile. Veduta dell'interno della Chiesa del*

Redentore di Venezia, officiata da Padri Capuccini, opera del Palladio./In tela, alti p. 4. ½. l. p. 5. onc. 8./(Le Figure di questi due Quadri sono del Zuccarelli, e Gio:Batista Tiepolo ve ne aggiunse alcune altre)". Die beiden Bilder sind ausführlich besprochen von Succi: Francesco Algarotti, Joseph Smith, e due eccezionali vedute palladiane a tre mani: Antonio Visentini, Giambattista Tiepolo, Francesco Zuccarelli, in **Succi (Hrsg.) 1986/87**, S. 79-93.

[34] Zu Conti, einem ungewöhnlichen Auftraggeber zeitgenössischer Maler, der von jeden Künstler, von dem er ein Bild bestellte, ein Testat der Autorschaft und eine kurze Beschreibung des Motivs verlangte, s. **Haskell 1956** und **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, S. 362-69, wo die Briefe Canalettos photomechanisch reproduziert abgebildet und auch in einer frühen englischen Übersetzung nachzulesen sind. Ein Zitat aus diesen Texten und die Analyse der entsprechenden Bilder s. unten das Eingangszitat zu Kap. CANALETTO. FRÜHE MEISTERWERKE, sowie S. 235ff.

[35] "*... con quantità di Barche alla riva, d'ogni Genere Ornato con quantità di figurine, le maggiori delle quali, sono poco più di tre Once;...*" heißt es da, und: "*... con Barche d'ogni sorte, e quantità di figurine le maggiore delle quali, saranno pocho meno di once 3.*" *und:* "*... con varij Bastimenti e Barche piccole e molte figurine come nell'altro...*", zit. nach **Haskell 1956**, S. 297, Anm. 6. Die Bilder sind bis heute nicht identifiziert.

[36] Auszüge aus den Briefen, die voll des Lobes des Agenten sind, bei **Haskell 1956**. Zu den Bildern heißt es, die eine werde eine "*veduta della Chiesa di S.Gio. e Paolo*" sein, "*con la bella statua a cavallo del general C.leone, ..., e molte figurine per il med. Campo; l'altro la veduta della Carità in veduta (come a veduta l' lll.mo Sig. Gio. Angelo dl Quadro che vide a Cà Sagredo) avendo mutate le figurine.*" (S. 299).

[37] **Haskell 1980/91**, S. 226.

[38] Inventar vom 30. Mai 1738, zit. nach: **Binion 1990**, S. 207. Es handelt sich um: **Constable**, 122. Zu dem Bild s. auch unten, Kap. DER GROßE ÜBERBLICK, S. 112ff.

[39] **Christie's 12./13. 4. 1775** (2. Tag., Nr. 60), abgedruckt bei: **Binion 1990**, hier S. 295, s. auch S. 118/19.

[40] Inventar vom 30. 5. 1738, und: "*... prospects de Venise, copieux de figures, barques, et très belle architetture*" Nr. 279-82 des ca. 1750 aufgestellten, gedruckten Inventars (zit. nach: **Binion 1990**, S. 116/17, sowie 207 u. 281), auch der Versteigerungskatalog von Christie's 1775 weist ausdrücklich auf die Figuren und Barken hin (erster Tag, Nr. 57, zit ebd., S. 293). Ich möchte hier nicht so weit gehen, darauf zu bestehen, daß die Nennung der Figuren vor der Schönheit der Architekturen signifikant sei, doch auch in anderen Einträgen fehlen dergleichen Hinweise nicht: Zu zwei anderen Bildern Canalettos heißt es: "*Piazza di San Marco di Venezia numerosi di Figure, e Architettura*" und: "*2. Tableaux ègaux, représ. des prospects de la place de St. Marc de Venise, nombreux de figures et architecture.*" (Inv. vom 30. 5. 1738 und Nr. 288/89 des gedruckten Inventars, zit. ebd., S. 207, 282 u. 118) Zu einer Ansicht des Hofes des Dogenpalastes, einer von zwölf Ansichten Michele Marieschis in der Sammlung: "*con molti Senatori che vi spassegiano*", zu seinem Pendant, einer Ansicht der Ponte di Rialto: "*in tempo dell'Ingresso del Patriarca di Venezia numerosissimo di Barcolami e Figure*" (Inv. vom 30. 5. 1738, ebd, S. 119 u. 210) und "*... copieux de figures et barques*" (gedrucktes Inv., Nr. 295, ebd., S. 282). Und zu Veduten Cimarolis: "*... Numerosi di Figure e Barcolami.*" (Inventar vom 30. 5. 1738, ebd., S. 209), sowie: "*... nombreuse de figures et barques*" (gedrucktes Inv., 1750, Nr. 303 u. 304, ebd., S. 282).

[41] In der Vita di Gregorio Lazzarini, **da Canal/Moschini (Hrsg.) 1732/1809**; die betreffende Textpassage zusammenhängend s. unten das Eingangszitat zum Kap. LUCA CARLEVARIJS. ZWEI GESICHTER EINER STADT, S. 125.

[42] Inventar der Sammlung Mariette von Bassan, 1775, Nr. 274, zit. nach **Constable** unter 276. Das Blatt galt lange als verschollen, bis es am 13. 12. 1984 bei Christie's verkauft wurde, beschr.: "*Giesuiti in Venezia*", **Constable** unter 276 u. **Constable/Links**, 1989, 603** (s. auch Links "Review", in ebd., S. L/LI).

[43] Etwa - ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit - in einem Inventar der Zeichnungssammlung des Florentiners Francesco Gaburri von 1722 zu einem Paar von Ansichten des schwedischen Malers Giovanni Richter: "*... con vedute di Venezia, e quantità di figurette, ...*" (in: **Campori 1870**, S. 521ff, hier 527); oder in der Beschreibung der Einrichtung von Schloß Sanssouci in Potsdam von **Oesterreich 1773**, wo zwei heute als Werke Carlevarijs' erkannte Gemälde noch Canaletto zugeschrieben werden: "...mit einer großen Menge von

Figuren..." und "... einer großen Anzahl von Figuren und Masken..." (Nr. 332 und 333, S. 68), zu diesen Bildern s. unten Kap. LUCA CARLEVARIJS. ZWEI GESICHTER EINER STADT, S. 141.

[44] **Vertue Note Books**, Bd. III = Walpole Society, 22, S. 149, 1749, [V. 7, B. M. 8].

[45] **Reale 1982.**

[46] **Martini 1982**, Anm. 114, S. 489 etwa macht genau diese Realitätstreue zum Qualitätskriterium, wenn er schreibt: "*È interessante notare come il Carlevarijs tratta nelle sue vedute i gruppi di figurette. Pur derivando stilisticamente dai bamboccianti, esse hanno una loro caratteristica che le distingue da quelle degli altri vedutisti. Possiedono una così grande aderenza al vero da diventare quasi la parte più importante del dipinto; un'aderenza al vero umano, che manca nelle figure del Canaletto e del Guardi, le quali rimangono soltanto 'macchiette' in funzione dell'ambiente, mentre nel pittore friuliano vivono per sé stesse conservando il loro carattere e la loro condizione sociale.*"

[47] Reale: a. a. O., S. 117/118.

[48] Ebd., S. 121.

[49] Vergänglichkeit der Macht, Macht der Vergänglichkeit, in: **Der Traum ... 1986**, S.99.

[50] Diese und die folgenden Sätze: **Held 1990**, S. 344-51. Der Begriff der "vorrevolutionären Wahrnehmung" im Untertitel steht für die klar formulierte Zielsetzung des Buches: "Ich sehe diese Bilder ohne Frage in der Perspektive der Französischen Revolution... Die Analyse soll dazu beitragen, diejenigen Momente in der Kultur des 18. Jahrhunderts zu bestimmen, die als ihr Ferment wirkten, durch die der Opposition zugearbeitet wurde, wenn auch ohne jegliche ausdrückliche Programmatik und parteiliche Konsequenz, die unseren Künstlern fernlagen." (S. 7, Vorwort).

[51] **Miller 1978**, S. 141.

[52] Ebd., S. 114.

[53] A. a. O., S. 351.

[54] Es ist bezeichnend, daß Held sich bei dem wenigen, was sie zu Canaletto sagt, ausgerechnet auf Klaus Merx stützt. **Merx 1971**, S. 164 hat mit seiner Definition der Vedute in schönstem Heidegger'schen Jargon einen Anspruch erhoben, den er, wie er selbst zugesteht, mit den wenigen Bemerkungen, die er zu den Figuren in den venezianischen Veduten macht, nicht ausfüllen kann: "Der von der Vedute beschriebene Ort ist für sie nicht ein durch bestimmte Baulichkeiten oder Naturformationen begrenzter und definierter Ausschnitt der Wirklichkeit, sondern zugleich auch Schauplatz und Demonstrationsfeld eines diesen Wirklichkeitsteil charakterisierenden und in seiner Ausprägung ausschließlich ihm eigenen Lebens, welches in diesem Ort seine Wohnstätte hat, sich in ihm abspielt." Eine Analyse dieses Lebens, kann er mit seinen Studien, die andere Ziele verfolgen, nicht liefern. Sein Hinweis auf die Vorläuferfunktion der *Bambocciaden* und die wenig motivierte Einführung des Begriffs "Typenporträt" helfen ebenso wenig, wie folgende Sätze: "Gegen Ende der Schaffensperiode werden die Staffagefiguren zu ornamentalen Chiffren, zusammengesetzt aus rocailleartigen oder C-Bogen-förmigen ornamentalen Pinselstrichen oder -punkten, welche knapp Kleidung und Pose skizzieren und damit die ausschließlich auf die Pose reduzierte Staffage Guardis vorbereiten... Das genrehafte Element ist zum dekorativen Element geworden; es läßt sich also auch in der Staffage der allgemeine Trend zum Dekorativen nachweisen." (ebd., S. 332/33.). Helds bemerkenswerte Analyse der großen Ansichten französischer Häfen von Joseph Vernet (s. ihr Abschnitt "Das Volk", S. 86ff) hätte nur gewonnen, wenn sie ihren Blick nicht so starr auf niederländische Vorläufer gerichtet, sondern auch die italienische Tradition mit einbezogen hätte. Vernet, der in Rom gelebt hatte, kann die Tätigkeit von Gaspar van Wittel und Gianpaolo Pannini nicht verborgen geblieben sein und die Bekanntheit Canalettos läßt es kaum denkbar sein, daß der Franzose in Rom nicht von dem Venezianer gehört hat. So verkennt die Autorin, daß in der Entwicklungslinie, die sie aufzeigt, zwei sehr unterschiedliche Traditionen zusammenlaufen. Unter Einbeziehung der italienischen Komponente hätte Vernet unweigerlich auch in einer anderen Perspektive gesehen werden müssen als unter dem Blickwinkel des "Vorrevolutionären", der bisweilen etwas gewollt erscheint und der Idealisierung des Künstlers nicht ausweicht.

[55] Die Schwierigkeit, Venedig zu sehen, zuerst in: **Natale (Ausstellungskommissär) 1978**, hier S. 50. Der Aufsatz wurde abgedruckt in ital. Übersetzung in: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994** als *Profilo per un'iconografia veneziana* und

zuletzt in: **Borghero (Hrsg.in) 1994** unter dem Titel: Die venezianische Vedute zwischen Wirklichkeit und Mythos. Corboz bezieht sich hier auf ein Bild in der Kress Collection, das **Constable** (Nr. 61) als "*Studio of Canaletto*" angesehen hat. Es handelt sich bei dem *Teatrino* genaugenommen nicht um ein Marionettentheater, sondern um ein Puppenspiel, das also, was man in Deutschland gewöhnlich Kasperletheater nennt. Zu den Funktionen innerhalb des venezianischen Staatswesens s. **Heller 1999**, zu den Prokuratoren im Speziellen, S. 213ff.

[56] Vgl. etwa die siglierte Vedute in der National Gallery of Art, Washington, D.C., **Constable**, 50, des weiteren s. unten, mein Kap. PIAZZAKULTUR, S. 187ff.

[57] **Corboz 1985**, S. 415. Das Zitat im Zitat nach Pignatti: Il periodo veneziano del Bellotto, in: **Branca (Hrsg.) 1972**, S. 331. Die Bemerkung bzgl. der Erwähnung seiner Figuren durch Canaletto selbst bezieht sich auf die hier bereits angesprochenen kurzen Texte für die Bilder Stefano Contis.

[58] S. unten Kap. PLATZ UND PERIPHERIE.

[59] **Corboz 1985**, S. 417.

[60] Ebd.

[61] **Hunecke 1995**, S.52ff (mit Bezug auf eine Rede Marco Foscarinis vor dem Maggior Consiglio). Über die offiziell vertretene Außenrepräsentanz der Angehörigen der Schicht der *Nobili* und die Kritik der Ungleichheit zwischen ihnen in den Schriften des venezianischen "*antimito*" s. Del Negro, Piero: Forme e istituzioni del discorso poiltico veneziano, in: **Storia della cultura veneta 1976-86**, 4/II, S. 311-37. Del Negro spricht unumwunden von einem offiziellen "*tabù dell'eguaglianza aristocratica*" (S. 432), das in öffentlicher Rede oder in Druckschriften nicht gebrochen werden konnte.

[62] Ein tatsächlich angestrebter numerischer Abgleich der auf den Veduten abgebildeten Figuren mit bekannten historischen Untersuchungen der Bevölkerungsstruktur übrigens erwies sich als undurchführbar. Zu unterschiedlich waren die Kategorien, die anzulegen gewesen wären. Die Aussagen, welche die Bilder machen, sind andere, als die die ein Historiker machen wollte, wenn er sich mit der Zusammensetzung der venezianischen Gesellschaft befaßt. Die Kriterien der Zuordnung der Personen auf den Bildern zu einer der Gruppen der Gesellschaft sind allein auf äußerliche Merkmale angewiesen und die Kategorien der Zählung der Figuren auf den Bildern wären solche, die den Anforderungen einer exakten historischen Demoskopie nicht genügen können. Die unterschiedlichen Personen lassen sich aus den genannten Gründen über diese äußerlichen Merkmale nicht eindeutig der jeweiligen gesellschaftlichen Gruppe zuordnen. Eine hinreichende Vergleichbarkeit wäre nicht gewährleistet. Aussagen darüber, ob die Bevölkerungsstruktur der Stadt in einem der Wirklichkeit in etwa entsprechenden Verhältnis wiedergegeben sind, oder ob einzelne Gruppen über- oder unterrepräsentiert sind, wären von einer solchen Allgemeinheit und Unsicherheit der Zuordnung geprägt, daß Vergleiche unmöglich sein würden. Folglich wurden sie gänzlich unterlassen.

[63] Im Metropolitan Museum in New York, Kat. **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**. Hier S. 17-19. Die Bemerkungen von stehen durchaus im Gegensatz zu seiner früheren Meinung bzgl. seiner Theaterherkunft (**Levey 1959**, S. 72 u. S. 81).

[64] Introduction to 18th-Century Venetian Art, in: **Martineau u. Robison (Hrsg.) 1994**, S. 22.

[65] Auch hier könnte man **Reale 1982** als jüngstes Beispiel zitieren (S. 128/29), doch entgeht kaum ein Autor der Versuchung, den Bildaufbau der Veduten mit Formulierung wie "bühnenähnlich" oder "kulissenhaft" zu beschreiben.

[66] **Galli Bibiena, F. 1711**, "*Rame ventesimosecondo*" und "*Rame Ventesimoterzo*" (S. 137 u. 39), wo eine Anleitung zur Zeichnung der Übereckperspektive gegeben wird. An diese Blätter mögen Autoren gedacht haben, die Galli Bibiena in Verbindung mit venezianischen Vedutisten zitieren. In seinen: Direzioni Della Prospettiva Teorica... (**Galli Bibiena, F. 1732**) bes. die "Operazione 19. Tav. 14, fig. 1./ *Per porre in prospettiva due gradini con un pilastro quadro nel mezzo veduti per angolo.*" und: "Operazione 20. Tav. 14, fig. 2./ *Per porre in prospettiva quattro pilastri tramezzati da due scalini veduti per angolo.*" (S. 36/37). Doch ist das Problem in der Perspektivliteratur nicht neu. Auch andere Bücher geben Anleitungen zu seiner Bewältigung, so etwa (wenn auch alle nicht so schön bebildert): Serlio (**Serlio/Scamozzi (Hrsg.) 1619**), S. 41 u. 42; **Barbaro 1569/1980**, S. 39/40: "*Come si forma la pianta del cubo nel perfetto, & nel digradato. Cap. X.*" u. 46/47; **Barozzi da Vignola/Danti**

1583, S. 83/84 u. 114-16, vgl. auch die späte Ausg. **Barozzi da Vignola/Danti 1743** mit den Tafeln von Giorgio Fossati, S. 49/50, Tav. XV. Fig. 1.: "*Della digradazione del quadro fuor di linea.*" u. S. 66/67, Tav. XVIX. Fig. 2. (*Capitolo IX.*); eine zeichnerisch höchst interessante Darstellung des Problems findet sich bei **Androuet Du Cerceau 1576**, LEC XXXVI, abgebildet bei: **Descargues 1976**, S. 65. Übereckperspektiven, prinzipiell denen bei den Galli Bibiena nicht unähnlich, sind schon weit früher in der niederländischen Architekturmalerei verbreitet, s. **Jantzen 1979**, Abb. 45-54. Zu Zeiten der Galli Bibiena also kann man nicht von mehr als von einer durch sie neu angeregten Mode in der Architekturmalerei sprechen. Zum Thema Entwicklung dieser Form von Architekturdarstellung vgl. bes. auch die Anm. Nr. 70 "Über die Entwicklung der Schrägansicht..." von **Panofsky (1924/25)** in seiner Perspektive als "symbolische Form".

[67] **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, S. 25.

[68] **Corboz 1985**, S. 177ff. setzt sich auch ausführlich mit der angeblichen Theatralität der Vedutenkomposition auseinander und spricht richtigerweise von einer gemeinsamen Matrix der Architekturdarstellung bei Theaterkulisse und Stadtvedute.

[69] Bzgl. des Freskos Antonius und Kleopatra von G. B. Tiepolo im Palazzo Labia, Venedig. **Tintelnot 1939**, S. 149. Jedoch hat ist kürzlich von **Christiansen 1999** überzeugend gezeigt worden, daß gerade hier wie kaum anderswo das Reden in Termini des Theaters der Zeit angebracht ist.

[70] "Der Historiker liest darin [d. i.: in bildlichen Dokumenten] das, was er *bereits* auf anderem Wege *weiß* oder glaubt zu wissen und 'beweisen' will", Kunst und Soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition, in: **Ginzburg 1983**, hier S. 132.

[71] **Alewyn u. Sälzle 1959.**

[72] Giuseppe Galli Bibiena u. verschiedene Stecher: ARCHITETTURE, E PROSPETTIVE DEDICATE ALLA MAESTA DI CARLO SESTO IMPERADOR DE' ROMANI DA GIUSEPPE GALLI BIBIENA, SUO PRIMO INGEGNER TEATRALE, ED ARCHITETTO, INVENTORE DELLE MEDESIME, 1740, Nachdrucke: **Galli Bibiena, G. 1964** und **1987**

[73] **Tintelnot 1939**, S. 247.

[74] S. etwa Louis Riccoboni: Pensees sur la declamation, in: **Riccoboni 1740**, S. 254ff (mit ausdrücklichem Bezug auf Cicero und Quintillian).

[75] **Perrucci 1699/1961**, S. 141: "*Far mal creanza all'Uditorio, sarà il volgerli il tergo, sputar sconciamente,...*", und S. 125: "*Né si devono mai volgere le spalle agli spettatori, ma stando col petto tutto al cospetto dell' Udienza, declinare soalmente la testa al compagno favellando, volgendo un poco il petto.*" Ganz ähnlich **Lang 1727** in seiner in lateinischer Sprache verfaßten Abhandlung über die Schauspielkunst, S. 177 und 189. Und **Riccoboni 1728a**, der sein "*Dell' arte rappresentativa*" mit einer Eloge auf die Gefühle, die Blicke auszudrücken in der Lage sind, beendet, empfiehlt dem Schauspielanfänger (S. 27/28):

"*TU che allo specchio ai ben studiato*
Di comporti le braccia, il fianco, il petto
Giurerei che il miglior ti sei scordato.
Vedesti mai di profilo o in prospetto
Tutti quei moti, che dee fare il volto
Di varia passion, nel vario effetto?
No: mi rispondi; lo sguardo è rivolto
De' spettatori miei al portamento
Di tutto il corpo ben ornato, e colto.
Si poco spazio è da la fronte al mento
Che non lo vedon gli occhi traviati
Dalla voce, e de' membri al movimento.

Se ciò sia ver dimandalo a què Frati
Che al Novizio nel suo primo sermone
Dissero, ch'eran Zucche gli appostati.
Oh! se agli occhi di tutte le persone
Fosse appicato un filo, e si portasse
Al punto ove lo sguardo si dispone!
A quai de' membri credi si attacasse
La Gomena formata! Solo al viso,
Ne altrove pensar già terminasse.
A tutti quanti gli uditori fiso
Guarda negli occhi, e ogn' un di lor vedrai
Pender da'tuoi, quasi d'amor conquiso."

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß diese Grundsätze an allen Bühnen Europas gegolten haben, die Erscheinungsorte Neapel, München, London beweisen ihre Verbreitung. Man wird davon ausgehen müssen, daß die Abhandlungen den Schauspielern - den Mitgliedern der neben den Theaterarchitekten wohl mobilsten Gesellschaftsschicht im "Europa der Hauptstädte" (**Argan**) - bekannt waren, wenn sie auch

weit entfernt gedruckt worden sind. Für eine in einem größeren Kontext stehende Interpretation der theatralischen Zeichen in Barock und Rokoko vgl. auch: **Fischer-Lichte 1983**, Bd. 2, hier beruhend auf **Lang 1727**, S. 56ff. S. auch die ausschöpfende Materialzusammenstellung von **Barnett 1977ff**, besonders Part I., S. 160 ff. In welch geradezu absurder Weise falsch die Vorstellungen mancher Autoren von dem sind, was als theatralisch zu bezeichnen sei, führt **Reale 1982**, S. 127) vor, wenn sie meint, ausgerechnet angeschnittene Barken und nicht vollständig gegebene Figuren am vorderen Bildrand "*con gambe ... tagliate a metá*" nur durch die "*componente scenografica*" erklären zu können.

[76] Federzeichnung, 470x625mm, Inv. Nr. 14401, **Birke u. Kertész 1992-95**, Bd. 4, S. 2061.

[77] Lw., 127x 113cm, nach 1740, Torino, Museo Civico d'Arte Antica. Palazzo Madama, Inv.nr.: 420-534/D, Kat.: **Mallé 1963**, S. 141/42, Tav. XIX, 215; die Bühnenbilder waren von Giuseppe Galli Bibiena, S. 141/42. Vgl. zuletzt **Millon (Hrsg.) 1999**, cat. 457.

[78] **Rizzi**, S. 89, tav. 119/20; s. auch: **Watson 1955**, S. 254.

[79] **Constable**, 269. Vgl. auch den Nachstich von Baudin/Fletcher. Der Ort dieser Vedute am hinteren Ende des Canal Grande, bei dem heutigen Bahnhof, ist heute kaum noch wieder zu erkennen, gelegentlich wird das Motiv auch als Canale di Santa Chiara bezeichnet, aber weder die Bezeichnung des Stiches von Canaletto/Visentini, noch die in dem Plan von Ludovico Ughi rechtfertigen diese Benennung. S. auch den Text des Katalogeintrags bei **Constable**, sowie **Modigliani 1924/25**, S. 44/45.

[80] **Constable**, 441 u. 396, s. auch Haskell, Francis: Thomas Hollis und Tessie Vecchi Doria (Katalogeinträge), in: **Bettagno (Hrsg.) 1982**, S. 78/79 und **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, Nr. 73, S. 250/52.

[81] **Constable**, 58, S. 207.

[82] **Constable**, 331; **Levey 1956**, S. 16-18. Anhand des Bildes ist die Frage der Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, was die Einsetzung der Figuren anbetrifft, diskutiert worden, das Bild ist sogar einmal Giambattista Tiepolo insgesamt zugeschrieben worden.

[83] **Levey**, ebd. führte zum Vergleich ein Porträt Pisanis von Bartolomeo Nazari in der Accademia dei Concordi, Rovigo an (Lw., 101x90cm, Inv.nr. 215, Kat.: **Fantelli u. Lucco (Hrsg.) 1985**, 185). Ein zweite Möglichkeit der Identifizierung bietet ein Bild desselben Künstlers in venezianischem Privatbesitz, das aus dem Palazzo Pisani a S. Stefano stammt (Lw. 130x87, 5 cm, abgebildet bei **Martini 1982**, Fig. 851). Die Bemerkung von **Corboz 1985**, S. 136, Anm. 101, der dagegen darauf verweist, daß sich die beiden Dogen, Vorgänger und Nachfolger äußerlich kaum unterschieden, ist zumindest für den Nachfolger, den 115. Dogen, Pietro Grimani kaum nachvollziehbar (Porträts zum Vergleich sind: P. Longhi, Lw., 48x32cm, Bergamo, Privatbes., **Pignatti 1968**, S. 86, tav. 141 und B. Nazari, Lw., 235x155cm, beschr.: "PETRUS GRIMANI PETRI I./ DUX VENETARUM/ ... 1752", Venezia, Pal. Grimani a S. Polo, Lit.: **Martini 1982**, S.105 u. 551, Anm. 349 mit Hinweis auf Abb. in eigener Publikation: **Martini 1964**, ill. 286. Was den Vorgänger, den 113. Dogen Carlo Ruzzini (gekrönt 1732, gest. 1735) anbetrifft, hat **Kowalczyk 1999**, S. 81 und 84 auf dessen Porträt von Girolamo Brusaferro in der Sala dello Scrutinio des Dogenpalastes verwiesen, ohne eine eindeutige Entscheidung bzgl. der Identifizierung aussprechen zu wollen. Ein leichter verfügbarer Stich Marco Pitteris nach Bartolomeo Nazari im Museo Correr, Venedig (in dem Band: Stampe A 12: "*DOGI - PROCURATORI/ COMANDANTI GENERALI/ CANCELLIERI ED ALTRI UOMINI INSIGNI/ DELLA/ REPUBBLICA DI VENEZIA*", drittes Blatt, 433x301mm (Bildumrandung, Plattenrand beschnitten), beschr. "*Carolus Ruzini___Dux Ven.*" *CXIII.*", sowie: "*Bortolo Nazari Pinx*" und: "*Marco Pitteri Sculp Ven.*"; zweites Ex. ebd.: Prov. Correr 3537) läßt mich an der Meinung Leveys festhalten, daß es sich um den Pisani handeln muß.

[84] **Constable**, 347.

[85] Zit. aus **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, Nr. 43, S. 170.

[86] "Joseph Smith' Aussehen ist ebenso ungewiß wie seine Herkunft..." in: **Vivian 1989**, S. 11 (dies.: Einführung. Joseph Smith. Leben und Werdegang); vgl. auch ihre grundlegende Studie zur Person von Smith allgemein: **Vivian 1971**

[87] Francesco Algarotti, Joseph Smith e due eccezionali vedute palladiane a tre mani..., in: **Succi (Hrsg.)**

1986/87, S. 79-86. Die Angaben zu den Bildern s. oben, Anm. 33. Daß auf dem Bild von San Francesco della Vigna jemand auf einer Leiter an der Fassade der Kirche emporgestiegen ist, um dort eine wie auch immer geartete Arbeit vorzunehmen, könnte ein weiteres Zeichen dafür sein, welcher Anlaß der Bildentstehung zugrunde gelegen hat.

[88] **Vivian**, a. a. O., S. 11.

[89] **Constable**, 63, 146, 33, 55, 12 und 32. Die Angaben bzgl. der Verteilung der Veduten auf Windsor Castle und Buckingham Palace in den entsprechenden Katalogen widerspricht den neueren Angaben im *Official Guide* zur sommerlichen Öffnung des Buckingham Palace, es scheint, daß diese nur selten in der Öffentlichkeit gezeigten Bilder ihren Aufenthaltsort gelegentlich wechseln müssen.

[90] **Constable**, 63.

[91] Vgl. **Limonjon de Saint-Disdier 1685**, S. 249: "*Il n'y a que les Procirateurs de Saint Marc qui puissent se faire accompagner dans les ruës par un ou par deux Valets de chambre, qui portent des manteaux noirs, & point d'épée. Tous les autres Nobles vont seuls par la ville, n'ayant ny laquais ny gens de livrée...*"

[92] So sieht es die maßgebliche Canaletto-Forschung, zuletzt u. a.: **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, S. 132, Kat. **A Kings Purchase 1993**, S. 30, **Links 1994**, S. 61. Zu den Bildern existieren in der Royal Library in Windsor Vorzeichnungen aus derselben Quelle, in denen die Figuren nur sehr summarisch angegeben sind und die Architekturdarstellung näher an der gebauten Wirklichkeit ist als in den zugunsten größerer Bildmäßigkeit umgearbeiteten Gemälden. (**Constable**, 524, 530, 532, 542, 548, und 580. **Vivian 1989**, Kat. 31, S. 126 nennt sie "sechs Studien, die viel näher an den 'scaraboti' (vor Ort entstandenen Skizzen) sind als alle anderen [Canaletto-Zeichnungen] in Smith' Sammlung". Über die Details der Veränderungen in den Gemälden gegenüber den Vorzeichnungen s. **Parker 1948**, 1-6. Zur Datierung: eine der Zeichnungen (**Constable**, 542) zeigt den Campanile von San Giorgio mit der spitzen Turmspitze, die er vor der 1726 bis '28 errichteten Zwiebelkuppel hatte. Da es sich hierbei nach einhelliger Auffassung um eine Vor- und nicht, wie bei anderen, um eine Nachzeichnung nach einem Gemälde handelt, dürfte zumindest diese Zeichnung vor diesem Zeitpunkt entstanden sein, was aber noch nichts über die Entstehungszeit der Gemälde besagt; ihre Datierung in das Frühwerk geschieht aufgrund stilistischer Ähnlichkeit zu den dokumentierten Bildern der Conti-Serie.) Das entspricht der ungewöhnlichen Gewohnheit von Smith seiner Sammlung mit den bei dem Venezianer gekauften Gemälden Zeichnungen desselben Motivs einzuverleiben. Das wiederum legt nahe, daß er diese Serie direkt bei Canaletto gekauft und in Auftrag gegeben hat, wenn es auch - zugegebenermaßen - nichts beweist.

[93] Bernardo Bellotto hat es erst aus der Entfernung eines Lebens, das er in Dresden verbracht hat, gewagt, sich selbst in einem Bild als venezianischer Würdenträger darzustellen. Sein Bild mit dem Selbstbildnis als *Cavaliere della stola d'oro* ist: **Kozakiewicz**, 333 (Idealvedute mit...), Lw. 153x114cm, sign.: "B BELOTTO DE CANALETTO", Warschau, Nationalmuseum, Inv.nr: 128651 ist erst um 1765 entstanden.

[94] Im **Archivio proprio di Francesco Balbi, f.6**, Archivio di Stato di Venezia befindet sich eine Liste der Prokuratoren mit Angabe des Jahres ihrer Amtseinsetzung. Das Jahr 1700 als untere Grenze ist dabei fast willkürlich gewählt, natürlich könnte auch ein einige Jahre früher in das Amt gewählter sich noch in der Eigenschaft als Prokurator darstellen lassen. Nachweislich vor 1720 bereits verstorbene Personen wurden nicht berücksichtigt. Die Stiche sind offenbar fast alle anläßlich der Amtseinsetzung oder unmittelbar danach entstanden.

[95] In ähnlicher Weise bestätigend wie Gespräche mit Kollegen wirkten auch die spontanen Reaktionen eines ebenso internationalen, wie interessierten Laienpublikums, die in den Vedutensälen der Museen auf Bilder, die Canaletto, Guardi und andere von Venedig gemalt haben, immer wieder zu beobachten sind. Eine empirisch vollkommen unbelegte These wäre: Kaum ein anderes Gebiet der Kunstgeschichte - von van Gogh einmal abgesehen - ruft eine solch ungeteilte Begeisterung hervor wie die venezianischen Veduten, wenn sie auch manches Mal weniger auf genuin künstlerischen Kriterien beruht als auf dem Wiedererkennungswert der Bilder. Hat sich doch die Stadt seit dem Achtzehnten Jahrhundert, zumindest auf den ersten Blick hin, so gut wie nicht verändert; und: Wer, der ein Museum besucht, hätte nicht irgendwelche

Bilder von Venedig im Kopf? Ohne in kunsthistorischem Populismus verfallen zu wollen - die Fragestellungen sinnvoller Forschung geben in der Regel die Kunstwerke selbst vor -, sei hier die Frage erlaubt, warum eigentlich die Kunstwissenschaft auf diese Interessen des Publikums keine Antwort geben kann oder will. Muß sich sie sich, wie andere Geisteswissenschaften, nicht allzuoft auch den berechtigten oder unberechtigten Vorwurf gefallen lassen, "abgehoben" zu sein? Hat nicht die interessierte Öffentlichkeit ein Recht auf die Beantwortung ihrer Fragen an die Bilder?

[96] Valeri, Diego: Il mito del Settecento veneziano, in: **Storia della civiltà veneziana**, Bd. 6, S. 10/11 . Das Licht des Spiegel übrigens gibt es nicht, der Spiegel reflektiert das Licht des Gespiegelten. Die Idee das venezianische Stadtbild in Verbindung mit einem Spiegel zu sehen ist eine des Neunzehnten Jahrhunderts. Ein gemaltes Beispiel für diese neue Venedigsicht ist eine Ansicht der Einfahrt des Canal Grande mit Blick auf Punta della Dogana und Santa Maria della Salute, ges. vom Bacino di San Marco, im **Catalogue of Oil Paintings... 1957** Edmund G., jetzt aber im Museum seinem älteren Bruder William James Müller zugeschr. (Lw., 54, 6x104, 7cm, ca. 1836 , Bristol, City Museum and Art Gallery, Inv.-nr.: K 889).

[97] **GAZZETTA VENETA**, 1, 55, 13. 8. 1760 und **OSSERVATORE VENETO**, 1, 4, 14. 2. 1761; hierzu auch **Haskell 1980/91**, S. 323-25. Die Ode Goldonis *DEL SIG. DOTTOR CARLO GOLDONI FRA GLI ARCADI POLISSENO FEGEJO AL SIGNOR PIETRO LONGHI VENEZIANO CELEBRE PITTORE* (**Goldoni/Ortolani (Hrsg.)**, Bd. 13, S. 187/88): "*Longhi, tu che la mia musa sorella/ chiami del tuo pennel che cerca il vero/ ...*" wurde 1750 anläßlich der Hochzeit Giovanni Grimanis mit Caterina Contarini verfaßt. Sie ist u. a. abgedruckt bei **Pignatti 1968**, S. 70 u. **1974a**, S. 8. **Sohm 1982** ist der Frage nach Goldonis Einfluß auf das Schaffen Pietro Longhis und nach der Theatralik in dessen werken anhand einiger Beispiele der Bildproduktion des Malers konkret nachgegangen. Hier reicht es aus nochmals auf die auffällige strenge Frontalität der Figuren in seinen Kompositionen hinzuweisen.

[98] **Reale 1982**, S. 128: "*... il Carlevarijs supera la commedia dell'Arte ricca di stranezze e di grottesche esagerazioni nel gestire e nel muoversi* [die sie in den Bildern des Heintz erkennt, der wiederum von den Figuren Callots beeinflußt sei] *per preannunciare un nuovo tipo di teatro fatto di piccoli episodi quotidiani, dove tutti gli strati sociali possono riconoscersi in un quadro realistico della vita nella Venezia del Settecento.*"

[99] **Dieterle 1995** hat das für das Venedigbild der Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts vorbildlich vorgelegt, für die ungeheure Masse der Reiseberichte, -briefe und der stadtbeschreibenden Literatur aber liegt Vergleichbares noch nicht vor.

[100] Als außerordentlich ergiebig, vor allem was die kleinen Dinge des alltäglichen Lebens anbetrifft, erwies sich die posthum erschienene Reisebeschreibung ... besonders durch Italien von de **Blainville 1764-67**, dem **Volkmann 1777/78**, S. XVII bezeichnender Weise vorwerfen wird, sie bleibe zu "oft bei nichtsbedeutenden Kleinigkeiten stehen"). Diese Anmerkung verweist auf das Grundproblem der Reiseliteratur als vergleichender Quelle: Das Alltägliche, das Leben des "einfachen Volkes" erscheint den meisten Autoren des Achtzehnten Jahrhunderts, selbst in dieser Gattung, der literarischen Wiedergabe noch nicht würdig.

[101] **de Seta 1992**, S. 16 u. 17/18: "*È nello specchio del Gran Tour che l'Italia assume coscienza di sé: e alla formazione di tale coscienza il contributo maggiore lo portano proprio i viaggiatori stranieri attraverso la loro diretta esperienza così come si evince dalle fonti letterarie, dai diari di viaggio, dalle guide pratiche, fino alle ponderose opere erudite sulla storia del paese. Parallelamente si afferma il genere del vedutismo d'interesse topografico: disegni, dipinti, incisioni, ecc. fissano le immagini stereotipe di ogni città, le loro reliquie e monumenti, gli ambienti paesisitici di maggior fortuna. Attraverso tali mezzi di diffusione e con i ritmi propri del tempo, si forma così un modo di guardare e di pensare al paese Italia. Fonti letterarie e documenti iconografici si integrano a vicenda e sono agenti di una mentalità collettiva. È come un puzzle che si viene montando nel corso di almeno tre secoli e alla cui fine sortirà il paese Italia nelle forme che noi oggi conosciamo. Tra il Seicento e l'Ottocento, questo quadro si va componendo con una consequenzialità che è sincronica alle vicende storiche non solo alla penisola, ma che è funzione sopratutto delle motivazioni ideali che muovono i viaggiatori stranieri prima verso alcune regioni poi verso altre, che li inducono a privilegiare alcune città piuttosto che altre.*"

[102] Den Begriff des "öffentlichen Raums", bzw. den des "öffentlichen Lebens" benutze ich unproblematisiert im

Sinne heutigen Sprachgebrauchs. Es liegt aber auf der Hand, daß öffentlicher Raum im Achtzehnten Jahrhundert anders definiert werden müßte, zu ihm etwa auch Bereiche gezählt werden müßten, die nicht im Außenraum der Stadt liegen: Kircheninnenräume etwa - anders aber als in der niederländischen oder der römischen Vedutentradition, kennt man in Venedig Innenansicht von Kirchen so gut wie nicht - oder Bereiche von Palästen, Sammlungen, Kabinette oder private Bibliotheken, die zumindest als halböffentliche Räume verstanden werden konnten. So werden in der zeitgenössischen *Guiden*-literatur - etwa in den diversen Ausgaben von **Boschini**: Minere... (1664 u. 1674), bzw.: Descrizione di tutte le pubbliche pitture... (**Boschini/Zanetti 1733**) - die Säle des Dogenpalastes, die Räume der *Procuratie*, die Scuole, der Fondaco dei Tedeschi - also alles Gebäude, die von der Republik gebaut und unterhalten wurden - und der Palazzo Trevisan in Murano den "*pitture pubbliche*" zugeordnet. Boschini aber nennt keine anderen Paläste. Ähnlich auch: **Martinelli 1705**, der aber auch private Bibliotheken aufführt, während von **Sansovino/Martinioni 1663** (zit. nach dem Nachdruck von 1968) in den "ADDITIONE" ab S. 373 unter der Überschrift "*DELLE FABRICHE PUBLICHE LIB VIII.*" auch Sammlungen von Einzelpersonen in deren Palästen abgehandelt werden, u. a. die "*Di Luigi Barbarigo Procurator di San Marco detto della Terazza,...*" (S. 374). Zu den Fragen, die hier nicht beantwortet werden können, gehört also jene, wie denn eine Geschichte des Lebens im öffentlichen Raum einer Stadt, wie Venedig es gewesen ist, zu schreiben wäre. Dazu wäre zunächst eine systematische Untersuchung auf legislativer Ebene vonnöten. Die räumliche Abgrenzung des öffentlichen Raumes müßte zudem außer die öffentlichen Innenräume auch jene geschlossenen, bzw. halboffenen Straßenräume, die nicht jedermann oder nicht zu jeder Zeit zugänglich waren ins Kalkül ziehen. Meine Arbeit bezieht sich auf Räume, die jedermann benutzen konnte und die darüber hinaus auch gemalt, gezeichnet oder in Druckgraphik dargestellt wurden. Sie orientiert sich also an der Praxis des öffentlichen Lebens und deren Spiegelung in der Kunst, bleibt damit schließlich eine kunsthistorische Arbeit.

[103] Im Grande dizionario della lingua italiana von **Battaglia 1970ff.** werden die verschiedenen Gebrauchsformen des Wortes aufgeschlüsselt; dem nachzugehen, macht deutlich, wo die negative Belegung des Begriffes herrührt:
"**Macchiétta**, *sf. Piccola macchia, per lo più di sporco o di unto; segno cromatico, di varia forma e di limitata estensione, all'interno di una zona di colore diverso;... 2. Figur.[ativo] Leggera imperfezione, picccolo difetto, lieve deficienza. Ramusio, I-98: una macchietta non ha forza di estinguere tutta la bellezza d'un leggiadro e ben formato corpo... 3. Pitt.[ura] Abbozzo a olio dal vero, con cui il pittore fissa sommariamente e concisamente effetti transitori di colori, di luci e di ombre; piccola figura accessoria, schizzata rapidamente, introdotta in vedute o paesaggi al fine di animarli; disegno a larghi tratti; caricatura...* Tommaseo *(s.[otto] v.[oce]): 'Macchietta' chiamasi dai pittori ogni piccola figura dipinta nei paesetti come accessorio e non come soggetto principale...*", Bd. 9, S. 356.

[104] **Toledano**, S. 16, Hervorhebung von mir, H. K. Wiederholt wurde diese Definition auch in der Neuauflage von 1995.

[105] Der Brief vom 12.2.1760 ist vollständig abgedruckt u. a. in: **Algarotti 1923**, Bd. 3, S. 214/15; s. auch **Morassi 1959**. Der zuletzt zitierte Satz macht auch unmißverständlich deutlich, daß Giambattista gemeint sein muß.

[106] S. die begriffsgeschichtliche Untersuchung von **Strahl-Grosse 1991**; vgl. aber auch die viel früheren Anmerkungen von **de Piles 1708**, über die Figuren in der Landschaft, bes. S. 229ff. Für den deutschsprachigen Bereich s. auch die Einleitung "Zur Ausstellung", im Kat.: **Staffage. Oder: ... 1984**.

Anmerkungen zu Kap.: Vorspiel.

[1] **Schedel'sche Weltchronik 1493**, die Venedigansicht darin: "Blatt XLIII", **Schulz 1970**, 158 = **Cassini (Hrsg.) 1982**, 4, S. 28ff.

[2] Wie weit auch in diesen Dingen das Vorbild Sansovinos in die Reiseliteratur des Achtzehnten Jahrhunderts hineinwirkt, belegt das folgende Zitat von **Keyßler 1751**, S. 1091:

" Wer sich außerordentlich speisen lassen will, und eine guten Koch bey sich hat, kann eine sehr gute Tafel halten, weil sowohl von den gartengewächsen als anderen Eßwaaren eine große Menge aus der Terra ferma zugeführet wird. Insbesondere giebt sowohl die see als die in den Golfo sich ergießenden Flüsse eine reiche Abwechslung von guten Fischen, Krebsen oder Muscheln und Austern, welche letzteren zwar groß genug sind, am Geschmacke aber den holländischen und englischen nicht beykommen. Ihr Fleisch ist gar weich, und die gegend um das Arsenal, woselbst sie in großer menge gefangen werden, also beschaffen, daß man nicht allzuviel auf die Reinlichkeit gedenken darf, wenn man solche Austern mit Appetit essen will. Indessen kommen ihrer auch viele von der Insel Murano. Ich kann nicht umhin, die vornehmsten Gerichte, welche aus der See und den Flüssen, ob gleich nicht auf einmal und zu jeder Jahreszeit, in Venedig auf den Tisch geliefert werden können, allhier einzurücken:..."

[3] Hier zit. nach dem Nachdruck der von Martinioni durchgesehenen und erweiterten Ausg. aus dem Jahr 1663, Venezia 1968 bei Filippi, S. 2-5. Die Zitate in der Erstausgabe Sansovino 1581 unterscheiden sich an dieser Stelle in Typographie und Paginierung (Blatt 2-4r.), nicht aber im Text.

[4] Contarini 1551, hier zit. nach der nur typographisch anderen Ausg. von 1564, S. 5. Daß das Buch nach vielen Auflagen noch 1650 nachgedruckt wurde, zeigt, wie weit diese Ideen nachgewirkt haben.

[5] A. a. O., S. 5.

[6] Diese früheste datierte Venedigansicht trägt die Jahreszahl "1697". Es handelt sich um ein Bild des Prado in Madrid (Briganti, 169/1996, 287). Als Zeitpunkt des Aufenthaltes van Wittels in Venedig wird allgemein 1694/95 angenommen.

[7] Einige seiner Ansichten sind signiert, eine Gruppe im venezianischen Museo Civico Correr ist auf die Jahre 1648 und '49 datiert, weitere Datierungen reichen bis in sein letztes Lebensjahrzehnt. Das immer noch vollständigste zu seiner Person findet sich im Kat. der grundlegenden Ausstellung der *Vedutisti veneziani...*, Zampetti (Hrsg.) 1967. Zuletzt s. Pallucchini 1993, S. 152-55.

[8] Der Brand des Dogenpalastes (Molo mit Piazzetta, ges. vom Bacino San Marco), Lw., 61, 5x96, 5cm, sigl.: "TOE", Treviso, Museo Civico "Luigi Bailo", Inv. P 473, Kat.: Menegazzi (Hrsg.) 1964, S. 257, weitere Lit.: ders. 1961, S. 121.

[9] Pellegrino Orlandi 1704 schreibt mit ausdrücklichem Bezug auf Ridolfi in seinem *Abcedario pittorico...* - sicher nicht ganz unabhängig von der sich nun endgültig verbreitenden Mode der Stadtansicht: "*Lodovico Pozzoserato, detto da Trevigi per la lunga dimora in quella Città, ma nativo di Fiandra: pervenuto a Venzia con nome di famoso paesista, ritrovò per competitore Paolo Brilli;... colpì ancora ne'quadri Sacri ad olio, e con terra gialla a fresco nelle prospettive, ne'ridotti, nelle piazze, ne'mercati, negl' incendj, e nello sposalizio del mare. Visse sino agli anni virili.*" Ridolfi/von Hadeln (Hrsg.) 1965, S. 94 erwähnt ausdrücklich und deutlich präziser: "*...Il Signor Ascanio Spineda, ... há vn quadro co'spettacoli di alcuni fuochi fatti di Firenze ..., e l'incendio del Palagio Ducale di Venetia, oue si vede il concorso della maestranza dell'Arsenale per ammorzare il fuoco, & vn'altro di alcune vedute del Lago di Garda.*" und: "*Il Signor Francesco Reloio hà in sua casa di questa mano dipinta la solennità dello sposar'il mare, che si fà al Lido nel Bucintoro accompagnato da infinite barchette;...*" Über den Verbleib dieses letztgenannten Bildes ist nichts bekannt. Aktuell zu dem Landschaftsmaler: Mason Rinaldi u. Luciani 1987. Zu F. Guardis Bild s. unten Kap. EREIGNISBILDER, S. 454 ff.

[10] Zur Standardisierung von Venedigmotiven siehe Corboz: Die Schwierigkeit, Venedig zu sehen, in: Kat. Natale (Ausstellungskommissär) 1978.

[11] Holzschnitt publiziert in Venedig 1500 von Anton Kolb, geschnitten in zwölf Holztafeln, die sich im Museo Correr befinden, Gesamtmaße 1350x2820mm, Lit. zu allen diesen frühen Plänen und Perspektivansichten: Cassini (Hrsg.) 1982 (mit einer Konkordanzliste zu Schulz 1970), hier Nr. 5, S. 40-45 = Schulz 1970, 1. Nachdruck: Mazzariol 1962.

[12] Eine Ausnahme bildet eine Ansicht mit einer hervorgehobenen Schiffsszene im Vordergrund, die 1680 bei Frederick de Wit in Amsterdam erschienen ist. Aber die Kleidung der dargestellten Seeleute und Kaufmänner scheint - soweit die Abb. bei Cassini (Hrsg.) 1982, 48, S. 87 = Schulz 1970, 169 diese Beurteilung zuläßt - eher niederländischer Erfahrung entsprungen als der

Beobachtung in der italienischen Seehandelsstadt, denn nicht alle graphischen Ansichten gehen auf Originalstudien zurück.

[13] Merx 1971, S. 76 schreibt: "Die anfangs [bei den frühen, von ihm rein 'informativ' genannten Ansichten] nur der Klärung der Maßstabsverhältnisse dienende Staffage nahm nach und nach die Züge einer charakteristischen Schilderung des städtischen Lebens..." an.

[14] Dieses Mißverhältnis besteht selbst bei den als Vignetten in den Rahmen der Gesamtansichten eingesetzten kleinen, ausschnitthaften Einzelveduten, meist der Piazza San Marco oder der Rialto-Brücke (s. Schulz 1970, 53, 55, 62, 97, 96 = Cassini (Hrsg.) 1982, 26a u. b, 30, 73, 78). Gelegentlich enthalten diese Vignetten auch figürliche Motive in Form einer Kostümdarstellung (Schulz 1970, 58, 96 = Cassini (Hrsg.) 1982, 25a u. 78), die aber durch ihre Isolierung aus dem städtischen Kontext außer der rein kostümhistorischen keine Aussagekraft besitzen können.

[15] Vgl. Brunckhorst 1997, S. 139/40 die so weit geht, in diesem Zusammenhang von einer "Bedeutungsperspektive" zu sprechen.

[16] Nach Brunckhorst 1997, S. 179, Anm. 191: "'Die Schiffswerften sind wegen der Feuersgefahr von den Wohnhäusern der Stadt abzurücken.'" (Alberti: De re aedeficatoria, Mailand 1966, Hrsg.: Orlandi, Giovanni, Einf. und Anm. von Paolo Portoghesi, "L: V., Kap. 13", dt. Übersetzung nach der Ausg.: Zehn Bücher über die Baukunst. Übers. und Hrsg. Max Theuer, Wien/Leipzig 1910, S. 259).

[17] Erstausgabe: Mainz, Erhard Reuwich, 11. Feb. 1486, Schulz 1970, 154 = Cassini (Hrsg.) 1982, 2, S. 26ff.

[18] de Seta: Bernardo Bellotto vedutista e storiografo della civiltà urbana europea, in: Marinelli (Hrsg.) 1990, S. 22: "*Le vedute di Van Wittel sono segno di un nuovo corso...: esse non ambiscono ad offrire delle cittá vedute globali, non accettano il terreno privilegiato dai topografi e dai cartografi, ... Van Wittel frantuma l'ambiente urbano, sceglie punti di vista inediti, indaga scorci che non hanno punti di riferimento antecedenti... Ed è lui a capire per primo che la città è un universo mutevole, che non sopporta più le briglie dell' immagine centrata ed allora smonta la città pezzo per pezzo con la lucida intelligenza del suo telaio visivo.*" Im neuen Macmillan Dictionary of Art (Lyckle de Vries, Stichwort: *Townscape*) ist der Versuch gemacht worden das Sujet "Vedute", als Außen- und Gesamtansicht der Stadt, begrifflich strikt zu trennen von dem der "*townscape*", der "Innen"-ansicht eines Platzes oder einer Straße einer Stadt. Im Deutschen böte sich parallel hierzu eine Unterscheidung zwischen "Vedute" und Stadtansicht an. Ähnliches dürfte auch Julius Held mit seiner zwischen "Vedute" und "Architekturbild" in seinem betreffenden Artikel der Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte beabsichtigt haben. Wie problematisch allerdings eine derartige Unterscheidung ist, zeigt sich schon daran, daß in den entsprechenden Einträgen des Macmillan Dictionary... diese nicht ungebrochen durchgehalten werden konnte. Von mir werden die beiden Begriffe folglich im Sinne einer größeren sprachlichen Variationsbreite als Synonyme benutzt.

[19] Daneben gab es die Tradition, im Bildhintergrund kleine, ausblickshafte Veduten der Stadt einzufügen (Merx 1971 nennt das die "*manier flamande*"), besonders bei Porträts, wie dem des Dogen Marino Grimani von Leandro da Ponte, gen. Bassano in der Dresdener Gemäldegalerie (Lw., 134x111cm, 1595/96, sign.: "*LEANDER. BASS. FACIEBAT*", Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Kat.: Walter u. a. (Bearb.) 1992, 281, Lit.: Arslan 1960, S.260), aber auch in Gemälden sakraler Thematik wie der früher Giorgione zugeschriebenen Madonna Tallard in Oxford (Giorgione, bzw. Sebastiano del Piombo zugeschr.: Lesende Madonna, Lw. 76x61cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. A 777) oder Tizians Heiliger Margarete in Schweizer Privatbesitz (Lw., 198x167, 6cm, sign. u. r.: "TITIANU(S)", o. A. (Kreuzlingen (?)), Privatbesitz (Sammlung Heinz Kisters), Wethey 1969-75, 118) - um nur drei hervorragende Beispiele herauszugreifen. Solche Venedig-Erinnerungen finden sich bis ins Achtzehnte Jahrhundert, so in einem Bildnis des Venedigbesuchers und Canaletto-Kunden Samuel Egerton, der sich von Bartolomeo Nazzarini in großem Format vor einer Vedute der Punta della Dogana nebst Gondeln malen ließ (Lw., 218, 4x157, 4cm, sign.: "*Bortolo Nazari Fece/ in Venezia*", Tatton Park, Cheshire, The National Trust/Egerton Collection). Für diese Hintergrundvignetten genügte in der Regel eine kleine, emblemhafte Andeutung eines der bekanntesten Orte der Stadt, um zeichenhaft auf Venedig zu verweisen.

" Wer sich außerordentlich speisen lassen will, und eine guten Koch bey sich hat, kann eine sehr gute Tafel halten, weil sowohl von den gartengewächsen als anderen Eßwaaren eine große Menge aus der Terra ferma zugeführet wird. Insbesondere giebt sowohl die see als die in den Golfo sich ergießenden Flüsse eine reiche Abwechslung von guten Fischen, Krebsen oder Muscheln und Austern, welche letzteren zwar groß genug sind, am Geschmacke aber den holländischen und englischen nicht beykommen. Ihr Fleisch ist gar weich, und die gegend um das Arsenal, woselbst sie in großer menge gefangen werden, also beschaffen, daß man nicht allzuviel auf die Reinlichkeit gedenken darf, wenn man solche Austern mit Appetit essen will. Indessen kommen ihrer auch viele von der Insel Murano. Ich kann nicht umhin, die vornehmsten Gerichte, welche aus der See und den Flüssen, ob gleich nicht auf einmal und zu jeder Jahreszeit, in Venedig auf den Tisch geliefert werden können, allhier einzurücken:..."

[3] Hier zit. nach dem Nachdruck der von **Martinioni** durchgesehenen und erweiterten Ausg. aus dem Jahr 1663, Venezia 1968 bei Filippi, S. 2-5. Die Zitate in der Erstausgabe **Sansovino** 1581 unterscheiden sich an dieser Stelle in Typographie und Paginierung (Blatt 2-4r.), nicht aber im Text.

[4] **Contarini 1551**, hier zit. nach der nur typographisch anderen Ausg. von 1564, S. 5. Daß das Buch nach vielen Auflagen noch 1650 nachgedruckt wurde, zeigt, wie weit diese Ideen nachgewirkt haben.

[5] A. a. O., S. 5.

[6] Diese früheste datierte Venedigansicht trägt die Jahreszahl "1697". Es handelt sich um ein Bild des Prado in Madrid (**Briganti, 169/1996, 287**). Als Zeitpunkt des Aufenthaltes van Wittels in Venedig wird allgemein 1694/95 angenommen.

[7] Einige seiner Ansichten sind signiert, eine Gruppe im venezianischen Museo Civico Correr ist auf die Jahre 1648 und '49 datiert, weitere Datierungen reichen bis in sein letztes Lebensjahrzehnt. Das immer noch vollständigste zu seiner Person findet sich im Kat. der grundlegenden Ausstellung der *Vedutisti veneziani...*, **Zampetti (Hrsg.) 1967**. Zuletzt s. **Pallucchini 1993**, S. 152-55.

[8] Der Brand des Dogenpalastes (Molo mit Piazzetta, ges. vom Bacino San Marco), Lw., 61, 5x96, 5cm, sigl.: "TOE", Treviso, Museo Civico "Luigi Bailo", Inv. P 473, Kat.: **Menegazzi (Hrsg.) 1964**, S. 257, weitere Lit.: **ders. 1961**, S. 121.

[9] Pellegrino **Orlandi 1704** schreibt mit ausdrücklichem Bezug auf Ridolfi in seinem *Abcedario pittorico...* - sicher nicht ganz unabhängig von der sich nun endgültig verbreitenden Mode der Stadtansicht: "*Lodovico Pozzoserato, detto da Trevigi per la lunga dimora in quella Città, ma nativo di Fiandra: pervenuto a Venzia con nome di famoso paesista, ritrovò per competitore Paolo Brilli;... colpì ancora ne'quadri Sacri ad olio, e con terra gialla a fresco nelle prospettive, ne'ridotti, nelle piazze, ne'mercati, negl' incendj, e nello sposalizio del mare. Visse sino agli anni virili.*" **Ridolfi/von Hadeln (Hrsg.) 1965**, S. 94 erwähnt ausdrücklich und deutlich präziser: "*...Il Signor Ascanio Spineda, ... há vn quadro co'spettacoli di alcuni fuochi fatti di Firenze ..., e l'incendio del Palagio Ducale di Venetia, oue si vede il concorso della maestranza dell'Arsenale per ammorzare il fuoco, & vn'altro di alcune vedute del Lago di Garda.*" und: "*Il Signor Francesco Reloio hà in sua casa di questa mano dipinta la solennità dello sposar'il mare, che si fà al Lido nel Bucintoro accompagnato da infinite barchette;...*" Über den Verbleib dieses letztgenannten Bildes ist nichts bekannt. Aktuell zu dem Landschaftsmaler: **Mason Rinaldi u. Luciani 1987**. Zu F. Guardis Bild s. unten Kap. EREIGNISBILDER, S. 454 ff.

[10] Zur Standardisierung von Venedigmotiven siehe Corboz: Die Schwierigkeit, Venedig zu sehen, in: Kat. **Natale (Ausstellungskommissär) 1978**.

[11] Holzschnitt publiziert in Venedig 1500 von Anton Kolb, geschnitten in zwölf Holztafeln, die sich im Museo Correr befinden, Gesamtmaße 1350x2820mm, Lit. zu allen diesen frühen Plänen und Perspektivansichten: **Cassini (Hrsg.) 1982** (mit einer Konkordanzliste zu **Schulz 1970**), hier Nr. 5, S. 40-45 = **Schulz 1970**, 1. Nachdruck: **Mazzariol 1962**.

[12] Eine Ausnahme bildet eine Ansicht mit einer hervorgehobenen Schiffsszene im Vordergrund, die 1680 bei Frederick de Wit in Amsterdam erschienen ist. Aber die Kleidung der dargestellten Seeleute und Kaufmänner scheint - soweit die Abb. bei **Cassini (Hrsg.) 1982**, 48, S. 87 = **Schulz 1970**, 169 diese Beurteilung zuläßt - eher niederländischer Erfahrung entsprungen als der

Beobachtung in der italienischen Seehandelsstadt, denn nicht alle graphischen Ansichten gehen auf Originalstudien zurück.

[13] **Merx 1971**, S. 76 schreibt: "Die anfangs [bei den frühen, von ihm rein 'informativ' genannten Ansichten] nur der Klärung der Maßstabsverhältnisse dienende Staffage nahm nach und nach die Züge einer charakteristischen Schilderung des städtischen Lebens..." an.

[14] Dieses Mißverhältnis besteht selbst bei den als Vignetten in den Rahmen der Gesamtansichten eingesetzten kleinen, ausschnitthaften Einzelveduten, meist der Piazza San Marco oder der Rialto-Brücke (s. **Schulz 1970**, 53, 55, 62, 97, 96 = **Cassini (Hrsg.) 1982**, 26a u. b, 30, 73, 78). Gelegentlich enthalten diese Vignetten auch figürliche Motive in Form einer Kostümdarstellung (**Schulz 1970**, 58, 96 = **Cassini (Hrsg.) 1982**, 25a u. 78), die aber durch ihre Isolierung aus dem städtischen Kontext außer der rein kostümhistorischen keine Aussagekraft besitzen können.

[15] Vgl. **Brunckhorst 1997**, S. 139/40 die so weit geht, in diesem Zusammenhang von einer "Bedeutungsperspektive" zu sprechen.

[16] Nach **Brunckhorst 1997**, S. 179, Anm. 191: "'Die Schiffswerften sind wegen der Feuersgefahr von den Wohnhäusern der Stadt abzurücken.'" (Alberti: De re aedeficatoria, Mailand 1966, Hrsg.: Orlandi, Giovanni, Einf. und Anm. von Paolo Portoghesi, "L: V., Kap. 13", dt. Übersetzung nach der Ausg.: Zehn Bücher über die Baukunst. Übers. und Hrsg. Max Theuer, Wien/Leipzig 1910, S. 259).

[17] Erstausgabe: Mainz, Erhard Reuwich, 11. Feb. 1486, **Schulz 1970**, 154 = **Cassini (Hrsg.) 1982**, 2, S. 26ff.

[18] de Seta: Bernardo Bellotto vedutista e storiografo della civiltà urbana europea, in: **Marinelli (Hrsg.) 1990**, S. 22: "*Le vedute di Van Wittel sono segno di un nuovo corso...: esse non ambiscono ad offrire delle cittá vedute globali, non accettano il terreno privilegiato dai topografi e dai cartografi, ... Van Wittel frantuma l'ambiente urbano, sceglie punti di vista inediti, indaga scorci che non hanno punti di riferimento antecedenti... Ed è lui a capire per primo che la città è un universo mutevole, che non sopporta più le briglie dell' immagine centrata ed allora smonta la città pezzo per pezzo con la lucida intelligenza del suo telaio visivo.*" Im neuen **Macmillan Dictionary of Art** (Lyckle de Vries, Stichwort: *Townscape*) ist der Versuch gemacht worden das Sujet "Vedute", als Außen- und Gesamtansicht der Stadt, begrifflich strikt zu trennen von dem der "*townscape*", der "Innen"-ansicht eines Platzes oder einer Straße einer Stadt. Im Deutschen böte sich parallel hierzu eine Unterscheidung zwischen "Vedute" und Stadtansicht an. Ähnliches dürfte auch Julius Held mit seiner zwischen "Vedute" und "Architekturbild" in seinem betreffenden Artikel der **Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte** beabsichtigt haben. Wie problematisch allerdings eine derartige Unterscheidung ist, zeigt sich schon daran, daß in den entsprechenden Einträgen des **Macmillan Dictionary...** diese nicht ungebrochen durchgehalten werden konnte. Von mir werden die beiden Begriffe folglich im Sinne einer größeren sprachlichen Variationsbreite als Synonyme benutzt.

[19] Daneben gab es die Tradition, im Bildhintergrund kleine, ausblickshafte Veduten der Stadt einzufügen (**Merx 1971** nennt das die "*manier flamande*"), besonders bei Porträts, wie dem des Dogen Marino Grimani von Leandro da Ponte, gen. Bassano in der Dresdener Gemäldegalerie (Lw., 134x111cm, 1595/96, sign.: "*LEANDER. BASS. FACIEBAT*", Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Kat.: **Walter u. a. (Bearb.) 1992**, 281, Lit.: **Arslan 1960**, S.260), aber auch in Gemälden sakraler Thematik wie der früher Giorgione zugeschriebenen Madonna Tallard in Oxford (Giorgione, bzw. Sebastiano del Piombo zugeschr.: Lesende Madonna, Lw. 76x61cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. A 777) oder Tizians Heiliger Margarete in Schweizer Privatbesitz (Lw., 198x167, 6cm, sign. u. r.: "TITIANU(S)", o. A. (Kreuzlingen (?)), Privatbesitz (Sammlung Heinz Kisters), **Wethey 1969-75**, 118) - um nur drei hervorragende Beispiele herauszugreifen. Solche Venedig-Erinnerungen finden sich bis ins Achtzehnte Jahrhundert, so in einem Bildnis des Venedigbesuchers und Canaletto-Kunden Samuel Egerton, der sich von Bartolomeo Nazzarini in großem Format vor einer Vedute der Punta della Dogana nebst Gondeln malen ließ (Lw., 218, 4x157, 4cm, sign.: "*Bortolo Nazari Fece/ in Venezia*", Tatton Park, Cheshire, The National Trust/Egerton Collection). Für diese Hintergrundvignetten genügte in der Regel eine kleine, emblemhafte Andeutung eines der bekanntesten Orte der Stadt, um zeichenhaft auf Venedig zu verweisen.

Weitere Beispiele (mit Abb.) s. **Zampetti**: Introduzione, in: **ders. (Hrsg.)** 1967, S. XXVIff.

[20] Zu den *Trionfi* s. das immer noch unerreicht wichtige Buch zum Zeremonial- und Festwesen im Venedig der Renaissance von **Muir** 1981, bes. S. 103ff. das Kap. über "*Imperial Prerogatives*"; vgl. auch **Sansovino/Martinioni** 1663, S. 479ff.

[21] Die vollständige Textstelle in **Vasaris** Vite (Ausg. 1967, Bd. III, S. 88) lautet: "*...nella prima [sala] fece il papa che presenta al doge un cero, perché lo portasse nella solennità di processioni che s'avevano a fare. Nella quale opera ritrasse Gentile tutto il di fuori di S. Marco et il detto papa fece ritto in pontificiale con molti prelati dietro, e similmente il doge diritto, accompagnato da molti senatori. In un' altra fece prima quando l'imperatore Barbarossa riceve benignamente i legati viniziani, e di poi quando tutto sdegnato si prepara alla guerra, dove sono bellissime prospettive et infiniti ritratti di naturale, condotti con bonissima grazia et in gran numero di Figure. Nell'altra che seguita, dipinse il papa che conforta il doge et i signori veneziani ad armare a comune spesa trenta galee, per andare a combattere con Federigo Barbarossa. Stassi questo papa in una sedia pontificiale in roccetto et ha il doge accanto, e molti senatori abbasso. Et anco in questa parte ritrasse Gentile, ma in altra maniera, la piazza et la facciata di S. Marco, et il mare con tanta moltitudine d'uomini, che è proprio una maraviglia...*" Es sei darauf hingewiesen, daß es sich bei den "*bellissime prospettive*" des zweiten genannten Bildes mit dem Empfang der venezianischen Gesandten wohl kaum um das Stadtbild Venedigs gehandelt haben kann, da der Empfang der Gesandten durch Barbarossa in Pavia stattfand.

[22] Besonders deutlich wird das in der direkten Gegenüberstellung der graphischen Reproduktion des Gemäldes, die in den bei Domenico Lovisa herausgegebenen Zyklus von venezianischen Veduten und Nachstichen prominenter Gemälde aufgenommen worden ist.

[23] **Wolters** 1983, S. 176/77.

[24] **Rizzi**, S. 88, tavv. 35-37.

[25] Etwa in den Francesco Albotto zugeschriebenen zwei Versionen von Veduten der Ponte di Rialto, Venezia, Privatsammlung, **Manzelli**, A.9.2, Abb.: **Succi** 1989, S. 176, Abb. 206/7 und, quasi identisch: Napoli, Museo di Capodimonte, **Manzelli**, A.9.1, Abb.: **Succi** 1989, S. 195, Abb. 239.

[26] Gentile Bellini: "*Processione in Piazza San Marco*", Lw. 367x765cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 382, cat. n. 567, Kat. **Moschini Marconi 1955-70**, 62, **Meyer zur Capellen** 1985, A19, zur Signatur des Bildes s. dort. Die Geschichte des Wunders kurz resümiert ist folgende: Der Brescianer hörte während eines Aufenthaltes in Venedig von einer schweren Erkrankung seines Sohnes und betete während der Prozession auf der Piazza um Hilfe. Als er in seine Heimatstadt zurückgekehrt war, erfuhr er von der unvorhergesehenen und plötzlichen Heilung seines Sohnes.

[27] Die größten je entstandenen Gemälde, das Pendantpaar Francesco Guardis in Waddesdon Manor, Aylesbury (**Morassi**, 390 und 419 s. unten, Kap. **DER GROßE ÜBERBLICK**, S. 121.) sind mit 264x424cm nicht einmal halb so groß wie Bellinis Piazza.

[28] **Brown** 1988, S. 137.

[29] **Brunckhorst** 1997, S. 103

[30] **Meyer zur Capellen** 1985, S. 77, 72 und 73.

[31] Ebd., S. 73.

[32] Man vgl. auch die Vorzeichnung im British Museum (Federzeichnung über Rötel, 130x196mm, ca. 1496, Inv.-nr.: 1933-8-3-12, **Meyer zur Capellen** 1985, D5), die den Platz weit voller zeigt, und die Sphären von Prozessionsteilnehmern, -zuschauern und sonstigen Personen weit weniger genau voneinander trennt.

[33] Holztafel, 104, 7x81, 8cm, Venezia, Musei Civici. Museo Correr, Inv.nr.: Cl. I, 1428, Kat.: **Mariacher (Hrsg.)** 1957 -. Das Bild ist farbig abgebildet in: **Storia di Venezia**, Bd. 12: Il Mare, 1991, S. 763; die Datierung wird hier angegeben mit "1500 circa". Dies wäre zeitgleich mit dem Erscheinen des "Barbaro"-Plans und der Entstehung der berühmten Ansicht der Prozession der Kreuzreliquie auf der Piazza San Marco von Gentile Bellini aus dem Zyklus des Wunders der Kreuzreliquie in der venezianischen Galleria dell'Accademia. Andere Zuschreibungen s. **Della Rovere** 1902.

[34] **Della Rovere** (ebd.) führt eine Reihe von Dokumenten bezüglich der Läden an der Piazzetta auf

und es scheint, daß tatsächlich die *Beccarie* am vorderen Ufer der Piazzetta am längsten Bestand gehabt haben (S. 35). Einen schönen Einblick in die Läden unter den Arkaden der Libreria im Achtzehnten Jahrhundert übrigens bietet das Bild von Luca Carlevarijs, bzw. seiner Werkstatt: Molo mit der Libreria Marciana, Blick auf die Dogana und Il Redentore, **Rizzi**, S. 94, tav. 163.

[35] **Phillips** 1909, S. 331.

[36] Ebd., S. 36, ebenso **Ludwig u. Molmenti** 1910 u. **Philipps** 1909. **Della Rovere** 1902 bezieht sich auf eine Textstelle in den *anale* des Domenico Malipiero, wo dieser die Kleidung des Herzogs als "*vestio de Cremesi alla Robertesca*" beschreibt. Seine Identifizierung des hohen Besuchers gründet im wesentlichen auf der Übereinstimmung der Farbe des Gewandes der Person im Bild. Allerdings ist Rot als die herrschaftliche Farbe ein wenig sicheres Argument für die Identität des Dargestellten mit der im Text genannten Person.

[37] **Brown** 1988, S. 174/75.

[38] **Muir** 1981, S. 186ff.

[39] Piazza San Marco, Richtung Basilica, mit Prozession des Dogen, Lw., 136x205cm, Venezia, Musei Civici. Museo Correr, Inv.nr.: I. n. 2188, Kat.: **Mariacher (Hrsg.) 1957**, S. 226/27; die Zuschreibung an Vecellio geht zurück auf **Valcanover 1951. Muir 1981**, der das Bild in seinem immer noch unerreicht wichtigen Buch zum venezianischen Zeremonialwesen der Renaissance abgebildet hat, gibt als Datierung das Jahr 1586 an. Richtiger müßte es heißen: nach 1586, denn der einzige sichere Anhaltspunkt zur Datierung sind Scamozzis Procuratie Nuove, die auf dem Bild fertiggestellt zu sehen sind. Kostümhistorische Argumente bestätigen die Entstehung in zeitlicher Nähe zu diesem Zeitpunkt.

[40] Zunächst ist festzuhalten: Im Bild Vecellios gibt es im Vordergrund, wo sich in Höhe des Betrachterstandpunktes das Eingangsportal der ehemaligen Sansovino-Kirche befunden hat, nicht das geringste Anzeichen dafür, daß die Prozession hier eingezogen sei. Im Gegenteil: der Zug zieht sich ununterbrochen durch den ganzen Bildvordergrund. Mann befindet sich nicht im Moment des Besuches der damals bestehenden Kirche San Geminiano. **Urban** 1998, S. 87 schreibt zur Identifizierung des zeremoniellen Anlasses der in dem Bild dokumentierten Prozession: "*Se osserviamo attentamente il dipinto ... vediamo il corteo dogale rivolto verso le Procuratie Vecchie, proprio di fronte al sottoportico dei Dai. Il dipinto ... pertanto va riferito all'andata a San Geminiano ...*" Die Identifizierung ist, was die Lokalisierung anbetrifft - die Prozession führte zu einem Mauerrest, bzw. später zu einem, wiederum heute nicht mehr vorhandenen, durch einen neueren ersetzten, roten Inschriftstein, der in der Höhe des Sottoportico dei Dai auf den Ort der ehemaligen Ort der Kirche verwies - als überzeugend angesehen werden. Allerdings ergeben sich Widersprüche zu dem von beschriebenen Ablauf der "*Andata à San Geminiano*". **Sansovino 1581**, S. 196 r, wo über die Prozession referiert wird, heißt es: "*LA terza, si fà à San Geminiano per l'ottaua di Pasqua... Nell' Ottaua adunque, partitosi di palazzo con la Signoria in trionfo, si conduce a San Geminiano. Doue riceuuto dal Piouano con honorate parole, ui si canta la messa grande da i musici di San Marco. Indi nel tornare a palazzo, si ferma a mezza piazza, doue era già la Chiesa vecchia. Et quiui cantatosi l'officio di terza, cō alcune altre parole in rimembranza dell'antico fatto: si parte.*"
Zu denken gibt der Text der Ausgabe **Sansovino/Stringa 1604**, 333, der in der Beschreibung von Prozessionsordnung und -teilnehmerschaft genauer ist. Dort wird berichtet, nachdem Doge und "*la Signoria tutta*" in der von Jacopo Sansovino errichteten Nachfolgekirche am Ende der Piazza eine Messe gehört haben, "*... se ne esce di Chiesa per tornare a palazzo, precedendolo con tutta la sua corte la Croce co i Canonici, & col restante de' Preti di San Marco, come in atto di processione; & peruenuto a meza piazza, nel luogo a punto, doue era già fondata da Narsete la Chiesa uecchia, si ferma quiui, doue del Piouano con breui, & riuerenti parole ridordando l' antico fatto, & la cagione, perche viene in esso giorno a visitar la sua Chiesa, gli accenna insieme anco l' obblig, & lo inuita per un'altro anno.*" Nach Urban befände sich die Prozession am Ort der zerstörten, ursprünglichen Kirche. Doch weder von "*Canonici* " und "*Croce*", noch von den anderen wichtigen religiösen Teilnehmern der Prozession ist in der Abbildung Vecellios etwas zu sehen. Es wäre also noch genauer zu hinterfragen, ob nicht andere *Andate* die Piazza in ähnlicher Weise umrundeten. Eine genaue Beschreibung der Prozessionswege aber ist in den Quellen nur seltenst gegeben. Es ist freilich nicht auszuschließen, daß bei der Neuauflage Sansovinos nicht nur eine Präzisierung der Beschreibung vorliegt, sondern eine Veränderung des Ablaufes der Prozession zwischen Erscheinen der Erstausgabe des Buches und dem Gemälde, bzw. der von

Stringa erweiterten Auflage vorgelegen haben könnte. Anlaß dieser *Andata* war die Zerstörung der alten Kirche von Geminiano anläßlich der Erweiterung der Piazza San Marco. Sansovino 1581, S. S. 196 r: "*La qual cosa messa in esecutione allora senza farne motto a ia Prelati, il Papa si resentì, & trattta con lui* [dem Dogen] *la materia, fu finalmente concluso, che il Papa assoluesse il Principe della scomunica, nella quale potesse essere incorso per questo fatto, & che il Principe nel giorno de gli Aposotoli, andasse in perpetuo co sui soccessori, per segno di penitentia, a visitar ogni anno la detta Chiesa.*"

[41] Nach Muir 1981, S. 117.

[42] Der auf Lebenszeit gewählte *Cancellier Grande* wurde gelegentlich vereinfachend, bzw. beschönigend als "Doge der einfachen Leute" bezeichnet. Zu seiner Funktion s. Heller 1999, S. 205ff.

[43] Vielleicht könnten die - noch nicht erklärten - Abweichungen in der Abfolge der Prozessionsteilnehmer gegenüber der üblichen Praxis eine Erklärung liefern: Muir 1981 hat darauf hingewiesen, daß schon in dem früheren, eine Dogenprozession darstellenden Holzschnitt Matteo Pagans (erschienen 1556 bis '59, das Exemplar des Museo Correr ist dort abgebildet, Abb. 7. A, B, C, D., S. 194-97) die Darstellung aus künstlerischen Motiven von der tatsächlichen, von ihm, Muir, rekonstruierten Prozessionsordnung abweicht. Auch in dem Gemälde Vecellios unterscheidet sich die Aufstellung der Teilnehmer von der üblichen, wie Muir sie beschreibt, sie ist aber auch verschieden von der bei Pagan gezeigten Reihenfolge. Es fehlen der Patriarch, die *Canonici* von San Marco und ein Träger, der die Dogenkrone, den *Corno* - bei Pagan vor dem Dogenthron getragen - auf einem Tablett zu präsentieren hatte. Der Patriarch nahm nur an den wichtigsten religiös motivierten Prozessionen teil, auch der Dogenhut, der auf späteren Bildern der Prozession nach San Zaccaria sehr gut zu sehen ist, weil der *Corno* dort das zentrale Insignium gewesen ist, wurde nicht bei allen Gelegenheiten mitgetragen. Aus den Ergebnissen der Recherche von Muir nicht zu erklären ist das Fehlen der Fanfaren zu Beginn des Zuges, denn sie gehörten zu den wichtigsten *Trionfi*. Eine weitere Abweichung bildet die größere Gruppe von schwarz gekleideten Herren zwischen dem Stuhl des Dogen links, bevor die Prozession um die Ecke biegt, und der Mittelgruppe mit dem *Cancellier Grande*, dem *Ballottino* und dem Dogen. Sie tritt weder bei Pagan auf, noch wird sie von Muir erwähnt. Laut Sansovino/Martinioni 1663, S. 493 müßte der Stuhl erst nach der Gruppe mit dem *Ballottino* und *Cancellier Grande* getragen werden. Dort (S. 492 ff, bes. 516) werden *Andate* des Dogen mit den *Trionfi* von den unwichtigeren "*pur senza i trionfi*" unterschieden; von solchen, wo einige fehlen wird nicht gesprochen. Muir erwähnt "*a number of minor discrepancies in the processional order described by these sources, but no signs of significant changes.*" Zu diesen "*minor discrepancies*" mag gehören, daß im Gegensatz zu Pagan alle Teilnehmer bis auf die Träger der *Trionfi* Thron und Kissen und die Botschafter - in rote oder schwarze *Veste* gekleidet sind, daß die Kerze nicht von Klerikern getragen wird, wie auf anderen Darstellungen, sondern von *Nobili* in Rot und daß zwischen dem Thron des Dogen und dem Dogen selbst hier im Gegensatz zu Pagan und der Aufstellung Muirs eine Gruppe von *Nobili* geht (2 in roter Veste und mit Barett, 8 in schwarz, 3 in rot), von denen zwei die Kerze tragen.

[44] Eine Datierung dieser Mode ist nicht einfach: Bei Vecellio 1564 wird von den Frauen mit Hörnerfrisur immer schon in der Vergangenheit gesprochen, in späteren Ausgaben werden sie als "*moderne*" bezeichnet und bei Franco (1610, s. u.), wo sie fast alle Frauen tragen, ist der Text auf seine Gegenwart bezogen.

[45] Doglioni 1603, S. 43.

[46] Brown 1988, S. 146.

[47] Das Blatt, das mit 1610 nur unzulänglich datiert ist, zeigt Piazza und Piazzetta mit der Corpus Domini-Prozession und ist beschriftet: "*Questa è la bellissima Piazza di S. Marco, per quale passa il Sereniss. Principe in Processione con la Signoria il giorno solenne del Corpo di Cristo Sacratiss. e in altre/ occasione importanti, • di Pace, • di Guerra, alla quale interviene Mons. Ill.mo Patriarca, tutto il clero, e tutte le Religioni e le sei Scole grande, le quali veggono nell infinio/ ordine che sogliono a gara Rappresentar Misteri della nostra Santiss.a Religione, con Richissimi apparati di ori, e d' argenti d' inestimabil Prezzo*", und wie alle Stiche Francos sign.: "*franco forma con priuilegio.*" Es handelt sich um Blatt 38 des von mir benutzte Exemplars in der Biblioteca Marciana, Venedig (Coll.: 6. D. 31). Da viele Reihen unvollständig sind, erwies sich der Nachdruck bei Ongania, 1878, hier Planche XXV als sehr hilfreich.

[48] Der Stich wurde von Gombrich, Ernst H.: Celebrations in Venice of the Holy League an the Victory of Lepanto, in: **Studies in Renaissance... 1967** (hier zit. S. 62) veröffentlicht (Piazza und Piazzetta San Marco mit Prozession anläßlich der Proklamation der Heiligen Liga, 1571 [?], beschr.: "*PROCESSIONE GENERALE FATTA IN VI=/negia alla publicazione della lega l' anno M. D. LXXI.*", Venezia, Museo Correr, Cod. Cicogna 760). Es ist nicht auszuschließen, daß auch er der Hand Francos entstammen könnte, immerhin enthält auch dessen bedeutend spätere Serie Darstellungen, die sich auf die Schlacht der Heiligen Liga gegen die Türken von 1571 beziehen.

[49] **Wolters 1983**, S. 49ff., alle folgenden Zitate S. 52.

[50] Franco zeigt - vielleicht diesem Blatt folgend - in seinem späteren Stich der *Habiti d' Hvomeni et Donne...* anläßlich der Verleihung des "*bastone*" an den General des Meeres einen ähnlich geschwungenen Prozessionsweg über die Piazzetta. "*Ordine che tiene la Sereniss. Republica Veneta/ nel dare il bastone all' Ecc.mo Genral di Mare*", Blatt 12 im Ex. der Marciana, Nachdruck 1878 Planche XXII.

[51] Ein zeitgenössischer Reisender, Thomas **Coryate**, der 1608 in Venedig war, beschreibt sie in seiner **1611** erstmals erschienenen, *Crudities* genannten Reisebeschreibung, S. 170/71 als: "... *certaine little boats, which they call Gondolas the fayrest that euer I sawe in any place. For none ot them are open aboue, but fairely couered, first with some fifteene or sixteene little round pieces of timber that reach from one end to the other, and make a pretty kinde of Arch or vault in the Gondola; then with faire blacke cloth which is turned vp at both ends of the boate, to the end that it the passenger meaneth to be priuate, he may draw downe the same, and after row so secretly that no man can see him:* ..."

[52] Vgl. in **Puppi (Hrsg.) 1980** die Kat.nr. 150, 151, 154, 156-60, 164-68. Weitere Lit.: **Ivanoff 1972, Wolters 1979** u. a. Ausführlich beschrieben sind diejenigen der Dogaressa Morosina Grimani bei **Sansovino/Stringa 1604**, S. 431ff., weiteres s. u. a. **Muir 1981**, S. 189-96.

[53] Jacopo Palma il Giovane: Ankunft Heinrichs III am Canal Grande in Venedig, Kreide- und Federzeichnung, 212x319mm, 1574, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv.nr.: 1696, Kat.: **Birke u. Kertész 1992-95**, S. 898/99, Bd. 2, Lit.: **Mason Rinaldi 1984**, D196. Das entsprechende Gemälde (Lw. 269x480cm, sign.: "*IACOBVS PALMA VENETVS/F*") befindet sich in der Sammlung der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Inv.nr.: 252 b, Lit.: **Mason Rinaldi 1984**, 150.

[54] Bedeutendstes Beispiel ist das Gemälde der Ankunft Heinrichs III am Lido in der Sala delle quattro Porte des Dogenpalastes, von dem es einige Varianten kleineren Formates gibt; zur Inthronisierung der Dogaressa wären u. a. das große Gemälde im Museo Correr (Inv. I, n. 928), jenes der Sammlung Thurn und Taxis und eines in Chatsworth zu nennen. Der Vollständigkeit halber sei auch noch Antonio Vasilacchis Bild mit der "Ankunft der Caterina Cornaro in Venedig", mit der Isola di San Giorgio Maggiore im Hintergrund, für das das Gesagte ebenso gilt, genannt.

[55] Anonym, Ende 16. Jhd.: Festlichkeiten zur Inthronisierung der Dogaressa Morosina Morosini Grimani: Einschiffung der Dogaressa in dem Bucintoro beim Palazzo Grimani di San Luca, Lw. 141x238cm, nach 1597, Venezia, Musei Civici. Museo Correr, Inv.nr.: Cl. I., n. 285, Kat.: **Mariacher (Hrsg.) 1957** ---, **Pignatti (Hrsg.) 1960**---, Lit.: **Donzelli u. Pilo 1967**, Abb. 467 und **Puppi (Hrsg.) 1980**, 156 (mit weiterer Lit.), Abb.: **Duby u. Lobrichon (Hrsg.) 1991**, S.120.

[56] Eine Beschreibung findet sich in der von Stringa erweiterten Ausgabe von Sansovinos *Venetia città Nobilissima, et singolare, ...*, **Sansovino/Stringa 1604**, S. 431 verso/432. Das Bild könnte quasi als Illustration dieses Textes gelesen werden, s. auch **Padoan Urban 1966**.

[57] Vgl. auch das Sebastian Vrancx zugeschr. Gemälde mit dem *Bucintoro* und seinem Geleitzug im Bacino di San Marco in der Sammlung Pietro Scarpa, Venedig (Lw., 57, 5x124, 8cm, Lit. u. Abb.: **Puppi (Hrsg.) 1980** unter 151 und 154, sowie **Urban Padoan 1988a**, Tav. 14).

[58] Ein anderes Beispiel für solche Wirklichkeitstreue wäre eine mir im Original nicht bekannte, anonyme Ansicht des "Canal Grande mit Ankunft Heinrichs III" im venezianischen Palazzo Giustinian (s. Kat. **Aikema u. Bakker 1990/91**, S.23). Ein drittes Bild, das dieser Kategorie angehört, diesmal aus dem Siebzehnten Jahrhundert ist am **6. 11. 1994** bei **Semenzato**, Venezia (Nr.: 212, Lw., 115x255cm) zur Versteigerung angeboten worden. Es wird unter dem Titel "*Bacino di San Marco in*

tempo di peste " als Werk eines unbekannten Malers des 17. Jahrhunderts bezeichnet: Das Motiv ist genau gesagt ein Blick von der Ausfahrt des Canal Grande auf Molo mit Dogenpalast und San Giorgio Maggiore. Leider ist mir dieses nur aus der kleinen Katalogabbildung bekannt, so daß Angaben zu den figuralen Motiven hier nicht möglich sind, auch wenn es sich für diesen Zusammenhang um ein nicht uninteressantes Werk handeln dürfte. Es müßte sich um eine Darstellung handeln, die die letzte große Pestepidemie in der Stadt, die von 1631, thematisiert, jene Pest infolgederen genau hier am Eingang des Canal Grande die Kirche Santa Maria della Salute errichtet werden sollte.

[59] **Ridolfi/von Hadeln (Hrsg.) 1965**, s. oben, Anm. 8., S. 94. Die Zuschreibung an Pozzoserrato ist unbestritten, auch wenn die Provenienz keineswegs lückenlos ist, doch wird angenommen; daß es sich um dasselbe Gemälde handelt, das Ridolfi erwähnt und von dem von Hadeln in seiner Ausgabe des Textes mitteilt, es befinde sich in der "Galerie Giovanelli" in Venedig. Ein Bild des Motivs ist in einem Verkaufsinventar der Sammlung Pinelli von 1785 unter "*AUTORI IGNOTI*" erwähnt **Morelli 1785**, S. 119 (Die Identifizierung der ungenannten Sammlung erfolgte aufgrund der handschriftliche Ergänzung im Ex. der Marciana (274. c. 272.): "*raccolti dal fu Matteo Pinelli*", des Autors aufgrund einer Signatur in einem zweiten Ex. der Marciana (133. d. 168)). Ein anderes Bild des Motivs, früher F. Guardi und M. Ricci zugeschrieben, heute geführt als "*VENISE, XVIIIe siécle*" befindet sich in Nancy, Musée des Beaux-Arts (INV. 652, Lw. 62x95cm). Wenn das Bild tatsächlich aus dem Achtzehnten Jahrhundert stammen sollte kann es sich nur um eine Kopie nach demjenigen Pozzoserratos handeln.

[60] Wie denn Orlandis Lob der Hintergründe Pozzoserratos - "*ma nel fare lontananze diede più gusto all' occhio di quegli* [Paul Bril]" (**Orlandi 1704**, S. 260) - insgesamt in Zweifel zu stellen ist, zumindest insofern, daß man sich dadurch nicht in Versuchung führen lassen darf, zu glauben, der Maler sei auch ein Meister der kleinen (Hintergrund-)Figur gewesen: schon die im Mittelgrund seines ebenfalls in Treviso befindlichen "*Concerto all'aperto*" angeordneten Figuren können kaum als gelungen bezeichnet werden.

[61] 1572 bis 1618 in sechs Teilen erschienen, Bd. V., in dem sich das Blatt befindet 1598. Zur Person Hoefnagels s. die "Einführung" von R. A. Skelton in dem hier benutzten Nachdruck **Braun u. Hogenberg/Skelton (Einf.) 1572-1618/1965** mit höchst nützlichen Apparaten. Das Blatt hat die Nummer V. 60 oder 506 gemäß der Einführung Skeltons im benutzten Nachdruck. Auch in: *ILLUSTRIORUM ITALIÆ VRBIVM TABVLÆ, CUM APPENDICE CELEBRIORUM IN MARIS MEDITERRANEI INSVLIS CIVITATUM., AMSTELODAMI* 1657 [Officina JOANNIS JANSSONII.], ges. Ex.: Berlin, Staatsbibliothek PK: 2° Rm 9864 - R (85 numerierte Tafeln mit Erläuterungen, in Folio, unterschiedliche Stichgrößen, gebunden), 54/55.

[62] S. die Panoramaansicht Venedigs (I. 43, **Braun u. Hogenberg/Skelton (Einf.) 1572-1618/1965**, 505, **Schulz 1970**, 42 = **Cassini (Hrsg.) 1982**, 18, S. 66/67), die einen Ausschnitt einer Dogenprozession zeigt. Zu Beispielen für Kostümstichvignetten, s. oben, Anm. 14.

[63] S. **Preto 1975**, S. 314.

[64] Von den beiden ersten Ansichten finden sich Ex. in der graphischen Sammlung des Museo Correr. Beide tragen in der Mitte des Vordergrundes eine allegorische Figur der Venezia und beide sind umfangreich beschriftet, die erste (Inv.-nr.: Stampe Molin 1928): "*VRBS VENETVM VT NVLLI CEDIT SIC_CLARIVS VLLVM./ NE M II II TV QVÆSO DIXERI ESSE FORVM./ Ill:mo a: Generosiss V Io. Baptisiæ Mauruceno S. Marci Proc—r:/ Ludouico Pozoseratus land Pinxit et dd. x. n.*", dat.: 1585], weiter sign. in der Mitte: "*Steffano Scolari forma in Venetia*", und u. r.: "*Venetus lustus Sadeler formis.*" Ein Gemälde Ascanio Lucianos von 1680, das auf dieses Blatt zurückgeht, wurde von **Antoniazzi Rossi 1978** veröffentlicht (**Marshall 1993**, AL51). Der zweite Druck (Inv.-nr.: Stampe P. D. Gr. 1658) ist wie folgt beschr.: "*LA MERAVIGLIOSA PIAZZA DE SAN MARCO DI VENEZIA*" [oben] u.: "*Mè li ualor, mè la uirtu circonda/ E giusta e forte in terra, e in mar io regno/ D'Armi, d' art, d' eroi Madre feconda.*" [unter der Allegorie]. Er trägt außer der Signatur unten rechts: "*Steffano Scolaro forma in Venetia*" einen erläuternden Text zu der Piazza und den sie begrenzenden Gebäuden, der von Vincenzo Scamozzi stammen soll. Ein ohne diesen Text in **Reale (Hrsg.in) 1995/96**, S.19 abgebildetes Ex. trägt außerdem in der Mitte unter der Allegorie die weitere Beschr.: "*Donato Rasciotti forma/ al ponte di Berreteri.*" Von dem großformatigen, dritten Blatt (642x320mm), das, so weit ich sehe, der Vedutenliteratur noch nicht bekannt ist, konnte ich ein

Exemplar in der Biblioteca Classense, Ravenna (Inv.-nr.: Mob.5-3-M n.134 CLS-RA) sehen. Es ist in einem Schriftband am Himmel beschriftet: "*PROSPETO DELLA NOBIL:MA PIAZZA DI S:N MARCO DI VENETIA*", sowie dat.: "1613" und bez.: "*in Bassano per il/ Remondini*". Das Blatt trägt in Medaillons oben rechts ein Dogenporträt und links den Markuslöwen.

[65] "*Il volo del Turco*", d. i.: Ansicht d. Molo mit Zecca, Piazzetta, Dogenpalast u. Seiltänzervorführung, Holzschnitt, 375x582mm, beschr.: "*PALACIVM DVCIS*" (auf dem Dogenpalast), Venezia, Museo Correr, Stampe P. D. 8114, Abb.: **Brusatin u. de Poli (Hrsg.) 1979**, Kat. III, 2, Abb. 221, dort dat. auf 1547 und mit Zuschr. an Sebastian Hansmann. **Tafuri 1969**, S. 49 verweist darauf, das die Zecca noch nicht aufgestockt, also in einem Zustand vor 1558 dargestellt ist. Im Kat. **Puppi (Hrsg.) 1980**, 66 als anonymes Werk bezeichnet. Dort wird angemerkt: "*sulla parte sinistra in alto, in un ricco cartiglione appare lo stemma di Francesco Donà (dogante dal 24 novembre 1545 al 23 maggio 1553) che ci offre un elemento utile per la datazione*".

[66] Lw., 73x149, 5cm, Venezia, Musei Civici. Museo Correr, Inv.nr. Cl. I, n. 633, Abb. in **Puppi (Hrsg.) 1980**, S. 204. Im Kat.beitrag zu dem Bild (Nr. 67, S. 98) wird mit **Tafuri 1969** darauf hingewiesen, daß es die vollendete Aufstockung des Gebäudes der Zecca zeigt, also nach 1558 sein muß.

[67] **Lorenzetti 1963/87**, S. 148 schreibt: "*Nel 1554 era compiuta, sotto la sua* [des J. Sansovinos] *direzione, la prima parte della costruzione, fino a giungere cioè alla XVI arcata, a cominciare dall'angolo del Campanile: in tale condizione la fabbrica rimase per alquanto tempo ancora, finchè tra il 1583 e il 1588, tredici anni dopo la morte del Sansovino, VINCENZO SCAMOZZI, ripresa la costruzione, abbattute le altre case e l'adoacente 'Beccaria', voltava l'angolo sul Molo e completava così l'intera fabbrica senza modificare l'originaria forma ideata dal Sansovino...*", Genaueres bei **Tafuri 1969**, S. 54, Anm. 76. Dies rechtfertigt mit der vollendeten Aufstockung der Zecca die Datierung des Bildes auf die zweite Hälfte des Sechzehnten Jahrhunderts.

[68] **Vecellio 1590** [*Presso Damian Zenaro*], sowie **o. J.** [1598] [*Apresso i Sessa*]; die Angaben der Seitenzahlen der Ausg. von 1590 gemäß der "*TAVOLA DELLE COSE PIV NOTABILI...*" mit "*a*" und "*b*", *bzw. der* "*TAVOLA DE' NOMI PROPRII DELLE FIGVRE...*" in der späteren Ausg. Textzitate, wenn nicht ausdrücklich angegeben, nach der Ausg. von 1590, deren Text umfangreicher ist. An zweiter Stelle die Nummern der Tafeln der Ausg. 1598.

[69] Ebd., Tafel 39.a/146: "*... per preceder io con quel miglior ordine, che posso, diuiderò questa piazza in tre parti. per le tre bellissime perspettiue, che si ritroua hauere conforme alle tre p[ro]spettiue. la prima è städo uerso mezzo giorno appreßo S. Giorgio Maggiore, di doue si uede il Palazzo, la Libreria, la Chiesa, il Campanile sino à l'Horologio.*" (Text hier nach der Ausg. 1598), die "*seconda Piazza di San Marco*" ist die Piazzetta (Tafel 120.b/148), die dritte folglich die Piazza San Marco selbst, mit Blick auf die Basilica (Tafel 151.b/147). In zweien dieser kleinen Veduten zeigt Vecellio Umzüge, in der zweiten eine Dogenprozession wie in seinem Gemälde, in der "*Terza Perspettiva della Piazza di San Marco*" eine Prozession für ein Dogenbegräbnis.

[70] Ebd., Tafel 151.b/147.

[71] **Vecellio 1590**, 180.b, in der späteren Ausg. Tafel 144.

[72] Ebd., Tafel 178.b/141.

[73] Der neugewählte Doge wurde nach der Bekanntgabe seiner Wahl mit Begleitern in einem Tragesitz, der *Pozzetto* genannt wurde, über die Piazza getragen, wobei man Goldmützen ins Volk warf. Dazu s. auch unten, mein Kap. FEST UND ALLTAG., S. 430ff..

[74] S. oben, Anm. 47. Hier Blätter 39, 9, 24 des Ex. der Biblioteca Marciana, der Stich mit der *Festa del Giovedi grasso*, Nr. 19, beschr.: "*Il giouedi gaßo* [sic!] *p*[er] *memoria di certa uittoria ottenuta d:la Repca nel friuli si fa pub:ca festa/ nella piazza di S: m:co doue aßiste il Doge et la Sig.ria p non derrogare all'aticā istituty.nc*", Nachdruck Ongania, Planche XXVII. Zu Geschichte und Verlauf der *Festa del Giovedì Grasso* s. **Renier Michiel 1829**, Bd. 2, 44ff. und **Muir 1981**, S. 156-81.

[75] "*Questo è il Palazzo del Ser.mo Prencipe, doue sono ordinati diuersi Magistrati, nè quali sono ascoltate, e decise la*[sic!]*/ cause forensi di tutto il Dominio*" (Blatt 35 des Ex. der Biblioteca Marciana/im Nachdruck bei Ongania 1878 Planche XII.) und: "*Questa è la Procuratia sopra la Piazza dirimpetto al Palagio del Serenissimo, Fabbrica di modello stimato il più superbo d'Europa, inuentato dal Sansovino/ In essa si conseruano molte statue famose lasciate per testamento dal Patriarca d'Aquileia l' Ill.mo Grimani, e la nobiliss.ma*

Libraria dell'Ill^mo Card. Bessarioni." (Blatt 36/bei Ongania Planche XIII.). Die Datierung dieser Blätter ist unsicher: im Ex. der Marciana sind die Blätter nach dem Titel von Doglionis Erweiterung von 1614 eingebunden, im Nachdruck bei Ongania vor diesem. Die Isolierung der Einzelgebäude geht soweit, daß das Gebäude der Prokuratien als ein auf beiden Seiten abgeschlossenes, aus dem Zusammenhang der Platzarchitektur genommenes dargestellt wird. Auf die Spitze getrieben wird dieses fast capricciohafte Prinzip der willkürlichen Isolierung des Gebäudes bei seiner Loggetta-Ansicht mit den beiden beschwingten, einen Kelch emporhebenden Ausländern in Schlitzmode rechts und dem *Nobile* in Vordergrund Mitte, der sich durch seine Gemessenheit von jenen abhebt. Hier erscheint auch der Campanile quasi "wegretuschiert".

[76] **Misson 1691**, S. 150.

[77] Leandro Bassano: Molo mit Libreria und Dogenpalast, Blick auf Riva degli Schiavoni und San Giorgio Maggiore, mit Einschiffung auf den Bucintoro, Lw. 200x597cm, sign.: "*LEANDER APONTE BASS.is AEGUES F.*", um 1620, bzw. zw. 1614 u. '22, Madrid, Prado, Inv.nr.: 44, **Museo del Prado. Inventario general ... 1990**, Nr. 910, Lit.: **Arslan 1960**, S.263/64; erstveröffentlicht von **Peltzer 1924** (mit Zuschr. an Lodewijk Toeput), Abb.: **Duby u. Lobrichon (Hrsg.) 1991**, S. 128-30 (weitere Lit. bei **Arslan!**).

[78] **Sansovino/Martinioni 1663**, wo er wie zur Bestätigung der vorgetragenen Idee der guten Lebensweise in der Stadt heißt: "*In questo luogo adunque, ..., si troua due volte il giorno, tanta copia di pretiosi pesci in tutto il tempo dell'anno, & secondo le loro stagioni, ch'è impossibil cosa a poterlo esprimere.*" (S. 316)

[79] Leandro Bassano: "Der Fischmarkt" (oder: Der März), Lw. 146, 5x216cm, bez. u. am Bildrand: "*LEANDER*", Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.nr.: 4299, **Arslan 1960**, S. 275.

[80] Piazza San Marco, Blick Richtung Basilica, Holztafel, 50x74cm, sign. u. dat. u. l.: "*Johann Lijs fecit 16..*", heutiger Besitzer unbekannt, bei **Steinbart 1946**, Nr. 7, S. 58 und S. 22/23, damals in der Sammlung Schneider, Den Haag, vor 1750 in der Sammlung Merian Hamburg. Die Signatur hielt Steinbart, ohne sie genau überprüft zu haben, für authentisch. **Klessmann 1999**, S. 193 führt das Bild unter: "Nicht eigenhändige und fälschlich zugeschriebene Werke". Sein Autor sei ein "Unbekannter flämischer Maler um 1610".

[81] **Steinbart 1946**, S. 22.

[82] Holztafel, ca. 35x55cm, Venezia, Musei Civici. Museo Correr, Inv.nr.: 2465, Lit.: **Pignatti 1962**, Abb.: **Cortelazzo (Hrsg.) 1989**, S. 80/81. Das nur in Schwarzweißabbildung veröffentlichte Original, dessen heutiger Besitzer unbekannt ist, entzieht sich einer Beurteilung, die genauer ist als die, die Steinbart geliefert hat.

[83] **Toscani 1972**, S. 56 nennt die Festlichkeiten am Tag des Stadtpatrons San Marco, dem 25. April, die *Festa della Sensa* zu Christi Himmelfahrt, den 15. Juni als Tag der Prozession in Erinnerung an die Verschwörung des Bajamonte Tiepolo von 1310, den 17. Juli zur Erinnerung des Sieges über die Liga von Cambrai, sowie jeweils einwöchige, bzw. dreitägige Maskenfreiheiten zu den Dogen- und Prokuratorenwahlen, sowie bei großen Hochzeiten und privaten Festen einflußreicher *Nobili*. Dazu kommen noch jene außergewöhnlich gewährten anläßlich der Einzüge von Botschaftern fremder Staaten zu ihrem Empfang im Dogenpalast und bei den Festlichkeiten zu Ehren wichtiger Staatsbesucher.

[84] Giuseppe Heintz d. J. (?): *Regata* auf dem Canal Grande, bei der Ponte di Rialto, Lw., 135x313cm, Roma, Collezione Pallavicini, Kat.: **Zeri 1956**, 247; eine Frau mit jener Hörnerfrisur, wie sie u. a. schon bei **Vecellio 1564** dargestellt sind, läßt an ein früheres Entstehungsdatum denken.

[85] **Zampetti (Hrsg.) 1967**, Kat. 2, S. 4.

[86] Piazza San Marco, Richtung Basilica, Lw., 115x205cm sign. v. l. am Stand: "*IOSEPH HEINTIUS/EQVES AVRADVS P.*", Roma, Galleria Doria Pamphilj, Inv.nr.: 3, Kat.: **Safarik u. Torselli 1982** ---, Lit.: **Zampetti (Hrsg.) 1967**, Kat. 1 und: Votivbrücke für das Redentore-Fest über den Canale della Giudecca, Lw., 115x205cm, 1649, sign. u. dat.: "*Ioseph Heintius Eques Auratus P. 1649*", Inv.nr.: I, n. 2058; Stierhatz auf dem Campo S. Polo, Lw., 115x206cm, 1648, sign. u. dat.: "*Ioseph Heintius/ Eques Auratus/ P./ 1648*", Inv.nr.: I. 2059, Lit. ebd., Nr. 2; Einzug des Patriarchen F. Corner in San Pietro di Castello, Lw., 117x205cm, 1649, sign. u. dat.: "*Ioseph Hein/tius AQUES/ AVRATUS/ P./ 1649*", Inv.nr.: I: 2060; *Il fresco in barca*, Lw., 115x205cm, 1649,

sign. u. dat.: "*Ioseph Heintius/ Eques Auratus/ F. 1649*", Inv.nr.: I. 2061, alle Venezia, Musei Civici. Museo Correr, Kat. **Pignatti (Hrsg.) 1960**, S.110ff. Zu den populären, venezianischen Festen im allgemeinen und speziellen, solange keine bessere, auf den Quellen fundierte Studie geschrieben ist, immer noch **Renier Michiel** in den verschiedenen Auflagen.

[87] Solche Tafeln kennt man aus verschiedenen späteren Darstellungen Pietro Longhis (unter anderem: "*Il casotto del Borgogna*", Lw., 75x58cm, Vicenza, Palazzo Leoni Montanari. Collezioni del Banco Ambrosiano Veneto), **Pignatti 1968**, S. 97, tav. 253 und dem Stich von Alessandro Longhi danach.

[88] Der rechte der beiden, mit dem halbkreisförmig geschwungenen Tuch, entspricht genau dem in dem Stich unbekleidet erscheinenden "*Couiello*" (**Lieure** 1969, 396), die Haltung des Linken der des "*Cucuba*" (**Lieure** 1969, 394). Auch die hohen Hutfedern dieses Tanzenden finden sich hier, die eindeutig obszöne Gestik in diesem Blatt Callots übernimmt Heintz freilich nicht.

[89] **Aikema u. Bakker** 1990/91, S. 20.

[90] Die Nummern bei **Lieure 1969**: 379-402, 549-60, 407-26, 374-77, 479-503, 1339-56 und 361.

[91] Pietro **Gradenigo: Notatori** berichtet noch im folgenden Jahrhundert, 5. 2. 1761 m. v., daß auf dem Campo Santa Margherita Tribünen eingestürzt waren, wobei es auch zu Verletzten unter den Zuschauern gekommen ist (Not. Grad. VIII. 63 r°.); desgleichen auch bei der Hatz am 17. 2. 1761 (m. v.) "*in onore del Duca di Würtemberg*" auf der Piazza San Marco (Not. Grad. XVII., Blatt 157). Am 20. 1. 1772 (m. v.) schließlich wurden deshalb alle üblichen hölzernen Tribünen und erhöhte Zuschauerbalkone verboten (Not. Grad. XXXV. c.63 (mit Bezug auf Vorfälle aus dem Vorjahr)). Und **Blainville 1764-67**, Bd. 2, S. 578 erzählt am Anfang des Jahrhunderts: "Das lustigste aber ist, wenn ein solcher Ochse, wie es sich heute zutrug, wenn er von den Hunden zu sehr geängstigt wird, über die Schranken springt, einige von den Gerüsten über den Haufen wirft und alle Zuschauer in Unordnung bringt. Die Kühe und Ochsen, welche nur durch die Straßen gejagt werden, richten gleichfalls nicht wenig Schaden an. Diejenigen, welche eben auf irgend einer Straße zu dieser Zeit gehen, sind nicht geringer Gefahr ausgesetzt..."

[92] Am 6. 1. 1772 (m. v.) notiert **Gradenigo: Notatori** daß es bei einer "*Festa de' Tori nelle Chiovere appo. S. Girolamo con molto solazzo de Spettatori invasati dal genio di sì tumultuose Caccie*" zu einem *Ferimento d'un popolano* gekommen sei: "*Un Plebeo si azzardò troppo ardito a staccare un Cane dalla precchia di un Bove infuriat, e fù da esso forzemente percosso con una zampa dinanzi nel mostaccio da cui viddesi tosto grandare in molta copia il sangue, sebbene poi si conobbe, che la ferita per sua buona sorte non era mortale.*" (Not. Grad. XXXV. c. 47 r°).

[93] Franco, Blatt 13 im Ex. des Museo Correr (Ausg. nach 1613, Inv.: Stampe L. A. E 9 bis) der *Habiti...*: "*LA CAZZA DEL TORO*" am *Giovedì grasso* ist beschriftet: "*... da i giouani si suol correr i Tori per la Città, per recrearsi con tali spassi, e dar piacere ad altri; e perche non solo gli huomini sogliono correre; ma ancora alcune meretrici. Però habbiamo posta questa Figura di bel dissegno, nella quale con bello atto vi sono rappresentate donne a correre.*"

[94] Giovanni Grevembroch täuscht sich insofern, als er zu einer der kleinen Darstellungen seines 1754 datierten *GLI ABITI DE VENEZIANI DI QUASI OGNI ETÁ CON DILIGENZA RACCOLTI, E DIPINTI NEL SECOLO XVIII...*, [Venezia, Biblioteca des Museo Correr, Ms. Gradenigo Dolfin 49 (= 191) (Nachdruck bei Filippi **Grevembroch 1754/1981**)], Bd. IV, 106 meint: "*Sortì questo inaspettato entusiasmo nella metà del nostro Secolo XVIII*". Im Kat. Venezia e lo spazio scenico... (**Brusatin u. de Poli (Hrsg.) 1979**) ist unter der Nummer 317 (III, 112) eine graphische Darstellung von "*Maschere in carriola*" mit einer Datierung auf "*primo XIX secolo*" abgebildet. Es handelt sich um ein Aquarell von G. Rosa, das ohne Zweifel eine Situation des Achtzehnten Jahrhunderts (s. die Kostüme der Figuren im Hintergrund) darstellt, Abb. s. **Reato 1991**, Abbildungsteil zwischen S. 88 und 89.

[95] **Renier Michiel 1829**, Bd. 4, S. 150/51 formuliert poetisch: "*Le belle ninfe dell'Adria in quelle corse, sedute voluttuosamente nella loro agile gondoletta sopra cuscini di piume,... col lanciare sguardi lusinghieri cercavano di aumentare il loro trionfo sottomettendosi novelli schiavi.* " **Limonjon de Saint-Disdier 1685**, der sich in eine begeisterte Schilderung einer dieser sommerlichen Vergnügungen auf dem Canal Grande hineinsteigert, ist weniger zurückhaltend, wenn er berichtet, daß zu seiner Zeit " *Il est defendu aux Courtisanes de paroître au Fresque, si ce n'est lorsque quelque réjoüissance de ce jour-là, donne*

lieu d'y aller en masque; ..." (S. 369). Ich werte genau dieses Verbot als Beweis für ihre regelmäßige Anwesenheit beim Fresko. Eine ausführliche Schilderung des *Fresco* in Murano, das hier dargestellt ist, s. **Blainville 1764-67**, Bd. 2, S. 7.

[96] So **Volkmann 1777/78**, S. 674: "Auf einer Seite fahren die Gondeln und Peotten hinunter, unter einen Bogen der Brücke durch, lenken um, fahren durch einen anderen Bogen der Brücke, und auf der anderen Seite wieder zurück. Der Anblick ist reizend. Die Gondolierer oder Barcaroli wisse ihre Gondeln mit unglaublicher Geschicklichkeit zu regieren..."

[97] Die einschlägigen Nachschlagewerke zu den Formen geistlicher Gewänder geben zu ihrer Identifizierung wenig her, da sie keine Gewänder von Laienbruderschaften enthalten. Die Argumentation des Katalogeintrags von Antonio Niero in: **Venezia e la peste 1980**, a38, S. 264, wo das Bild so einfühlend wie nirgend anders behandelt ist und die Vermutung geäußert wird, es handele sich um die Mitglieder einer "*Confraternità, forse della Croce*", beruht vor allem auf den in dem *soler* transportierten Gegenständen, in dem der Autor die "*insegna della Scuola con il Cristo passo*" zu erkennen meint.
Eine mögliche Identifizierung der Prozessionsteilnehmern mit den Mitgliedern der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista beruht auf der Ähnlichkeit mit der Darstellung Bellinis. Die Pinselstriche des Malers lassen die Applikation auf den Gewändern der meisten Figuren der Gruppe bei Heintz so unspezifiziert erscheinen, daß sie nicht lesbar ist, bei zweien aber ist die gestickte Dekoration bestens erkennbar: bei dem Kerzenträger, der im Profil gegeben und leicht verschattet etwas rechts der Brücke die erste Stufe hinuntergeht, und einem zweiten Mann mit Kerze ein Stück weiter unten. Bei den Figuren rechts am Ende der Brücke ist zudem deutlich, daß sie unter der hellen Tunika die übliche schwarze Straßenkleidung mit weißen Kragen tragen. Das Reliquiar aber entspricht nicht der Form desjenigen der Heiligkreuz-Reliquie der Scuola.
Die einzigen mir bekannten Darstellungen von Gewändern der Mitgliedern der Scuole Grandi di Venezia in Kostümwerken befinden sich in der Reihe des Padre Vincenzo Coronelli "*PRÆCIPIARUM ORBIS CHRISTIANI CONFRATERNITATUM PIARUM INSTITUTIO, ET HABITUS. Auctore P. CORONELLI Generali S. Francisci O. M. C.*", anhängend an: "*ISTORIA DELLE RELIGIONI Del P. Coronelli Generale di tutto L'Ordine del P. S. Francesco de' Minori Conventuali*, zweiter Titel: *CATALOGO DEGLI ORDINI RELIGIOSI Della Chiesa Militante, Espresso con Imagini, E spiegato con breve narrazione, AUGMENTATO, E MODERATO Nella presente posterior Edizione DELL' ANNO MDCCVII. In necessaria Riparazione della SERAFICA SUA RELIGIONE Dal Padre GENERALE CORONELLI. Consacrato ALL' EMINENTISSIMO PRINCIPE GIO: FILIPPO DI LAMBERG, CARDINALE DI S. R: C. VESCOVO DI Passavia & c. PARTE I.Degli Vomini Religiosi.*" (benutztes Ex.: Berlin, Kunstbibliothek SPK). Es handelt sich um zwei Blätter, die in bloßer Umrißzeichnung die folgenden Figuren zeigen: "*Capitanus, vulgo Capitanus, vulgo* Mazziere delle Scuole/ Grandi, *Venetijs ad S. Processiones dirigendas*" und: "*Confratruum Habitus*, Vulgo della Scuola [sic!] Grandi *Venetijs in S. Processionibus*". Im Schnitt gleichen ihre Gewänder dem hier abgebildeten, über deren Farben und die ornamentalen Embleme auf ihnen ist dabei insofern nichts gesagt, als die *Scuole* hier nur beispielhaft vorgestellt sind.
Grevembroch 1754/1981 zeigt unter II, 59 nur den "*GUARDIANO GRANDE DI FRATERNA*", der seinem Amte gemäß die rote Veste mit weiten Ärmeln und schmalem, roten Pelzbesatz trägt.

[98] Vgl. **Bar**, Jacques Charles in dem *RECUEIL DE TOUS LES COSTUMES DES ORDRES RELIGIEUX ET MILITAIRES. AVEC UN ABRÉGÉ HISTORIQUE ET CHRONOLOGIQUE, ENRICHI DE NOTES ET DE PLANCHES COLORIÉES; PAR M. Bar.*, à Paris 1778-1789 [Chez Lamy, Librarire, .../, bzw. Chez l'Auteur,...] (Ex.: Berlin, Kunstbibliothek SPK: Lipp Od 5/mtl. - R), Bd. 4, Blatt 4141/15: "*PÉNITENT NOIR/ A VENISE*" und ähnlich in der in Bd. 5 anhängenden *Collection de 48 Sujets/ Extraits de l'ouvrage historique et critique, publié en 1793 sous le titre de Mascarades Monastiques et Religieuses de toutes les Nations du Globe, par Giac. Carlo Rubelli.** (Blatt 4), Nr. 28, das einen "*Peniteur _noir a Venise*" mit schwarzer Kopfkapuze und Kreuz im Oval in einem Feld vor dem Mund und auf der Brust zeigt. Genauso **Grevembroch 1754/1981**, II, 69 "*GUARDIANO DELLA SCUOLA/ DI S. FANTINO*", sowie div. Scuola del "*SUFFRAGIO...*" Bd. 2, 73-76 u. 85-86.

[99] Zur frühen venezianischen Kurtisanenliteratur s. den Aufsatz von Padoan, Giorgio: Il mondo delle cortigiane

nella letteratura rinascimentale, in: **Il gioco dell'amore... 1990**, S. 63-71. Das Thema ist ein *Topos* der Reiseliteratur geworden und ließe sich weiterverfolgen über Coryate bis hin zu dem alten Goethe und dem Satz "*Zanetto, lascia le donne, e studia la matematica.*", den sich Jean-Jacques Rousseau von der schönen Zulietta sagen lassen mußte.

[100] Davanzo Poli: Le cortigiane e la moda, ebd., S. 99-103) hat anhand von Sterbeinventaren und anderen Quellen überzeugend nachgewiesen, daß trotz der ständigen Wiederholung der Kleidervorschriften die Distinktion/optische Absonderung der Damen nicht mehr greifen konnte. U. a. weist sie darauf hin, daß **Grevembroch 1754**, zu dem Thema so wenig zeitgenössisch aussagekräftiges einfällt, daß er auf ältere Vorbilder der Zeit von Vecellio und Franco zurückgreifen mußte. Zu der einzigen unmißverständlich eindeutigen, vedutenhaften Darstellung mit Prostituierten des *Settecento veneziano* von Gabriel Bella (beschr.: "*Corso Delle Cortegiane/ In Rio Della Sensa*", Lw. 95,5x122 cm, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Inv.: n. 275/218, **Dazzi u. Merkel 1979**, 255. 47) **Tamassia Mazzarotto 1961**, S. 74) merkt sie an (S. 103): "*È il Bella che nel dipinto Il corso delle cortigiane in Rio della Sensa, ci tramanda l'ultima vivace raffigurazione della categoria: sono esse ritratte in gondola o in sandolo, da sole, in compagnia di una collega, o a gruppi di quattro. Sono vestite alla moda, bustino strettissimo, abbondantemente scollato, decorato con ruche di merletto, manichine a pagoda con svolazzanti maneghetti capelli raccolti ornati di fiori o nastri rossi. I colori degli abiti sono vivaci, dal rosso, al giallo, al turchino, talvolta contrastanti con quello della pettorina. Il viso è incipriato, i pomelli rossi. Il loro aspetto è vistoso ed alla moda, sopratutto se paragonato a quello delle popolane, che affollano fondamenta e ponti improvvisati, serie, cupe, tristemente infagottate in un anonimo, antiquato, pudicissimo nizioletto.*" Da wir nicht annehmen können, daß alle Frauen, die sich modisch kleideten, auch jenem Gewerbe nachgingen, muß man wohl davon ausgehen, daß der Kontrast zur Tristesse der *Popolane* von dem Maler bewußt in Szene gesetzt worden ist. Vgl. auch den Bericht des Spitzels "Caimo Antonio" vom 19. 5. 1736, veröffentlicht unter dem Titel "*Meretrice sfarzosa*" bei **Comisso (Hrsg.) 1984**, S. 34, der gerade nicht bezeugt, woran die Damen äußerlich erkenntlich zu machen wären.

[101] Giuseppe Heintz: "Venezianisches Fest auf der Piazza San Marco", 1678, unbekannt, zuletzt Paris, Antiquitätenmarkt. Lit.: **Pallucchini 1993**, der das Bild in seinem Buch: Pittura veneziana del Seicento ohne Material- und Größenangaben abgebildet hat (Abb. 445, S.627), schreibt: "*Una Festa Veneziana (...), che ha tutta l'aria di una 'kermesse' popolare, davanti alla Basilica ed al Palazzo Ducale, dove non mancano gli spassi d'ogni genere, compresi i fuochi d'artificio, passato sul mercato antiquario francese. recava la data 1678: cioè sino all'ultimo lo Heintz si esercitó in tale genere di produzione. È sintomatica la libertà che lo Heintz si prende nel montaggio di tale scena, sgomberando il campo d'azione del suo folto racconto, dove le figure hanno ancora una furia callottiana, togliendo di mezzo il campanile e la Libreria marciana; anche in questo caso disponendo dei dati vedutistici reali con una libertà di fantasia che prelude alla 'veduta ideata' settecentesca*" (S. 154).

[102] Giuseppe Heintz zugeschr.: *Giovedì grasso* auf der Piazzetta, Blick nach San Giorgio Maggiore, Lw., 69, 9x90, 2cm, derzeitiger Besitzer unbekannt, **31. 10. 1980** bei **Christie's**, London, Lot 88.

[103] Giuseppe Heintz: Piazzetta San Marco, ges. v. Bacino, Blick zum Torre, dell'Orologio, ohne Material- und Größenangaben, Springfield, Mass., Museum of Fine Arts, Abb.: **Aikema u. Bakker 1990/91**, S. 20.

[104] S. oben, Anm. 57.

[105] Giuseppe Heintz: Regata auf dem Canal Grande, Venezia, Privatbesitz, publ. ohne Material- und Größenangaben von **Pallucchini 1993**, 444, S.627.

[106] "*Veneziano sec. XVII*": sog. "*Festa del Bucintoro a Venezia*", Lw., 143x216cm, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Inv.nr.: 814.

[107] Die Inthronisierung der Dogaressa Morosina Grimani ist nicht zuletzt wegen der Beschreibung Sansovinos und der Bilderproduktion der Zeit bestens aufgearbeitet, zu späteren s. die wenigen Sätze von **da Mosto 1960**, S. LVII/III. Um eine der späteren Zeremonien könnte es sich bei dem Motiv des Gemäldes handeln.

[108] **Antoniazzi Rossi 1978** hat das Bild (Piazzetta San Marco, Blick Richtung Torre dell'Orologio, Lw., 90x115cm, 1661, sign. u. dat.: "J. de Joncheer 1661", Bassano del Grappa, Sammlung Oscar Bussandri)

publiziert und darüber geschrieben: "*le macchiette sono dei veri piccoli capolavori*", "*le varie scenette sono piacevolissime da analizzare e gustare, ...*" (S. 331). Für die weitere Analyse sei auf ihren Artikel verwiesen. Es sei erlaubt an dieser Stelle nochmals darauf hinzuweisen, zu welch absurden Aussagen die Verwendung der Theatermetapher fern von zeitgenössischer Theaterpraxis und zeitgenössischem Begriff von Theater führen kann. Hält doch die Autorin eben jene "*scenette*" für gefällig, "*anche se, per un'ennesima conferma del carattere fondamentalmente fantastico e teatrale* [Hervorhebung von mir, H. K.] *delle vedute secentesche, i singoli episodi non sono legati da un nesso narrativo unitario*", ohne erklären zu können, wie denn verschiedene Episoden auf dem Theater des Siebzehnten Jahrhunderts ohne einheitliche, zusammenhängende Erzählung zu denken wären.

[109] Ignatius Vick: Piazzetta San Marco, gesehen vom Bacino di San Marco, Blick zum Torre dell' Orologio, ohne Material- und Größenangaben, am 6. 5. 1987 bei Finarte, Milano, Lit.: Aikema u. Bakker 1990/91, S. 20. Eine Reihe von vier Gemälden Alessandro Piazzas, von denen zwei signiert und "1700" u. "1702" datiert sind, befindet sich im Worchester Art Museum, Worchester, Mass. (acc. no. 1956.77 - 80, s. Taylor 1957). Zuschreibungen aufgrund dieser Reihe sind: 4 Bilder, die am 16.12.1980 bei Christie's in Rom zum Verkauf standen, sowie die siebenteilige Reihe von vedutenhaften Bildern im Museo Correr, die aus dem Palazzo Morosini di Santo Stefano stammen (Brunetti 1953, S. 40: "*ricordano le onoranze tributate al* [Francesco] *Morosini al suo ritorno a Venezia, dopo la conquista della Morea;...*").

[110] Zur Geschichte dieses Spektakels s. Davis 1994.

[111] Giuseppe Heintz d. J. (?): Faustkampf der *Castellani* und *Nicolotti*, Lw., 133x192, 5cm, Würzburg, Residenz, Bayrische Staatsgemäldesammlung, Inv.nr.: 3657, Kat.: Kultzen (Bearb.) 1986, S. 35/36; Lit.: Peltzer 1952, das Bild wurde mit seinem Pendant, einer Innenansicht des *Ridotto*, im Kat. von Schleißheim 1775 als Frans Francken II. geführt. Eine sign. u. dat. Version macht sicher, daß Heintz sich mit dem Thema beschäftigt hat: Lw., 83x99cm, 1673, Sotheby's, New York 11. 6. 1981, Nr. 97.

[112] Pietro Liberi: *Guerra dei Pugni*, Kupferstich, 593x1300mm, 1676, beschr.: "*VENETIARVM PVGILLATVS*" und: "*MAIESTATI CHRISTIANISSIMÆ LVDOVICI XIII VERI BELLI INVICTISSIMO IMPERATORI HAS PRIMITIAS SUB LVDICRÆ/ PUNGNÆ IMAGINE (PETRO LIBERI COM.: ET EQ: PICTORE CELEBERRIMO DELINEANTE) OBSEQVETISSIME DICAT*" und dat.: "1676", sowie: "*Si Stampano e sì Vendono dà Gio: Batta Finazzi à San Gio: Grisostomo in Venetia.*", Bassano, Museo Civico, Inv. 3284, Abb.: Donzelli/Pilo 1967, S.235. Ein dem entsprechendes Gemälde ist in einer ungenannten venezianischen Privatsammlung.

[113] Art des Antonio Stom: *Guerra dei pugni*, Lw. 101x135cm, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Inv.: n. 139/194, Kat. 1979, S. 82/83, Nr. 164; als venez., 18. Jhd. geltend: Lw., 116x210cm, Venezia, Musei Civici. Museo Correr, Cl. I., n. 1394/294, dasselbe Motiv in einem Bild kleineren Formats in derselben Sammlung (Cl. I., n. 106, Kat.: Pignatti (Hrsg.)1960 ---, Pendant einer "Stierhatz auf dem Campo San Polo"), sowie der genannte Stich bei Lovisa.

[114] Carlevarijs: *Le Fabriche, e vedute di Venetia,...*, 26, beschr.: "*PONTE DEL' CARMINE/ DOVE FV' FATTA LA GVERA TRA CASTELLANI E NICOLOTTI/ Alla prsenza [sic!] di Henrico III Re di Francia*". Wenn das Thema in der Serie Domenico Lovisas ("*Veduta del Canale, e Chiesa di S.Barnaba colla guerra dei Pugni.*", in: *Il Gran Teatro di Venezia...*, erste Ausgabe 1717) noch einmal aufgegriffen wird, sagt das eher etwas über die allgemeine Qualität dieser Folge, denn über irgend etwas anderes aus.

[115] Das Beispiel einer der wenigen Veduten ohne festlichen Anlaß ist in diesem Zusammenhang derart insignifikant, daß es getrost übergangen werden kann. Das Bild (venez. Maler, 17. Jhd.: Punta della Dogana u. die Granai, Zecca, Libreria und Campanile di San Marco, Lw., 77x100cm, nach 1677, Venezia, Musei Civici. Museo Correr, Inv.nr.: cl. I, 653, Kat.: Pignatti (Hrsg.) 1960 ---, Abb.: Perocco/Salvatori (Hrsg.) 1973-76, II, S. 534, Abb. 673 und Kat. Yüzyllar Boyunca Venedik... 1995, S. 124, 84) befindet sich wiederum in der Sammlung des Museo Correr und dürfte vom Ende des Jahrhunderts stammen. Es erreicht weder die Heintz'sche Vielfalt der Motive, noch die Klarheit und Brillanz der Bilder des folgenden Jahrhunderts. Nicht einmal eine eindeutige Datierung auf das Siebzehnte Jahrhundert läßt die Kleidung der wenigen Personen zu, so unspezifiziert sind sie gegeben. Einzig verschiedene Bootsleute, einige von ihnen mit großen,

kreissägenartigen Hüten, auf rundbäuchigen und offenen Lastkähnen mit unterschiedlicher Ladung und am Ufer zwei *Nobili* in langer *Veste* wären erwähnenswert, weil hier die Betonung der Handelsfahrzeuge und des Verkehrs motiviert ist durch die Zollstation an der Punta della Dogana.

[116] Ponte di Rialto, mit Riva del Vin und del Ferro, und Carbon, Lw., sigl. "L. C. V.", Modena, Galleria Estense, Inv.nr.: 2937, Kat.: Pallucchini 1945, 448; Rizzi, S. 92, Tavv. 3/4. Nachdem das Sigel bei einer Restaurierung aufgetaucht ist, ist das Bild Luca Carlevarijs als Frühwerk zugeschrieben worden, auch Rizzi hat diese Zuschreibung durch seine Aufnahme in den Werkkatalog akzeptiert. Von anderer Seite ist sie angezweifelt worden. Carlevarijs hat zwar des Öfteren mit dem Sigel "LC" gezeichnet, ein anderer Fall in dem er das "V" als "*Venetus*" oder "*Vdinensis*" benutzt hätte, ist aber nicht bekannt und eine stilistische Beziehung zu seinem restlichen Œuvre läßt sich nirgends herstellen. Gälte es seine malerische Qualität zu beurteilen, würde ich mich dem Urteil von Mauroner 1945 anschließen, der es als "*interesante, ma rozzo*" bezeichnet und auf Mitte des 17. Jhds. datiert. Auch bei einem anderen Bild, das als Frühwerk von Luca Carlevarijs gilt, halte ich Zweifel für angebracht (Piazzetta, und San Giorgio Maggiore, Lw., 90x131cm, Udine, Museo Civico, Lit.: Rizzi, S. 95, tav. 160). Wenn man es Carlevarijs zuschreiben will, so sollte man zumindest darauf hinweisen, daß es ganz offensichtlich nach einem älteren Stich gemalt sein muß, denn die *Nobili* auf dem Bild tragen alle noch das Barett, wie auf den Stichen des Sechzehnten und frühen Siebzehnten Jahrhunderts. Auch die Architektur rechts mit dem Portikus gehört hier nicht hin. Wenn Carlevarijs, dann muß es sich hier um einen vor-venezianischen Carlevarijs handeln.

[117] Wer diese Persönlichkeit gewesen sein könnte, dazu hat der Autor keinen Vorschlag gemacht, und tatsächlich ist es äußerst schwer vorzustellen, wer es, dem der Doge sich in einer auf das Zeremoniell so bedachten Zeit gewesen sein könnte, dem der Doge sich soweit entgegen begeben haben könnte. Ein vergleichbares Verfahren ist im Achtzehnten Jahrhundert erst anläßlich des Besuches des Papstes 1782 dokumentiert.

[118] Pallucchini 1937, S. 554 u. 555/56.

[119] Vgl. Tassini 1863, Bd. 2, S. 292f, der schreibt: "*VIN* (Fondamenta del) *a S: Silvestro. Chiamavasi, come abbiamo detto, anticamente del Ferro, nome passato alla Fondamenta opposta. Si disse* del Vino, *da quando le barche cariche di vino incominciarono ad aver stazio lungo la medesima, il che continuano a fare tuttora. Sopra questa fondamenta eravi pure* l'Uffizio del Dazio del Vin *in un locale che fu demolito nel 1842...*"

[120] Nochmals Tassini 1863, Bd. 1, S. 127: "CARBON (Riva, Traghetto della Riva, Calle, Ramo e Sottoportico del) *a S. Luca. Sulla* Riva del Carbon *tuttora si fa spaccio di questo combustibile. Esiste una legge del Magistrato alle Acque 5 aprile 1537 con cui comandavasi che le zattere cariche di carbone non possino fermarsi dinnanzi le bocche de Rivi, e due solamente per tessera possino trattenersi per vender alla Riva del Carbon...*" und S. 232: "*FERRO* (Fondamenta del) *a S. Bartolomeo. Questa Fondamenta dicevasi dapprima della* Moneta,... *In appresso la Fondamenta medesima si disse* del Vin *dalle barche cariche di vino che vi approdavano. Infatti, si legge che Bajamonte Tiepolo ... Inoltre il Sabellico* (De Situ Urbis) *scriveva che a questo sito* haerent mercatoriae exotici Italicique vini naves ita inter se frequentes stipatae ut mutuus sit inter illas transitus. *Per lo contrario chiamavasi a quei tempi* del Ferro *la Fondamenta opposta, leggendosi di essa nel medesimo Sabellico:* Tota ripa ab ipso mercium genere ferraria nuncupata est. *In seguito però, mutata vicenda, si stabilì che il ferro dovesse essere venduto sulla Fondamenta che è presso S. Bartolomeo, ed il vino sull' altra che termina con S. Silvestro. Da quell' epoca le due Fondamente o Rive accennate fecero fra di loro un mutuo cambio di nome.*"

[121] Zum Thema der Beziehungen des venezianischen *Vedutismo* zur niederländischen Malerei s. bes. Aikema u. Bakker 1990/91.

[122] 1733 in der von Anton Maria Zanetti besorgten *DESCRIZIONE di tutte LE PUBBLICHE PITTURE DELLA CITTA' DI VENEZIA* (Boschini/Zanetti 1733, S. 293f.), einer erweiterten Neuausgabe von Marco Boschinis *Ricche minere* (1664 und 1674) und genauso noch in einer ohne Nennung des Bearbeiters 1797 bei Francesco Tosi erschienenen weiteren Ausgabe wird das "*opera singolare di Gentile Bellino*" mit den anderen Bildern des Zyklus (heute in der Accademia) als in der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista dem Besucher zugänglich ausgewiesen. S. weiterhin u. a. Boschini 1664, S. 292-94; ders. 1674: "*Sestier di S.*

Polo", S. 37-39; **Il ritratto di Venezia... 1684**, S. 332/33; **Il ritratto ovvero le cose... 1705**, S. 376/77; **Cronica veneta... 1736**, S. 370/71 (mit Hinweis auf Boschini); **Albrizzi 1740**, S. 205 (weitere Auflagen: 1765 und 1772).

ANMERKUNGEN ZU KAP.: GASPAR VAN WITTEL...

[1] Zu allererst sind in diesem Zusammenhang zu nennen: die beiden Reihen in Holkham Hall, wo die venezianischen Ansichten ergänzt werden einmal (**Briganti**, 174/1996, 300) durch zwei römische Motive und eine Vedute von Vaprio d'Adda und andererseits (**Briganti 1996**, 311) durch Veduten der Städte Rom, Neapel und Caprarola; diejenigen der Sammlung Colonna (**Briganti 1996**, 296), von denen die eine bereits in einem Inventar von 1714/16 (publ.: **Safarik u. a. 1996** , S. 297, Nr. [798]) zusammen mit einer Ansicht von Santi Giovanni e Paolo in Venedig erwähnt wird, im **Catalogo... 1783**, S. 64, Nr. 512 (s. ebd., S. 649, Nr. [512]) dann aber als Pendant einer Salute-Ansicht, was wohl das Bild bezeichnet, das heute noch dort in der Sammlung ist und wobei nicht auszuschließen ist, daß es sich bei vormaliger Falschidentifizierung um dasselbe Bild handelt (**Briganti**, 179/1996, 310), mit zwei weiteren Ansichten mit Motiven aus der römischen Campagna und die andere (**Briganti**, 178/1996, 301), die ein Pendant einer Ansicht Neapels ist; die Vedute des Bacino di San Marco in Petworth House, Sussex (**Briganti 1996**, 303) der ein Pendant des "Darsena" in Neapel zugehört; dann die venezianischen Veduten aus der Sammlung Caracciolo (s. **Briganti 1996**, S. 13/14), darunter eine Ansicht des Molo, heute in der Sammlung Sersale in Neapel (**Briganti 1996**, 288) und die unten besprochener Münchener Vedute mit der Salute, beide im Inventar der Sammlung "*principi Caracciolo d'Avellino*" von 1844, publ. 1902, die insgesamt zehn Veduten des Künstlers enthielt (s. **Briganti 1996**, S. 13/14); sowie: Bacino di San Marco (**Briganti 1996**, 299) 1979 bei Richard Green in London mit Pendant einer neapolitanischer Ansicht; Isola di San Giorgio (**Briganti**, 180/1996, 314) mit einer Ansicht des Castell Sant'Angelo in der römischen Sammlung Theodoli und diejenige in einer Reihe von vier Veduten in Prager Privatbesitz (**Briganti 1996**, 302), zusammen mit einer Ansicht aus Neapel und zweien aus Messina.

[2] Solche Signaturen sind auf folgenden Bildern zu finden: Molo, ges. vom Bacino di San Marco, sign.: "Gaspare Van Witel Roma", Roma, Galleria Doria Pamphili (**Briganti**, 172/1996, 295), der Prager Ansicht des Bacino di San Marco (sigl. u. dat.: "Veneti G.V.W. Roma 1721") und sowie die größere der beiden zitierten Venedigansichten in Holkham Hall, wo das "R." in der Signatur als "Roma" gelesen werden muß.

[3] **Briganti**, 206d/1996, D339. Ein Gemälde, das dem Motiv dieses Blattes entspricht, wurde erst kürzlich in der Neuausgabe von **Brigantis** Werkkatalog veröffentlicht (Nr. 285), Barcelona, Palazzetto Albeniz (Patrimonio Nacional). Es handelt sich um ein Pendant zu einem bekannten Bild im Prado, mit dem es 1746 in der Sammlung E. Farnese, La Granja war. Mir ist bisher nur die unzureichende Abbildung bei **Briganti** und nicht das Original bekannt. Nach dieser Reproduktion läßt sich sagen, daß die Disposition der Figuren gegenüber der Zeichnung leicht verändert wurde und der leere Vordergrund der Zeichnung mit Figuren gefüllt worden ist. Sie bleiben aber wegen des erhöhten Blickpunktes relativ klein. Eine zweite Vedute der Piazza San Marco, die van Wittel zugeschrieben wird (**Briganti 1996**, 286), ist noch nie abgebildet worden und mir ebensowenig im Original bekannt, so daß sie sich jeder Beurteilung entzieht.

[4] **Vitali 1992**, Stichwort: Zendà (S. 428ff.) Der *Zendale* scheint so ausschließlich typisch venezianisch, wie man gewöhnlich meint, nun eigentlich nicht zu sein - Boucher zumindest zeigt in seinem von F. Ravenet gestochenen "RECUEIL/ de diverses/ FIG.^{RES} ÉTRANGERES/..." [um 1750, chez Huquier...] (benutztes Ex.: Kunstbibliothek SPK, Berlin.: Lipp Cl 10/mtl.) eine "*Femme du Boulogne*", die das Schleiertuch ebenfalls trägt -, er wird aber schon im Achtzehnten Jahrhundert, wie sich u. a. durch zahlreiche Stellen der Reiseliteratur belegen ließe, als charakteristisches Kleidungsstück der Venezianerin verstanden und deshalb kann er hier auch als Signum für Venezianität eingesetzt werden.

[5] Teodoro Viero zeigt 1783 in den 360 Tafeln seiner Folge venezianischer Kostümstiche "RACCOLTA/ Di 126 Stampe, che rappresentano, Figure, ed Abiti/ di varie Nazioni secondo gli Originali, e le Descrizioni/ dei più celebri recenti viaggiatori e degli Scopritori di/ Paesi

nuovi..." (benutztes Ex.: Berlin, Kunstbibliothek SPK: Lipp Ac 9/mtl - R) eine "*Donna Veneziana in Cendale*", die einen über der aufgesteckten Haarfrisur trägt, das aus einem festeren, undurchsichtigen Stoff gewebt ist, an den mit einer Spitzenborte verbunden ein feiner durchsichtiger Gesichtsschleier angesetzt ist, der wiederum von einer Spitzenborte gerahmt wird.

[6] **Briganti**, 207d/1996, D340 210d/1996, D343.

[7] Der sog. "*Barcaiolo*", **Briganti 1996**, D54.

[8] **Marinelli (Hrsg.) 1991**, 31. Die Tibervedute in der Pinacoteca Capitolina, Rom (**Briganti**, 89/1996, 151).

[9] Das Bild befindet sich in der Turiner Galleria Sabauda (**Briganti**, 195/1996, 353). Hinweise auf einen tatsächlichen Gebrauch venezianischer Gondeln in der Stadt am Vesuv sind mir nicht bekannt geworden.

[10] **Briganti** 1996, 293 , Abb. bei **Salerno** 1991, 24.54, S. 97.

[11] **Blainville**'s Reisebeschreibung... besonders durch Italien... wurde erst **1764/67** durch Turnball Guthrie und Lockman herausgegeben, hier nach der Übersetzung vom Johann Tobias Köhler, Bd. 1, S. 532. Daß Vanvitelli später auf einer anderen, von **Causa** 1966 veröffentlichten Ansicht des gleichen Motivs aus dem Jahr 1706 (**Briganti** ---/1996, 288) genau dieses Schiff durch einen großen Dreimaster ersetzt, der würdig wäre Waren bis in den Orient zu verschiffen (wie geschrieben worden ist), konnte nur einem Ortsfremden passieren. Übersehen wir diesen *Fauxpas* also geflissentlich!

[12] Giacomo Franco: Damenregatta auf dem Canal Grande, in: Habiti d'hvomeni et donne venetiane..., beschr.: "*Le donne habitanti i lidi circostanti a Ven.ª concorrono parimente á cosí fatta festa uogando insieme/ et,contendendo i premij con universal piacere de riguardanti.*" u.: "*Giacomo Franco fo: Con Priuilegio*", Blatt 26 im Ex. der Biblioteca Marciana, Venezia, im Nachdruck 1878 Planche XXXVII.

[13] **Briganti**, 169/1996, 287.

[14] **Briganti**, 175/1996, 304 und 173/1996, 298 mit Pendant: Ansicht von Neapel.

[15] Montesquieu fand, wie die Aufzeichnungen von seinen Venedigaufenthalt belegen (**Montesquieu/Montesquieu (Hrsg.)** 1894/96, S. 37), den Anblick dieser Viehtransportbarken ähnlich bemerkenswert wie der Vedutist.

[16] Ein erhaltenes zeitgenössisches Exemplar eines solchen Schiffes im venezianischen Museo Storico Navale wird ebenfalls als nicht venezianischer Herkunft angesehen. Ein ähnliche Barke auch auf der Ansicht des Porto di Ripa Grande in Rom, **Briganti**, 119/1996, 191.

[17] **Briganti**, 172/1996, 295, Pendant der Punta della Dogana, s. oben, Anm. 14.

[18] **Briganti** ---/1996, 321, **Reale u. Succi (Hrsg.)** 1994 , 7, S. 169.

[19] **Furttenbach**, Nachdruck der Ausg. Ulm 1629, 1975, Tafeln 1 u. 4. In der Zeichnung von Carlevarijs (**Rizzi**, S. 100, tav. 38) ist das Schiff handschriftlich bezeichnet: "*galera veneziana*".

[20] 2 Galeazze, eine von hinten, eine von der Seite gesehen, in: Vincenzo Coronelli: *NAVI,/ o/ VASCELLI,/ GALEE, GALEAZZE, GALEONI, E GALEOTTE,/ BUCINTORO,/ Burchielli, Peotte, Piattoni, Margherotte, Fisolere, Gondole, Battelli, Cocchi,/ Flutte, Giacchi, Balloni, Caracolle, Canoe, Palandre,/ ED ALTRE BARCHE/ PRATICATE/ Dagli Europei, Africani, Asiatici, ed Americani, ne' Mari, Laghi, Fiumi, e Canali; in Guerra, in Pace, in Ricreationi, ed in usi diuersi,/ RACCOLTE NELL' ACCADEMIA DEGLI ARGONAUTI./ DEDICATE/ ALL' ILLUSTRISSIMO, ET ECCELLENZISSIMO SIGNORE/ DON NICOLA GHIZZI/ .../ DAL P. MAESTRO VINCENZO CORONELLI/ Cosmografo della Serenissima Republica, ...*, 1693/97 (benutztes Ex.: Venezia, Museo Correr, Stampe C 11, Blatt 22, **Armao 1944**, (IV,) 57); ähnlich: Blatt 65 - "*Galeazza.*" - in ders.: *NAVI, ED ALTRE SORTI DI BARCHE Usate da Nazioni differenti NE' MARI, E NE ' FIUMI, Con i Disegni, e Paviglioni da esse inalborate, e con le loro Bussole Nautiche, Delineate già dal P. Coronelli. Per instruzione della Nazione Moscovita, E Pubblicata dall' Accademia Cosmografica degli Argonauti....*, o. O. o. J. [Venezia 1697], (**Armao 1944**, (VI,) 85; benutztes Ex.: Venezia, Biblioteca Marciana, 203. D. 210), sowie Blatt 28, ebd. (mit den hochgestellten Rudern).

[21] **Nani Mocenigo** 1985, S. 11/12: "*Questa guerra dimostrò che il nucleo principale delle forze navali era costituito dall'Armata grossa* [d. h. den nur gesegelten

Kriegsschiffen] *e che le galere in caso di combattimento contro le navi non potevano avere che una funzione secondaria.*
Si allestirono perciò in maggior numero le galeotte..., in modo che l'Armata sottile [mit Rudern] *svolgesse le azioni costiere indipendentemente dal compito affidato all'Armata a vela.*"

[22] Das Motiv wurde von ihm mindestens noch zweimal aufgegriffen, einmal zumindest aber mit anderen Schiffen (**Briganti**, 182/1996, 319). Das dritte - mir nicht bekannte Gemälde - in der römischen Sammlung Colonna (**Briganti**, 183/1996, 320).

[23] Vgl. im Plan von Ughi, 1729: "*CANAL DELLE GALEAZZE*".

[24] **Briganti 1996**, Nr. 296 und 297; zum Bild der Sammlung Doria Pamphilj, s. oben, Anm. 17.

[25] **Briganti**, 22, 6 und 9, 101 (das Bild ist abgedruckt mit falscher Bildunterschrift bei **Briganti**, S. 50/51 und S. 52, Detail mit korrekter), 49, 93, 160, 200 und 184/1996: 39, 17, 21, 167, 90, 155, 265, 367, 322.

[26] **Briganti** --/1996, 309, veröffentlicht unter: **Berichte der Staatl. Kunstsammlungen** 1972, S. 245/46.

Anmerkungen zu Kap.: Der große Überblick.

[1] Etwa bei **Constable**, 126/**Kozakiewicz**, Z95, einer Ansicht aus der Sammlung des Mailänders Mario Crespi, die ein gutes Stück der Piazzetta mit der Ecke des Dogenpalast und eine der beiden *Colonne* zeigt.

[2] **Coryate 1611**. Alle Zitate nach dem Auszug in deutscher Sprache **Coryate/Heintz u. Wunderlich (Hrsg.) 1988**, S. 11 u. 16. Die Textstellen aus der Einleitung des Abschnitts über Venedig sei hier im Originaltext beigefügt: "*My obseruations of the most glorious, peerlesse, and mayden citie of Venice: I call it mayden occause it was neuer conquered.*" (S. 158) und: "... *Therefore omitting tedious introductions, i will descend to the description of this thrise worthy citie: the fairest Lady, yea the richest Paragon and Queene of Christendome.*" (S. 160) In einer Fußnote, ebd. betont der Autor ausdrücklich: "* *I call her not thus in respect of any soue-raignity that she hath ouer other nations, in which sense Rome was in former times called Queene of the world, but in regard of her incomparable situation, surpassing wealth and most magnificent buildings*".

[3] **Lauts 1962**, 77. Die gängige Interpretation des Bildes ist vorgetragen bei **Brown 1988**, S. 9: Der Dogenpalast als Sitz der Regierung steht für die weise Einrichtung und die Gerechtigkeit der republikanischen Staatsverfassung, durch die Schiffe, die die Macht der Stadt mitbegründet hatten (vgl. **Lane 1980**), wird auf Handelsmacht und Seeherrschaft angespielt. Die Wehrhaftigkeit der Republik wird verdeutlicht durch die Befestigungsanlagen beim Lido. Der Markuslöwe symbolisiert den Schutz, den der Patron der Stadt gewährt. Seine Vorderpfoten stehen auf festem Land, die hinteren über dem Wasser. Sie versinnbildlichen die Herrschaft der Stadt über ihre Besitzungen auf der *Terra ferma* und die Fundierung ihrer Macht im Seereich. Dazu s. auch **Wolters 1983**, S. 234/35.

[4] **Constable**, 131: 124, 5x204, 5cm; 122: 122x185cm; 144: 144, 4x235 cm; das Pendantpaar **Constable**, 134: 130, 2x190, 8cm und: 137: 129, 2x188, 9cm; **Constable**, 140: 72, 5x185, 5cm; 143: 141x152, 5cm, um nur die wichtigsten aus der Hand Canalettos zu nennen. Canaletto-Werkstatt: **Constable**, 122a: 126x204cm. Michele Marieschi: **Toledano**, V.37/1995, V. 45. = **Manzelli**, M.25.1: 120x200cm und sein vermutliches ehemaliges Pendant: **Toledano**, V.38/1995, V.46 = **Manzelli**, M.26.1: 118x201cm. S. auch die beiden unten besprochenen, größten venezianischen Veduten von Francesco Guardi in Waddesdon Manor. Auch Francesco Algarotti besaß ein Gemälde dieses Motivs: "*Veduta di Venezia nella sua più bella situazione presa dai pubblici Forni sulla riva dei Schiavoni, da dove si scorge l' Isola di S. Giorgio, il Canale della Giudeccha* [sic!], *la Dogana da mar con parte del Canal grande sino alla carità, i pubblici Granai, la Zecca, la Biblioteca e piazzetta di S. Marco, il Palazzo Ducale, le Prigioni. e parte della riva degli Schiavoni sino alla Pietà, con Navi, Barche, e Gondole. Opera di gran verità e delle più singolari dell'Autore*", **Selva (Bearb.)/Algarotti Corniani (Hrsg.) um 1780**, S. IV.

[5] **Constable**, 131. Das Bild gehörte noch in diesem Jahrhundert mit seinem Pendant und weiteren Veduten zu einer größeren Sammlung venezianischer Veduten in Castle Howard, von der nur ein kleiner Teil bis heute am Ort ist. Drei Canalettos sind 1940 verbrannt, einer konnte nach einer schwierigen Restaurierung

zurückgewonnen werden. Ein Großteil der Sammlung aber war bereits vorher verkauft worden. Die Herkunft der Bilder läßt sich heute nicht mehr mit Sicherheit nachvollziehen. 1745 werden in den Quellen erstmals Bilder Canalettos in Castle Howard erwähnt. Die Serie der Bilder, die aus der Sammlung stammten, ist alles andere als einheitlich, so daß man auch in Erwägung ziehen muß, daß sie nicht alle gemeinsam gekauft worden sind. Neuere Forschungen haben einen Brief zu Tage gefördert, der besagt, daß 1740 über Anton Maria Zanetti eine von einem anderen, namentlich aber nicht genannten Vedutisten, gekauft worden sind (s. **Scarisbrick 1987**, S. 96). Ob damit aber auf die Bilder Bernardo Bellottos, die in der Sammlung erhaltenen sind, oder solche aus der Werkstatt von Marieschi, vielleicht auch Francesco Albotto, die sich einmal dort befanden, gemeint sind, geht aus der Quelle nicht hervor. Succi hat kürzlich versucht, - z. T. aufgrund der recht wackligen Basis der Identifizierung der Gemälde anhand alter Photos des *Canaletto-Room* auf Castle Howard - den Gesamtbestand der Sammlung zu rekonstruieren (Bernardo Bellotto nell' 'atelier' di Canaletto e la sua produzione giovanile a Castle Howard nello Yorkshire, in: **Succi (Hrsg.) 1999**, hier S. 44 ff). Laut **Bettagno 1983** erlauben topographische Hinweise eine Datierung der Bostoner Ansicht auf das Ende des 4. Jahrzehnts des Achtzehnten Jahrhunderts.

[6] Dazu s. unten, S. 251.

[7] **Constable**, 122. Der Eintrag in Schulenburgs Kassenbuch s. **Binion 1990**, S. 148, Nr. 23.

[8] **Limonjon de Saint-Disdier 1685**, S. 13/14.

[9] Die Benennung der Schiffstypen hier und im Folgenden nach **Rubin de Cervin 1985** und **Lane 1980**, S. 680/81, besonders aber dem unglaublich detaillierten Buch von **Marquardt 1986**, ein Beispiel dafür, welch wunderbare Dinge auf "exotischen" wissenschaftlichen Gebieten in der DDR jenseits der Zensurinteressen erscheinen konnten.

[10] **Grevembroch 1754/1981**, IV, 135: "... *naviga la Brenta, l' Adige, il Pò, o altro Fiume,...*"

[11] S. oben, Anm. 38 zum Kap. ÜBER DIE ART, VENEDIG..., S.44.

[12] **Constable**, 121.

[13] D. h. für Kaufleute, die von den Territorien der gegenüberliegenden Adriaküste kamen. S. *Proclama* der "*Illustrissimi, & Eccellentissimi Signori Sauij, & Essecutori all'Acque*" vom 18. 3. 1710 (ASV, Compilazione Leggi, Busta 357 (→ Strade pubbliche ed Oggetti Relativi), 844). Pavanello, in: **La Riviera di San Marco 1932** berichtet von "*casotti di tavole*" u. "*semplici banche*", in denen Waren wie "*carni affumicate (la castradina), pesci salati (le boiane, specie di sardine pescate nella Boiana), candele di sevo, formaggi salati, salami, prosciutti ed altre cose di simil genere*" gehandelt wurden, spricht aber auch davon, daß die Schiavoni direkt von ihren "*barche*" verkauften (S. 18/19). Vgl. auch **Tassini 1863**, 1863, Bd. 2, S. 207/8. Nicht ganz klar ist dabei, wo der Bereich der reservierten Liegeplätze endete. Der Text in dem genannten *Proclama* definiert ihn als "*dentro li due Ponti, L'vno detto de Schiauoni* [heute del Vin], *e l'altro della Madonna*", der Ughi-Plan von 1728 kennt keinen Rio della Madonna, aber laut Pavanello, ebd., S. 19 ist damit der Rio de la Pietà gemeint. Noch heute bezeugen zwei Inschriften in den Ufersteinen der 1780 von Temanza neu gestalteten und verbreiterten Uferstraße das Privileg. Die erste vor dem überdimensionierten und faschistische Architektursprache reproduzierenden Neubau des Danieli Excelsior aus den Fünfziger Jahren, N.° 4210:

"FINE DI
STAZIO DEI ABITANTI
DELLA BRAZZA E DI LESINA";

die zweite in Höhe des Sottoportico di San Zaccaria, vor dem heutigen Savoia e Jolanda N.° 4187 (beide kurioserweise bei den Telephonzellen):

"STAZIO DI CUMA DI PIRANO".

Es ist anzunehmen, daß es mindestens einen dritten Inschriftstein gegeben hat, der das andere, östliche Ende des Bereiches bezeichnet haben muß, aber heute nicht mehr vor Ort ist.

[14] **Constable**, 139. Es könnte das Bild sein, das zur Sammlung Francesco Algarottis gehört hat.

[15] **Constable**, 138 = **Kozakiewicz**, Z107.

[16] S. oben, Kap. GASPAR VAN WITTEL, Anm. 20.

[17] "*Luca Callevaris/ 24 Studi di Navigli all'acquarello/ in Carta tinta, ...*" (Album mit 24 Studien für Schiffe, je ca. 325x464mm), Venezia, Museo Correr, A. II/44, Inv.nr.: 5937-60, Kat. **Pignatti (Hrsg.) 1980ff.**, Nr. 67-90, S. 93ff, **Rizzi**, S. 101. Auch dieses Album entstammt der Sammlung Algarotti.

[18] Gallerie dell'Accademia, Venezia: "*Disegni/ originali/ del/ Canaletto*", 175x235mm, 148 S. Nachdruck: Nepi Scirè (Hrsg.) 1997.

[19] Constable, 126/Kozakiewicz, Z95.

[20] Nani Mocenigo 1985 , S. 13, 318 und 323, während im Krieg von Morea, als Gaspar van Wittels Venedigbesuch stattgefunden hat, noch sechs im Einsatz waren (ebd., S. 299).

[21] Constable, 140. Das Zitat: Walpole/Toynbee (Hrsg.) 1927/28, S. 77.

[22] Vincenzo Coronelli: Punta della Dogana, beschriftet in einem fliegenden Schriftband: "*ALTRA VDUTA DELLA DOGANA*", Museo Correr, um 1695, abgebildet ohne genauere Angaben bei Hopkins 2000, Fig. 122, S. 225 und: Luca Carlevarijs: *LE FABRICHE, E VEDUTE DI VENETIA...*, Blatt "61": Punta della Dogana, Blick zur Salute, beschr.: "*ALTRA VEDVTA DELLA DOGANA*", wo auf einer mit kleinen Fässern beladenen Barke auch schon das heftige Gestikulieren der Insassen zu beobachten ist, sowie bei rauher See such vor dem Ospedale degli Incurabili, Blatt "34": "*UEDUTA DELL' OSPITALE DEGL' INCURABILI/ Architettura Sansouino*".

[23] Constable, 335. Weitere Beispiele der in vielfachen Formen variierten Verwendung der Barke sind zu finden u. a. in Constable, 159 vor der Punta della Dogana, 85 und 91 vor dem Molo, 177, 187, 193 und 208 im Canal Grande, 109 im Bacino di San Marco und 101, wo sich der Ruderer am Bugspriet eines nur angeschnitten in die rechte Bildecke ragenden Schiffes abstößt und 153 mitten im "Getümmel" der von vielen Booten begleiteten Ausfahrt des *Bucintoro* anläßlich des Festes der *Ascensione*. Auf Constable/Links, 105* (Ehemals Sammlung Pahlavi, Iran) ist sozusagen die Herkunft der Barke markiert: Einer der Insassen zieht sie die heran an den spitzen Bug eines zu den kleineren Galeerentypen gehörenden Schiffes, auf dessem, langen vorderen Ausläufer ein anderer Bärtiger sitzt. Das Motiv des auf dem Bugspriet sitzenden findet sich dann wieder auf Constable, 105 oder 107, wo zwei solcher Beiboote herumdümpeln, einer der Insassen vorn links greift mit hochgekrempeltem Ärmel nach dem Tau ins Wasser und auch in der Ecke einer sich von der Barke herunter bückt, als wolle er etwas aus dem Wasser fischen. All dies Wiederholungen eines Motivs, aber dann doch nie Wiederholungen derselben Figur, sondern Variationen über dem Thema.

[24] Im Besitz von Mr. and Mrs. A. Alfred Taubman, Constable/Links 1989, 177*, ausgestellt auf der New Yorker Canaletto-Ausstellung, Kat. Baetjer u. Links 1989/1990, 31.

[25] Bacino di San Marco, ges. vom Canale della Giudecca, mit Dogana u. San Giorgio Maggiore, Lw., 55x168cm, o. A., Privatsammlung, veröffentlicht in: Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, 96. dasselbe wäre auch zu sagen über das bekanntere Gemälde der Musei Civici Veneziani von Vincenzo Chilone: Bacino di San Marco mit Dogana, Salute und Dogenpalast, gesehen von der Isola di San Giorgio Maggiore, Lw. 105x135cm, Venezia, Musei Civici. Ca' Rezzonico, Inv.nr.: Cl. I., n. 151, Abb.: Yüzyllar Boyunca Venedik ... 1995, 105, S. 147.

[26] S. oben, Anm. 18, Blatt 81r+v.

[27] S. oben, Anm. 20 zu meinem Kap. GASPAR VAN WITTEL. Vgl. auch die Vanzan Marchini 1982 zitierte (S. 16, Anm. 14) Quelle vom 19.1.1727, in der es über die *Fusta* heißt: "*...fin da quando restò destinata a guardar questa piazza...*" (ASV, Provveditori all'Armar, Reg. 186, c. 81 t.).

[28] "*IL GRAN TEATRO DI VENEZIA OVVERO RACCOLTA DELLE PRINCIPALI VEDUTE E PITTURE CHE IN ESSA SI CONTENGONO,...*" (benutztes Ex.: Berlin, Kupferstichkabinett SMPK, Ga. 38): "*Veduta della Piazzetta di S. Marco.*", 3Lit.: Bonannini, Franzoi u. Montessori (Hrsg.) 1993, S. 52/53; Canaletto: Der Markt am Molo, in: "*VEDUTE Altre prese da i luoghi altre ideate...*" (benutztes Ex.: Berlin, Kupferstichkabinett SMPK: 2131 E (sog. Zanetti-Album)), Bromberg, 20; Guardi: Morassi, 361, 362 und 363; weiterhin das Gemälde Canalettos, s. oben Anm. 1.

[29] Scarabello 1979, S. 51 spricht von einem "*deposito ... per i condannati in attesa di imbarco.*"

[30] In der aus einem ganz anderen Blickwinkel geschriebenen Studie Vanzan Marchini 1982, der ich im folgenden in wesentlichen Zügen folge.

[31] Ebd., S. 93.

[32] Ebd., S. 18 und 19. Zuletzt auch in dem Kapitel: "*La nave della follia*" in Vanzan Marchini 1995, S. 196-200:

"... *a Venezia, una nave ritratta da tutti i pittori ed incisori che raffigurano la piazza S. Marco vista dall'acqua propone una realtà che di analogo* [zum mittelalterlichen Narrenschiff Sebastian Brants und Hieronymus Bosch] *ha i tre termini del rapporto. L'acqua, la nave, la follia, ma che è ispirata da ben altro atteggiamento nei confronti del pazzo....*
... Di fatto la posizione centralissima della nave, che aveva anche lo scopo di difendere il Palazzo Ducale puntando le sue bocche da fuoco sulla piazza in caso di sommossa, costituiva il ricordo e la presenza costante ed esemplare della punizione dei rei e dell'esaltazione dell'autorità che ne addomesticava la forza.
Ormeggiata non discosta dalla riva di fronte al Palazzo Ducale e alle due colonne, era considerata un elemento costitutivo della piazza...
... la stessa triste realtà della pena divenisse un elemento scenografico del generale tripudio che doveva emanare dal quadro lagunare.... La fusta era la chiara dimostrazione dell'importanza dell'ostenzione pubblica della pena...
Alla fine del '700 questa nave costituisce, dunque, la sopravvivenza dell'aspetto spettacolare della pena ... Non vi può essere stato che un ideale e astratto compiacimento nell'aver posto il luogo della colpa proprio nel punto d'incrocio delle linee immaginarie che congiungono i punti principali del bacino: la chiesa della Salute, la punta della Dogana da Mar e il Palazzo Ducale, l'uscita del Canal Grande, quella del canal della Giudecca e la piazza. Ovunque si indirizzasse lo sguardo, esso doveva accarezzare e superare la fusta. "

[33] Vgl. den Verständnislosigkeit simulierenden **Beckford 1834**, 4. Brief, S. 128, den 4. August 1780 beschreibend: "*What other sovereign could endure the idea of having his immedaite residence polluted with tears? or revel in his halls, conscious that many of his species were consuming their hours in lamentations above his head, and that but a few beams separated him from the scene of their torture?*"

[34] S. Andrea Viaro: La pena della Galera, in: **Cozzi (Hrsg.) 1980**, bzgl. des Letztgesagten bes. S. 396.

[35] **Vanzan Marchini 1982**, S. 94.

[36] Antonio Joli: Molo mit Dogenpalast, ges. vom Bacino di San Marco, Blick zur Einfahrt des Canal Grande, Lw. 55, 3x97, 8cm, bei **Christie's 10. 7. 1998**, Nr. 77, aus "*The property of a gentleman*", bis dahin unveröffentlicht. Es sei nicht verschwiegen, daß sich das Größenproblem dieser Schiffsdarstellung zumindest teilweise aus einem deutlichen Maßstabssprung zwischen den davor liegenden Gondeln an der Ausfahrt des Rio di Palazzo und allem, was tiefer im Bildraum auf der Wasserfläche liegt, erklären läßt. **Constable**, 89 und 117 (Datierung aufgrund eines Briefes von Owen McSwiney). Doch auch bei Canaletto gibt es in jener Zeit gelegentlich beträchtliche Probleme, was die einigermaßen glaubwürdige Umsetzung von Maßstäben anbetrifft. Es sei hier auf das durch die sog. *Wicklow papers* dokumentierte Bild hingewiesen (**Constable**, 220), wo der Canal Grande auf die Breite des Rio di Canareggio geschrumpft zu sein scheint.

[37] **Vanzan Marchini 1982**, S. 16.

[38] Johan Richter: Anfahrt der Gondeln des französischen Botschafters Comte de Gergy anläßlich seines Einzuges in den Dogenpalast, Lw. 154x230cm, um 1726, o. A., Privatsammlung, s. **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, Kat. 71.

[39] Zu den erbärmlichen Lebensbedingungen und Überlebensmöglichkeiten der Sträflingen auf den Galeeren s. Viaro: La pena della Galera, in: **Cozzi (Hrsg.) 1980**. Er geht davon aus, daß für das ganze Siebzehnte und Achtzehnte Jahrhundert, Sträflinge an den Rudern die Regel waren (S. 395) und nennt u. a. auch die erschreckenden Zahlen von Fällen, in denen die Männer die Reisen an der Ruderbank nicht lebend zu Ende brachten, bzw. am Ende der Reisen nicht mehr zum weiteren Dienst fähig waren - auch noch aus dem Achtzehnten Jahrhundert (S. 405).

[40] **Constable**, 137.

[41] **Constable**, 117; Bem.: Ein Schiff, das ebenso zu einem der kleineren Galeerentypen gehört aber seetüchtig ist, zeigt Canaletto im Bild der Punta della Dogana im Visentini-Stichreihe (Teil I, Blatt VI. "*Caput Canalis et Ingressus in Vrbem.*"). Mit zehn Rudern auf jeder Seite entspricht es, gemäß der Klassifizierung, die **Furttenbach 1975**) überliefert hat, einem *Bregantino*. Das Schulschiff ist noch etwas kleiner, wäre demnach als *Filucca* zu bezeichnen, doch deutlich wird im Vergleich der beiden Abbildungen in jedem Falle der Unterschied zwischen diesem und dem Fast-Wrack ohne Mast in der genannten Ansicht.

[42] **Grevembroch 1754/1981**, Bd. III, 110 "*SFORZATO IN GALEA*" (das Bild nach **Vecellio**, in der Ausg. von

1590, Nr. 172.b):
"*Questi vengono assicurati con due catene a i piedi, e fermati al Banco, dove devono vogare. Altri ne hanno una sola traversata, e bollata nel medesimo luogo.*
Gli si radono le Teste, e le Barbe tutte, da i Mustacchi in fuori, e mettono una Camiscia, e Camisciuola di griso con un tabarro dello stesso, lungo fino a meza gamba con un Cappuccio di dietro a guisa di quelli Frati. In capo gli pongono un Berettino rosso, e con un passo do corda si cingono esso Gabano; così vogano, e portano acqua, e legne per uso della Galea,..., e patiscono molti disagi per castogo delle loro colpe."

[43] Toledano, V.37/1995, V. 45 und Manzelli, M.26.1 = Toledano, V.38/1995, V.46.

[44] Manzelli, M.15.1 u. A.15.3 [!] = Toledano, V.22.2/1995, V.28.b, laut Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999, 112 jetzt in Privatsammlung, o. a.

[45] Manzelli, A.15.2 = Toledano, V.22.1/1995, V.28.d, laut Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999, 155 jetzt: Zürich, Privatsammlung.

[46] *Peata* bezeichnet einen einfachen, geruderten, flachen Schiffstyp der Lagune, der als Lastkahn, wie auch zu Ausfahrten in den Gewässern der Stadt gedient hat.

[47] Heute im Besitz des National Trust; Morassi, 419 und 390; zur Provenienz s. ebd., S. 232 (mit Bezug auf: Waterhouse 1967), 155 u. 154, hier S. 308; besonders aber auch: Watson 1955, S. 256ff. Eine Datierung ist wegen der baulichen Veränderung des Torre dell'Orologio auf nach 1755 möglich.

[48] Morassi, 392, 391 u. a.

[49] Morassi, 390, 391 und ,394. Das Verfahren ähnelt dem, wie in der zeitgleichen Landschaftsmalerei Bäume rahmend an den Bildrand gesetzt wurden.

[50] Morassi, 429; oder das Segel links bei Morassi, 408; ebenso im Bild der venezianischen Accademia, Morassi, 427.

[51] Ähnlich: Morassi, 419 (Waddesdon Manor).

[52] Morassi, 432.

[53] Morassi, 392.

[54] Morassi, 394, 408, 418 und 422.

[55] Morassi, 421, links.

[56] Morassi, 418.

[57] Morassi, 432.

[58] Morassi, 423.

[59] Morassi, 390.

[60] Morassi, 432.

[61] Morassi, 423 und 392 (rechts).

[62] Morassi, 394.

[63] Morassi, 422.

[64] Morassi, 419.

[65] Morassi, 418.

[66] Morassi, 432 und 427 (bei beiden rechts).

[67] Venez., Ende [?] 18. Jhd.: Molo mit Prigioni und Dogenpalast, Blick zur Einfahrt des Canal Grande, ges. vom Bacino di San Marco, Lw., 56x84cm, Rovigo, Accademia dei Concordi, Inv. n. 393, Kat.: Fantelli u. Lucco (Hrsg.) 1985 , 1975, 216.

[68] Antonio Stom: Bacino di San Marco mit Abfahrt des *Bucintoro* zur Vermählung des Dogen mit dem Meer, ges. von der Riva degli Schiavoni, Lw., 132x265cm, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Inv.: n. 206/243, Kat. Dazzi u. Merkel 1979, S. 82, Nr.163 zeigt auch bei der Zeremonie der Ausfahrt des *Bucintoro* mit dem Dogen zur Vermählung mit dem Meer links ein kanonenbewehrtes Überseeschiff, das den roten Banner von San Marco gehißt hat.

[69] Schon "... *nel 1610, Leonardo Donà, nipote del doge, esclamava in Senato: 'Dove [sono ora] le navi e i galeoni in tanto numero, che quasi non capivano in questi porti?'*" hier zit. nach Molmenti 1978, Bd. 3, S. 35, ausführlicher findet sich die Rede des Senators über den Niedergang des venezianischen Levantehandels, für den er die Unsicherheit der Seewege und den Rückzug der *Nobili* "*in beni e stabili, in possesion e delitie della città*" verantwortlicht macht, bei Romanin 1853-61, Bd. 7, S. 530ff. (Das Original demnach: Libro *Uffici e Magistrati*, archivio co. Donà delle Rose). Gianandrea Bon 1731 über die Konkurrenz der Häfen von Genua, Livorno,

Ragusa, Ancona und Trieste: "'*Gl'Inglesi, Olandesi, ed altre nazioni principiarono a frequentare quei porti, invitati dal viaggio più corto e comodo e dalle agevolezze loro accordate*'", zit. nach **Molmenti 1978**, Bd. 3, S. 38, Anm. 4. Ein Bericht der V Savi alla Mercanzia über die Reisen der venezianischer Schiffe vom 23. 9. 1748 s. **Beltrami 1942**, S. 306, Anm. 2 und die Savi alla Mercanzia am 22. 8. 1769 über die Konkurrenz anderer Häfen: "'*La guerra all'industria ci venne resa con esenzioni, con privilegi, e con allettamenti dai vicini emoli Porti con danno evidentissimo di questa Piazza, delle nostre Arti, e Navigazioni e del pubblico Erario*'" (ASV, Savi alla merc., Scritt., B. 227), hier zit. nach **Molmenti 1978** , Bd. 3, S. 38, Anm. 4.

[70] **Campos 1936** und Fanfani: Il mancato rinnovamento economico, in: **Storia della civiltà veneziana**, Bd. 6, S. 42-45.

[71] **Beltrami 1942.**

[72] Wahrscheinlich gegen, bzw. vor 1738, vgl. **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, Nr. 51, S. 192/96, Anm. 4, mit Bezug auf **Bettagno 1983.**

[73] **Caizzi 1965**, S. 215.

[74] Ebd., S. 223/24, die sog. "*Relazione Tron*" vom 29. 5. 2784 vollständig bei **Romanin 1853-61**, Bd. 9, S. 80ff.

[75] V Savi alla Mercanzia, 27. 1. 1745, ASV, Libro Scritture, busta 217, p. 70, zit. nach **Beltrami 1942**, S. 306, Anm. 3.

[76] "*Rapporto*" der Cinque Savi alla Mercanzia vom 29. 9. 1733 an den Senat (Cod. MCCXXIII, Venezia, Biblioteca Marciana, zit. nach **Romanin 1853-61**, Bd. 8, S. 70); und 1748 dann, im Jahr des Endes des Österreichischen Erbfolgekrieges, nochmals: "*Il Levante è già da gran tempo conosciuto e diviso fra molteplici occupatori, e possenti, Olandesi, e Svedesi, oltre i minori Amburghesi, Danesi, Ragusei e Livornesi che poco che ancor ci resta non è che misero avanzo dell'antica dóvizia che la nostra navigazione godeavi.*" (*Scrittura* vom 23. 9., zit. nach **Caizzi 1965**, S. 220).

ANMERKUNGEN ZU KAP.: L. CARLEVARIJS. DER HAFEN UND ...

[1] Vgl. die Zeichnungen von Carlevarijs in dem "*These sketches are from the hand of Lucas Carlevarijs, an excellent painter of Ca' Zenobio*" betitelten Album von Zeichnungen im British Museum, London (C. 197 - N. C. 5), **Rizzi**, S. 98/99, Dis. 17 (fig. 54), 19 (56) - beschr.: "*Sbambio Barcarol*" -, sowie 20 (57), 21 (58), 22 (59), 23 (60), 24 (61). Auch Streit berichtet, "... wie ein solcher Barcaruolo gekleidet ist, Nehmlich Die Hosen sind sehr weit, und fast weiter als die Schweitzer Hosen. Ein Seidenes Camisol, so in die Hosen hinein gehet, mit einer Seidenen Scherffe umb den Leib, weiße seidenen Strümpfe, saubere Schue, und einer Mütze auf dem Kopff" (**Streit: Verzeichnüß Aller Bücher, Gemählde.....**, S. 89). Auch der "*Gondoliere, o Barcarolo Veneziano*", in Teodoro Vieros "*RACCOLTA/ Di 126 Stampe, che rappresentano, Figure, ed Abiti/...* ", 1783-91 (Tafel 10) trägt noch die weiten Pumphosen.

[2] Ähnlich: **Grevembroch 1754/1981**, Bd. III, 102 - der "*BURANELLO*" in graubrauner Kluft, allerdings mit kräftig blauem Unteranzug und einem flachen, runden Hut.

[3] Zur zeitgenössischen Modeterminologie s. **Loschek 1987**; zu den spezifisch venezianischen Begriffen: **Vitali 1992**. Zwei grundlegende Arbeiten zur venezianischen Mode im vorwiegenden Untersuchungszeitraum dieser Arbeit sind: **Malamani 1895** und **Morazzoni 1931**, erwähnt sei außerdem die aufschlußreiche über Modebezüge im Werk Carlo Goldonis von **Geron 1972.**

[4] **Grevembroch 1754/1981** beschreibt in seiner Sammlung von venezianischen Kostüm- und Sittenbildern (IV, 77: "*IL MERMEO IN GIRO*") einen Fliegenden Händler, der in eine ähnlich gestreifte Hose von etwas über das Knie reichender Länge gekleidet ist, als einen der "*Contadini del Territorio di Mestre*", die in die Stadt kommen, um ihre ländlichen Produkte zu verkaufen. Carlevarijs zeigt die Figur in anderen

Gemälden nur mit gestreiften Hosen und hellem Hemd (**Rizzi**, S. 91, tavv. 47-50 und S. 94, tav. 140, sowie das Gemälde: Molo mit Dogenpalast, Blick zu Giudecca, Dogana und Santa Maria della Salute, Lw., 94x195cm, **Rizzi ---**, 1991 Milano, Galleria Salamon, erstveröffentlicht von Succi; Dario: Un catalogo di dipinti veneziani del Settecento, in: **Galleria Salamon. Inverno 1991**, 1, abgebildet als Nr. 58 im Kat.: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994** als Privatsammlung, Milano, das Bild war auf der Ausstellung in Padua aber nicht zu sehen). Damit ist er der Darstellung von Grevembroch noch näher.

[5] Vgl. die Figurenstudie in Öl von Carlevarijs: **Rizzi**, S. 97, Nr. 29, Tav. 31.

[6] Die Kleidung entspricht dem, was zeitgleich in einer Serie venezianischer Kostümstiche als die Tracht des jungen venezianischen Patriziers "*...prima di metter Veste*" bezeichnet wird: G.[iacomo] B.[alduino] u. Andrea Zucchi: *Imagini degl' abiti con cui Va uestita la Nobilta' della Serenis.ma Republica di Venezia. Dedicate all' Illmo et Ecc.mo Sig.r Andrea da Leze Degnis.mo Proc.tor di S: Marco...*, Venezia 1702, benutztes Ex.: Berlin, Kunstbibliothek SPK: Lipp Iba 20/mtl. (ident. Ex. unter Lipp Iba 21/mtl.), Blatt 2: "*Nobile Veneto prima di metter Veste.*" **Grevembroch 1754/1981**, I, 62: "*NOBILE IN CAPA* " nennt die Tracht *Capa*; sein Begleittext zur Abbildung lautet: "*Questo è l'Abito di un Giovine vicino ad entrare nella Scena del Mondo, per rappresentare il difficile Personaggio di Nobile di Republica, che vuol dire di Suddito indepedente, o di Dispositore subordinato*[!!!]".

[7] Kostümhistorisch genau muß sie als *Perruque à la Fontange au deux points* bezeichnet werden, in Gebrauch seit etwa 1690.

[8] Die Schwierigkeiten der Identifizierung von Angehörigen der verschiedenen Nationen des Ostens beruhen nicht zuletzt darauf, daß das Bild "des Türken" oftmals nicht wirklich abgegrenzt ist gegenüber anderen orientalischen Völkern (s. den Aufsatz von Paolo Preto: I turchi e la cultura veneziana del Seicento, in: **Storia della cultura veneta**, 4, 2, S. 313-41, sowie **Preto 1975**, S. 119/20). Ein ärmelloses Obergewand, unter dem die andersfarbigen Ärmel des Untergewandes hervorschauen, zeigt **Grevembroch 1754/1981**, III, 52 als "*MERCADANTE ARMENO*". Figuren mit wadenlangen Übergewändern mit Pelzbesatz über kleidartigen, langen Röcken sind auch zu sehen im zeitgenössischen "*RECUEIL DE CENT ESTAMPES rappresentant differentes NATIONS DU LEVANT, tirees sur les Tableaux peints d'apres Nature, en 1707 et 1708. ... Et gravees en 1712. et 1713...*"(benutztes Ex.: Lipperheid'sche Kostümbibliotek, Berlin: Lipp Lb 26 u. 27 gr.; Nachdruck eines kolorierten Ex: s. **Recueil... 1979**), unter Nr. 86. Auch hier werden sie als "Armenien" bezeichnet. Ob allerdings auch von Armeniern der Turban getragen wurde, ist mir nicht bekannt. Bei Viero: "*RACCOLTA Di 126 Stampe, che rappresentano, Figure, ed Abiti/ di varie Nazioni...*", unnumerierte Tafel [B 84, im Ex. der Kunstbibliothek Berlin, gemäß der Nummern des Indexes] ist eine ähnliche Tracht als die eines "*Bey Capitano di Galera.*" abgebildet, allerdings trägt dieser Herr unter dem ärmellosen Obergewand einen knöchellangen Kaftan, dafür aber auch einen Turban. In dem älteren Stich des *Recueil de cent estampes...*, der einen Bey zeigt, allerdings ist die Kolorierung anders: Hier sind die Ärmel Teil des Obergewandes, in derselben blauen Farbe gegeben. Was aber kann das heißen? Handelt es sich um eine Korrektur des älteren Werkes oder einen Fehler bei der Neukolorierung? Eine nicht immer zuverlässige Kolorierung des Viero-Exemplars, bzw. ein praktisches Unverständnis des Koloristen ist nachzuweisen bei dem Stich [59] im dritten Teil Vieros, der einen "*Armeno che ...*" nach einem Blatt des *Recueil...* vom Anfang des Jahrhunderts zeigt, wo bei dem Mann links durch die Farbgebung aus langen Ärmel halblange gemacht worden sind, was mit dem Pelzbesatz an den Armlöchern nicht in Einklang steht. Ein ähnlicher Mißgriff des Koloristen dürfte auch im ersten Falle anzunehmen sein.

[9] **von Tschirnhaus 1727**, S. 161, Anm. (gg): "In Italien) Ingleichen in Franckreich, denen Spanischen Niederlanden, Engelland, und durch ganz Teitschland, thut man wohl, wenn man die Post reiten will oder muß, daß man seinen eigenen Sattel habe. Weil die abgenützten Postsättel bald zu enge, bald zu weit sind, und deren bey iedem Post-Wechsel vorfallende Veränderung, den Hintertheil des Leibes bald hier bald dort blessiret... "

[10] Beide in der Sammlung des Palazzo Corsini, **Rizzi**, S. 94, tav. 57/58 und tav. 59/60; der Blickpunkt ist, was bei vorstehender Beschreibung übergangen wurde, bei beiden Bildern gegenüber der normalen menschlichen Augenhöhe erhöht gelegen, beim ersten in Höhe des Gesimses zwischen Arkaden und Obergeschoß der

Libreria angeordnet, und - genau genommen - ein wenig herausgezogen in das Wasser, so, daß man ihn auf einem Podest auf einem Steg oder in einem Mastkorb eines Schiffes annehmen müßte. Beim zweiten Bild könnte der Standpunkt im Fenster in der ersten Achse de Obergeschosses der *Libreria* angesiedelt sein. Die Erhöhung des Blickpunktes ist ein von den Vedutisten oft benutztes Hilfsmittel, mit dem man mehr "Überblick" über die jeweilige topographische Situation schaffen konnte. **Rizzi** datiert - nach **Morassi** , der das Bild erstmals veröffentlicht hat, - die Bilder in die Zeit um 1710, Succi in: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994** (Kat. 33/34, S. 200) hält eine noch frühere Datierung auf die Mitte des ersten Jahrzehnts für angebracht, nur **Zampetti** im Kat. der auch für die Forschung grundlegenden Ausstellung: I vedutisti veneziani..., (**ders. (Hrsg.) 1967**, Kat. 23/24) bezeichnet sie als Spätwerke des Künstlers. In jedem Falle aber ist eine Situation des ersten Viertels des Achtzehnten Jahrhunderts gemeint.

[11] Besser zu sehen ist die Figur in einem der beiden Bilder in Londoner Privatbesitz, **Rizzi**, S. 90, tav. 84, der Piazza-Ansicht des Duke of Crawford auf Balcarres Castle, **Rizzi**, S. 87, tavv. 96-99 und einer Ansicht in einer Privatsammlung in Maron di Brugnera (Molo mit Ecke des Dogenpalastes, Libreria, Blick zu Dogana und Santa Maria della Salute, Lw., 92x129cm, sigl.: "L. C.", **Rizzi** ---, veröffentlicht in **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, Nr. 63). Ein *Bozzetto* dazu: **Rizzi**, S. 97, n. 23, fig. 23.

[12] **Sansovino/Martinioni 1663**, S. 316. Der Nachsatz "... *& il qual vso poi fu leuato dal Principe* [Andrea] *Gritti* [Regierungszeit als Doge: 1523-38]." bedeutet zwar, daß das alte Privileg zu Zeiten der großen Vedutisten bereits aufgehoben war, doch gibt es Anlaß, anzunehmen, daß - Verbot oder Erlaubnis hin oder her - sich an diesem Ort immer noch Karten- und andere Glücksspielanhänger trafen, um sich die Zeit zu vertreiben. Dieser Vermutung stimmte auch Prof. Scarabello in einem Gespräch am 14. 1. 2000 über diese und andere Fragen zu. Fiorin, Alberto: Ritrovi da Gioco, in: Kat. **Fanti e Denari 1989**, S. 114 spricht davon, daß die Straße trotz der Verbote weiterhin Ort des Spiels geblieben sei. Indizien liefert nicht nur die Evidenz der Bilder besonders im ersten Teil des Achtzehnten Jahrhunderts, sowohl von Carlevarijs, als auch von Canaletto (noch in der zweiten Hälfte der Zwanziger Jahre des Achtzehnten Jahrhunderts, im Bild des Botschaftereinzuges, **Constable**, 355), sondern auch durch außerbildliche Hinweise: **Coryate 1611**, S. 181/82 in seiner Stelle über die beiden Colonne "*Vpon the top of one of them are aduanced the arms of Venice, the winged Lyon ... the other the statue of S.* Theodorus *gilt, and standing vpon a brasen Crocodile*": "*... those two that doe now stand hard by the sea shore were erected ..., by one* Nicolas Beratterius *a Longobard, and a very cunning architect. It is reported that this man craued no other reward of the Senate for his labour, then that it might be lawfull for any man to play at dice at all times betwixt those pillars without any contradiction, which was graunted, and is continually performed.*" Wenn Coryate, der meist aus eigener Beobachtung beschreibt, dies noch einige Jahrzehnte nach der Regierungszeit des Dogen Gritti bemerkt hat, könnte es - bei der allbekannten Nachlässigkeit gegenüber den alten Vorschriften der Republik - auch im folgenden Jahrhundert noch der Fall gewesen sein. Die Genauigkeit der Beschreibung von **Stevens 1756**, S. 346/47 scheint darauf hinzudeuten, daß auch er noch aus eigener Beobachtung schreibt: "*... it is said these pillars were brought from Constantinople, and erected by the famous architect Berraterius, who desired no other recompence for his trouble and expences, than that any person who had an inclination, might have free permission to play at cards, or make use of any other game whatever, between these two pillars, all gaming a that time being prohibited at Venice; the senate thinking this a very reasonable demand, readily granted it, and all cheats, sharpers, and rascality of the people have ever since laid claim to this privilege as what they have an undoubted right to, numbers of them are almost perpetually playing here, and the ground between the pillars is covered with pieces of cards, and to add still a greater infamy to it, the common executions of the criminals are performed in this very place; the Venetian are reckoned a wise and politic people, and I think here they give evident demostration of it, for what is this but plainly hinting, that gaming naturally and necessarily brings a man to the gallows,...*" Auszuschließen ist natürlich nicht, daß der Reiseschriftsteller nur die Berichte anderer blumig ausgeschmückt hat, auf jeden Fall hätte er die Szene schön erfunden, sollte er sie nicht gesehen haben... Belegt ist das öffentliche Spiel auch durch eine bei **Cicogna 1824-53**, Bd. 6, Nr. 39, S. 137 überlieferte steinerne Inschrifttafel aus dem Jahre 1640, also um einiges nach der Zeit des Dogen Gritti.

[13] Kat. **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, 58, s. oben, Anm. 4.

[14] Rizzi, S.89, tavv. 31-34.

[15] Piazza San Marco mit Ecke der Basilica, Blick zu Procuratie vecchie und Torre dell'Orologio, Lw., 69x85cm, Milano, Privatsammlung, Rizzi ---, Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, 60.

[16] Blainville 1764-67, Bd. 2, S. 77 (März 1707): "... Es ist zwar gewiß an dem, daß man dieses Handwerk als das allerniederträchtigste und schändlichste ansiehet, das nur ein Mensch treiben kan, und daß man niemanden in Venedig einen größeren Schimpf anthun kan, als wenn man ihn einen *Spia della inquisitione del Stato*, d. i. einen Staatskundschafter nennet, allein dem allen ungeachtet lassen sich Leute von allem Stande, Handwerker, Kaufleute, Rechtsgelehrte, Kriegsofficiers und Bürger dazu gebrauchen, ja was noch mehr erstaunlich ist, so gar Edle von Venedig schämen sich dieses unehrlichen Gewerbes nicht."

[17] Etwa jene in Poznan (Rizzi, S. 93, tavv. 131-34), Potsdam (Rizzi, S. 87, tavv. 108-10), Seattle (Rizzi, S. 94, tav. 140), der Galleria Levi in Mailand (Rizzi, S. 91, tavv. 47-50), eines der Bilder aus der Viererserie von Veduten, die sich früher in Kiplin Hall, Scorton (Rizzi, S. 89, tavv. 125/26, derzeitiger Besitzer unbekannt) befand, wobei eine anderes der Serie eine ähnliche Gruppe zeigt, allerdings ohne Akte.

[18] Rizzi, S. 89, tav. 112.

[19] Rizzi, S. 90, tav. 85.

[20] Beispiele dafür sind: Der Hafen in der Ca' Rezzonico mit zwei lagernden männlichen Halbakten vor am Boden liegenden Kanonenrohren (Rizzi, S. 96, tavv. 21/22); ein Bild (von Rizzi, S. 91/92, tavv. 75-77 als Besitz der Mailänder Galleria Sacerdoti veröffentlicht, jetzt Milano, Credito Artigiano), in dem sich zwei auf Kisten und Fässern sitzende, fast unbekleidete Arbeiter mit ihren in unterschiedliche Richtungen weisenden und dabei sich kreuzenden Armen, eine Karawane mit Lasttieren und die Rückenfigur eines Kavaliers, der sich an einem Stein auf der gegenüberliegenden Seite eines Weges seinen Schuh bindet, zusammentreffen, oder das eines Hafens mit dem Vesuv im Hintergrund, in dem man dieselbe im Körper leicht gedrehte, weggehende Arbeiterrückenaktfigur mit dem geschulterten Faß und dem in die Hüfte gestemmten rechten Arm wieder findet, hier wie sie aus einem Brunnen geschöpftes Wasser zu einer im Mittelgrund liegenden Galeere trägt (Lw., 57x137cm, Milano, Sammlung Gianetti, Abb. s. Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, Kat.nr. 31).

[21] Rizzi, S. 89, tavv. 125/26.

[22] Rizzi, S. 88, tavv. 143-45. Weitere Beispiele: der Dreimaster, der mit hochgezogenen Segeln am vorderen und halb heruntergelassenen und noch gesetzten Segeln am Hauptmast auf einer der beiden Potsdamer Ansichten (s. unten, Anm. 39) und das Bild in der Eremitage (s. oben, Anm. 18). Besonders schön ist das Motiv behandelt in dem Pendantpaar von Hafenbildern, heute im Besitz des Mailänder Credito Artigiano: Rizzi, S. 91/92, tavv. 75-77 u. S. 92, tavv. 78-80, abgebildet in Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, Nr. 54 und 55, S. 226/27.

[23] Daß es sich dabei nicht notwendigerweise um eine Kenntnis ihrer Gemälde gehandelt haben muß, zeigt der Eintrag in der letzten Ausg. des Benezit 1999, Bd. 14, S. 104: "*On dit que Willem Van de Velde le Jeune avait beaucoup peint d'après les dessin de son père, mais fut lui-même un extra- ordinaire dessinateur. Ses croquis sont admirables de vérité et de caractére et extrémement nombreux. On affirme que de 1778 à 1780 on n'en vendit pas moins de huit mille aux enchéres publiques à Londres.*"

[24] Held, Julius: Beitrag zum Stichwort: Allegorie, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, S. 346/47.

[25] *Die "M E R C A T U R A" wird in dem einzigen* Eintrag, den ich in den von mir konsultierten Ausgaben gefunden habe (Ripa/Orlandi 1764-67), mit einem Stich von Carlo Mariotti ("inu. ") und Carlo Grandi ("inc. ") als Figur auf verschnürten Ballen vor Hafenbecken mit Leuchtturm und Segelschiffen sitzend gezeigt, doch wird sie charakterisiert als "*DOnna bella, riccamente vestita con abito do color candido. Sia di occhi vivaci. Si ponga avanti un Porto di mare con veduta di Navi, Vascelli ec. tenga in uns mano il corno di dovizia. Coll' altra sostenga una statuetta di Mercurio, che abbia in mano una borsa di denari. Sia in atto di camminare in fretta. Le stia appiedi un Gallo. Si osservino appresso la figura varj libri mercantili, diverse balle, misure, bilance, pesi, marche, ec. In ariasi vede volante la Fama.* " Und: "*Figuro pertanto la Mercatura Donna bella, e riccamente vestita, per dimostrare ed il pregio della Professionne, e la ricchezza che ci abbisogna per porla in eseguimeto, e l' opulenza non meno, che*

sempreppiù accresce a chi giudiziosamente l' esercita. " (S. 97 u. 100).

[26] Ripa 1603, S. 226.

[27] Rizzi, S. 91, tavv. 54-56. Eine ähnliche, ebensowenig ins Allegorische verzerrte Szene des Verladens findet sich in der entsprechenden Ansicht aus der Bilderreihe, die sich einst auf Kiplin Hall befanden, Rizzi, S. 89, tavv. 121/22 zu der Serie s. oben, Anm. 21, hier ohne die Bewacher.

[28] Succi im Kat. Reale u. Succi (Hrsg.) 1994 datiert die St. Petersburger und die Potsdamer Ansicht beide auf die Zeit um 1710.

[29] Luca Carlevarijs: San Nicolò di Castello, Lw., 60x72cm, o. A., Privatsammlung, Erstveröffentlichung bei Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, Nr. 22.

[30] Als ein gelungenes Beispiel der Verbindung der alten Hafenbildmotivik mit einem zeitgenössischen, realen Stadtbild kann auch das von Rizzi 1982 veröffentlichte und 1990 auf der Bellotto-Ausstellung in Verona gezeigte (Kat. Marinelli (Hrsg.) 1990, Nr. 31) Gemälde des Ponte delle Navi in Verona (Privatsammlung, Lw., 80, 5x131cm, sigl.: "L. C." auf Traglast eines Packesels) gelten. Im Kat.beitrag der Ausstellung werden die capriccio-haften Elemente unnötig stark betont, ist doch mit den Bootsmann, der ein Tau zum Festmachen ans Ufer wirft und den Packeseln, die die Waren davontragen, ein Ausdruck von Hafen und Ladetätigkeit gelungen, wie er in den venezianischen Arbeiten des Meisters nicht zu beobachten ist.

[31] Molo mit Ecke des Dogenpalastes und Libreria, Blick zur Punta della Dogana, Lw., 48x68, 5cm, Privatsammlung, ohne Ortsangabe, Rizzi ---, Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, Kat.nr. 41, Abb. S. 209. Ebenso das Pendantpaar in einer Londoner Privatsammlung Rizzi, S. 90, tav. 84 u. 85 oder eine ähnliche Ansicht in der Art Gallery of Ontario, Toronto, Rizzi, S. 95, tav. 130 und die Stiche 48 und ganz besonders 49 der *Fabriche, e Vedute*... Gleiches könnte man auch sagen über Bilder, die wie das unten erwähnte Rizzi, S. 92, tav. 142, deren vordere Begrenzung des Bildausschnitts durch die Stufen der Anlegestelle vor dem Molo gebildet ist.

[32] Sigl. u. r.: "L. C.", jetzt: Venezia, Privatsammlung, Rizzi, S. 93, tavv. 113/14 und: Rizzi, S. 92, tav. 87 und New York, Metropolitan Museum (Lehman Collection), Inv.nr.: 1975.1.88, Kat.: Kanter u. Pope-Hennessy 1987, 99. Eines der Bilder der Reihe der Lehman Collection gibt mit der Inschrift "L/DCC/IX" auf einem Pfeiler des Dogenpalastes Anlaß, die Gruppe auf das Jahr 1709 zu datieren.

[33] Rizzi, S. 98, tav. 34.

[34] Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, Hillerød, Inv.nr.: A1027, Rizzi, S. 88, tavv. 35-37.

[35] Rizzi, S. 87, tavv. 28-30.

[36] S. oben Anm. 17.

[37] So in dem "Der Vogelmarkt" genannten Bild in New Yorker Privatbesitz (Rizzi, S. 92, tav. 139), sowie dem des Los Angeles County Museum (Inv.nr.: A. 5707-47-2), Rizzi, S. 90, tavv. 137/38 und der Sammlung Lady Catherine Ashburnam in London, Rizzi, S. 90, tav. 141.

[38] Rizzi, S. 87, tavv. 93-95 und S. 87, tavv. 96-99.

[39] Rizzi, S. 87, tavv. 104-7 u. S. 87, tavv. 108-10, s. oben, Anm. 17. Ähnlich die Entsprechung der Motive auch im Pendantpaar in Fontainebleau, wo das Bild des Molo den Einzug des Französischen Botschafters Comte de Gergy zum Anlaß hat, vergleichbar auch die beiden Viererreihen der Bilder der Robert Lehman Collection New York (Rizzi, S. 92, tavv. 86-89) und jene, die früher auf Kiplin Hall, Scorton (Rizzi, S. 89, tavv. 119/20-125/26) waren. Auch hier handelt es sich um Reihen, in denen Ansichten des Hafenbeckens von Ansichten der Piazza ergänzt wurden.

[40] Das Wort von Venedig als der Stadt des Vergnügens dürfte wohl zu ersten Male bei Burnet 1687a zu finden sein. Dort heißt es: "*Yet I must add one thing, that to* Venice, *the place in the whole World where Pleasure is most studied, and where the Youth have both the greatest Wealth, and the most leisure to pursue it: Yet it is the place that I ever saw where true and innocent Pleasure is the least understood, in which I will make a little Digression that perhaps will not be unpleasant. As for the Pleasure of Friendship or Marriage they are Strangers to them, for the horrible distrust, in which they all live, of one another, makes that it is very rare to find a Friend in* Italy, *but most of all in* Venice..." Burke 1981, S. 153 hat auf diese Textstelle und eine weitere in den Letters von Lady Montagu aufmerksam gemacht, die Venedig 1769 den "Mittelpunkt des Vergnügens" [Übersetzung nach Burke] nennt.

[41] Zur Besichtigungsmöglichkeit des Bucintoro vor dem Tag der Zeremonie schreibt **Volkmann 1777/78**, S. 673/74: "Während der Zeit, daß der Doge die Messe ... hört, wird jedermann, der eine Maske und Bahute an hat, auf den Bucentoro gelassen, um ihn zu besehen. Den Fremden begegnet man mit vor züglicher Höflichkeit..."

[42] Genau dieselbe Perspektive, aber an einem gewöhnlichen Wochentag: **Rizzi**, tav. 92. Der Strom der Menschen auf der Ponte della Paglia scheint fast noch größer.

[43] Es ist der Pantalone, **Lieure 1969** 288. Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß Luigi, alias Louis Riccoboni in sein Buch über das italienische Theater (**Riccoboni 1728b**) siebzehn "*Joullain Sculp.*" signierte Stiche von Commedia dell'Arte-Figuren eingefügt hat, die zum Teil nach Callot gezeichnet worden sind. Diese Stiche könnten - was aus zeitlichen Gründen für Luca Carlevarijs nicht zutreffen kann - für andere Vedutisten durchaus als Bindeglied zu Callot gedient haben, wenn ihnen denn die Originale nicht vorgelegen haben sollten.

[44] Die Terminologie ist hier nicht ganz eindeutig, gelegentlich wird in der Literatur auch weiße Halbgesichtsmaske zusammen mit dem Schultertuch als *bauta* bezeichnet, an anderen Stellen heißt es eindeutig: *con maschera e bauta.*

[45] Piazza San Marco, Blick zur Basilica mit einer Theaterbühne im Vordergrund, Lw., 96, 5x195cm, Milano, Privatbesitz, **Rizzi** ---, erstveröffentlicht von Succi: Un catalogo..., in: **Galleria Salamon. Inverno 1991**, S. 18 noch als Londoner Privatbesitz, dann (mit Abb.) **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, Nr. 59.

[46] **Rizzi**, S. 95/96, tav. 166.

[47] **Rizzi** S. 89, tav. 147.

[48] **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, 58, s. oben, Anm. 4.

[49] **Rizzi**, S. 89, tavv. 119/20, derzeitiger Besitzer unbekannt.

[50] **Rizzi**, S. 97, n. 16, fig. 17; vgl. etwa **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, 41, s. oben, Anm. 31.

[51] **Rizzi**, S. 90, Tav. 84 u. 85, beide Lw., je 70x118cm.

[52] Piazzetta, Blick auf Libreria u. Campanile, Lw., 69x107, o. A., Privatsammlung, **Rizzi** ---. Das Bild wurde zuerst veröffentlicht von: **Natale (Ausstellungskommissär) 1978**, unter Nr. 157, dann mit den leicht abweichenden Größenangaben (70, 5x119cm) in: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, Nr. 61, einmal datiert auf die Zeit um 1707 und mit gewissen Zweifeln an der Zuschreibung an Carlevarijs, das zweite Mal als in der Mitte des zweiten Jahrzehnts des Achtzehnten Jahrhunderts entstanden.

[53] **Rizzi**, S. 91, tavv. 81-83; er datiert das Bild auf "1710-15".

[54] Man denke an die beiden ganzfigurigen Porträts Ludwigs XIV (Lw. 277x144cm, Inv.nr.: 7492) und von Philipp V König von Spanien (Lw. 230x155cm, Inv.nr.: 7499) im Louvre, die Hyacinthe Rigaud 1700/1701 gemalt hat.

[55] S. **Pullan 1971**: die ersten Armengesetze gehen mindestens bis in das Jahr 1528/29 zurück (S. 239ff.), 1545 unterschied man erstmals zugelassene von nichtzugelassenen Bettlern (S. 298), nach der Errichtung der Bedürftigenanstalt vom *Ospedale* in S. Lazzaro sollten nur noch Blinde an den Portalen der Kirchen betteln dürfen (S. 369).

[56] *Proclama*: "*Adì 7. Aprile 1701.*", Venezia, ASV, Provveditori alla Sanità, busta 155, eingeordnet unter dem Jahr 1701 und vom 12./13.8.1715: "*IL SERENISSIMO PRENCIPE FA' SAPER, Et è d'Ordine degl' Illustrissimi, & Eccellentissimi Signori SOPRAPROVEDITORI, AGGIONTI, E PROVEDITORI ALLA SANITA'.*", Venezia, Archivio di Stato, Provveditori alla Sanità, busta 89, N.° 47. Aus dem Text der Verordnung von 1701 sei hier ausführlich und ausdrücklich im Originaltonfall zitiert, um die Strenge der Maßnahmen vor Augen zu führen: "*OSseruato da gl'Illustrissimi, & Eccellentissimi Signori sopra Proueditori, Aggionti, e Proueditori alla Sanità vn considerabil numero de Poueri Forestieri, ch' à graue sprezzo di molte Terminationi in consonanza de più Decreti dell'Eccellentissimo Senato, si fanno lecito con temerario ardire di liberalmente Questuar in questa Dominante ingombrando le strade, e luoghi più frequenti, ed inquietando li deuoti nelle Chiese, chiamato perciò il loro Zelo, non meno da stimoli di Pietà verso il Pouero Terriero, che da riguardi sempre importanti della Commune Salute, con la presente dichiarono; e per rissolutissimo loro intentione, fanno*

publicamente intender, che sijno, & s'intendino banditi tutti li Vagabondi, Mendicanti, e Pitocchi di qualunque età, e sesso, che sijno, tanto di Paese estero, quanto di Luochi Sudditi, douendo ogn'vno dentro giorni otto portarsi fuori di questa Città, altrimenti passato detto termine saranno senza ritardo irrimissibilmente esequite contro trasgressori le pene di Corda, Frusta, Galera, & altre ad arbitrio della loro Giustitia; Per tanto à piena esecuzione de Proclami in tal materia disponenti resti espressamente proibito à tutti li Barcaroli di qual si sij sorte riceuer nelle loro barche [? - verklebtes Wort] *condur simil gente in questa Città, sotto qual si voglia colore, ò pretesto, niuno eccettuato, in pena vt supra; Per il che resti commesso à tutti gl'Officiali, e Capi di Barca il far diligentissime cerche in ogni Barca, e ritrouerando Vagabondi, ò Pitocchi, debbino immediate portarne notitia à Sue Eccellenze, in pena quando mancassero, di Corda, e Galera, come altresì prestando vna pronta ubeduíneza alla presente, sijno sicuri d'esser ogni volta con particolar recognitione premiati.*

Ma perchè, quando à tal qualità di persone non fosse dato alloggio, non così facilmente vi si introdurebbero, ò introdotti non vi si fermarebbero, perciò assolutamente sotto tutte le preaccennate pene resti vietato à tutti li Cameranti, osti, e particolarmanete à quegli Huomini, e Donne, che sogliono Affittar Letti il poter alloggiar, qualunque Vagabondo, ò Pitoco, per poco, ò molto tempo, & in alcuna forma imaginabile, e mentre è fermissima volontà del loro Eccellentissimo Magistrato, che la presente sij per hora, e per l'auuenire intieramente obbedita in ogni sua parte, perciò con special Commissione incaricano tutti li Capi di Contrada à portar di Mese in Mese vna Fede giurata, se vi sijno, ò non sijno nella loro Contrada Recettatori di tal Gente, e di più dichiarono, che oltre vna diligente, e rigorosa formatione di Processo, à cui deuenirà la loro Giustitia di tempo in tempo per via d'Inquisitione, saranno riceuute Denoncie secrete, à quali resta ogn'vno inuitato, con sicurezza d'esser tenuto secreto, ed ottener Ducati trenta de gl'Effetti de delinquenti, se ne saranno, se non dalla Cassa del loro Eccellentissimo Magistrato, da esserli con tutta pontualità esborsati.

Con tale esclusione de Pitocchi Forestieri restando minorato il numero de Mendicanti, e facilitato il commodo di Questuar à Terrieri, non doueranno però questi con licensiosa libertà andar vagando per le Chiese, e Piazze, ma bensì eseguire quanto con altre Termiantione restò prescritto, e che à loro maggior intelligenza li resta nella presente dichiarito, per tanto resti proibito à Terrieri, tanto Huomini, quant Donne l'andar Questuando per le Chiese à sommo incommodo della deuotione de Fedeli, e con indecenza de luoghi Sacri, mà doueranno con ogni modestia trattenersi alle porte di esse Chiese; Sij pure à loro specialmente prohibita la Piazza di San Marco, ed i Parlatorij tutti di Monache.

Conoscendo poi Sue Eccellenze proprio di poner segno, con quale restino conosciuti li Poueri Terrieri à maggior esclusione de Forestieri, perciò Terminano, che li Terrieri tutti debbino hauer vn nuouo Bollo in Stampa, con il San Marco, che li sarà rilasciato dal loro Eccellentissimo Magistrato, per conseguir il quale douerà ogn'vno hauer Fede giurata del suo Paroco di pouertà, con le particolarità di Pelo, Etá, e Statura, e d'esser nato in questa Città, da douer ciò constar da sola fede di Battesimo, ouero d' essserui habitante per Anni dieci di continuo, e legal Domicilio, da esser giustificato con Fede giurata d'esser stato descritto in qualche Arte, ò Professione, e non altrimenti. In essecuzione di che tutti li Nonzoli sijno obligati scacciar fuori delle Chiese tutti li Mendicanti, che contro tali ordini ardissero Elemonsinar nelle loro Chiese, ... Sij la presente à publica intelliganza stampata, e publicata ne' soliti luoghi, e datene più copie à tutti li Reuerendi Piuoani, Capellani, Sagrestani, ò Curati delle Chiese, e Conuenti di questa Città, da douerne vna esser affissa sù la Porta principale delle stesse loro Chiese, e per esser nelle medesime publicata ogni prima Domenica di Mese; Ne sijno pur date più copie à tutti li Gastaldi d'ogni Traghetto, con obligo preciso di darne vna à cadauno de' suoi Barcaroli, che in pena de Ducati vinticinque doueranno tenerla affissa nelle loro Barche, ...

[Daniel Priuli Sopra Proueditor.

[..."

Die Verordnung von 1715 wiederholt diese Regelung mit einigen Präzisierungen und Verschärfungen. So werden ausdrücklich auch die Einwohner der umliegenden Inseln - "*tutti quelli dell'Isole adiacenti, cioè Torcello, Mazorbo, Buran, & altre,*" - und Kinder - "*se sara Puto d'eta capace sara fatto imbarcar per Mozzo*" -, die sich nach Ablauf einer Frist von einigen Tagen noch bettelnd in der Stadt aufhielten, in die drakonische Strafandrohung eingeschlossen. Letztere sollten als Schiffsjungen auf die "*Naui Publiche, ò sopra le Galere*" geschickt werden. Behinderte Arme sollen per Schiff weit von der Stadt weggeschafft werden - "*... e se saranno persone inhabili, così dell'vno, che dell'altro sesso, saranno irremissibilmente fatti imbarcare sopra alcun Bastimento, che primo partirà dalla Dominante per esser tradotti lontani dalla Città.*" Weiterhin wird die Vorschrift der Kennzeichnung der zugelassenen, einheimischen Bettler wiederholt: "*... debbano nel termine di giorni otto venir à riceuer dal Magistrato Eccellentissimo vn Bollo in stampa con il San Marco, che le sara rilasciato gratis, che doueranno portarlo sopra il Vestito in sito visibile;*" einzig die ausdrückliche Formulierung "*proprio di poner qualche*

segno, con il quale restino conosciuti" scheint anzudeuten, daß die Pflicht, den sog. "*Bollo in stampa con il San Marco*" deutlich sichtbar auf der Außenseite der Kleidung zu tragen, erst jetzt eingeführt worden ist, oder doch vorher zumindest so weit unterlaufen werden konnte, daß man sie als nicht wirksam geltend ansehen konnten.

[57] **Grevembroch 1754/1981**, Bd. III, 151: "*POVERO PERMESSO*".

[58] Dazu im Speziellen s. **Pullan 1971**, S. 214/15.

[59] *Proclama* von "1689. 9. Gennaro.", Eingangstext beginnend mit den Worten: "*INualso qualche abuso nell'introduttione de benemeriti al Souegno de Poueri al Peuere con pietoso riflesso destinato alla Pietà dalla Republica per i Poueri Vecchi, che han seruito nelle Publiche Armate,...*", ASV, Compilazione Leggi, Busta 309, 454 + 455.

[60] *Proclama*: "*1723. 6. Marzo./ GL' ILLUSTRISS., ET ECCELLENTISS. SIGNORI PRESSIDENTI SOPRA GLI OFFITII Deputati dall'Eccellentiss. Conseglio di XL. al Criminal./ PRescrivono espressamente le Leggi del Sereniss. Maggior Conseglio 1386. 29. Luglio, 1394. 4. Genaro, & altre susseguenti, che l'Offitio del Pevere debba conferirsi à Poveri,...*", ASV, Compilazione Leggi, Busta 309, 457.

[61] Das Interesse der Venezianer an venezianischen Veduten wird gemeinhin unterschätzt. In jedem Falle ist die Situation nicht ganz so einfach, daß sie mit dem häufig wiederholten Satz abgetan werden kann, die Bewohner der Stadt seien natürlicherweise nicht daran interessiert gewesen, sich mit Bildern ihres Heimatortes zu schmücken. Zaccaria Sagredo war einer der ersten Kunden Canalettos (die Referenzstelle zu dem Canaletto in der Sammlung Sagredo in der Korrespondenz Stefano Contis, s. **Haskell 1956**, S. 298), Charles de Brosses/Cafasso (Hrsg.in) 1991 erwähnt "*Deux* Vues de Venise, *Canaletto, parfaitement beau.*" in der Sammlung Barbarigo ("*LETTRE XVII. AU MEME* [Monsieur de Quintin]/ *Mémoire des principaux tableaux de Venise avec de courtes remarques*", S. 301) und ein "Vue de Venise, *Canaletto, fort beau.*" "*Chez leseigneur Zanetti*" (S. 301/2, in der gekürzten Liste der dt. Ausg. 1918/23, Bd. 1, S. 368 fälschlich als in der Casa Pisani: eine "Ansicht von Venedig, sehr schön."), der Rokoko-Maler Pellegrini besaß gemäß Angabe in seinem Sterbeinventar "*Quattro Quadri con soazzetta dorata rappresentanti alcune ved.te di Venezia*" (zit. nach **Vivian 1962**), **Constable** führt eine von Canaletto gemalte Ansicht des Pra' della Valle in Padua auf, die aus dem Besitz G. B. Tiepolos stammen soll (Nr. 376).

[62] **Rizzi**, S. 92, tav. 148.

[63] Die Buchhändler auf der Piazzetta sind aktenkundig geworden, als sie 1784 in einer Supplik darum baten, ihre Stände unter den Arkaden des Dogenpalastes, statt auf der Piazzetta, wo sie den Unbilden des Wetters ausgesetzt waren, aufbauen zu dürfen (ASV, Compilazione leggi, Busta 104, Stichwort: → *Broglio*, 601), obwohl zwei Jahre vorher ein Versuch gestartet worden war, diesen Raum von allen Verunstaltungen frei zu halten (dito, 607/8: "*1782. 24 Luglio/ Tra Consiglieri a capi di 40./ Trovando la sig.ria nostra p. riguardi di decoro in un sito imediantm.te contiguo al Pub.co Palazzo ed in cui é solita ridursi la Paerizia Nobiltá nelle ore del Broglio, che non v' abbia ad essere persona che frá il giorno ardisca di deturpando con esponer Merci in Uendita di qualunque genere, e Banchetti: resta perciò commesso al Portier Maggior del Coll.o di rilasciare alli Comandatori à quali spetta gli ordini convenienti onde lo spazio delli Portici di esso Ducal Palazzo dalla Porta della carta sino a quella del Mag.to all' Armar, ed il corrispond. della Piazza contiguo denomin.o Broglio abbia da rimaner sempre libero da qualunque impedimento di simil genere, rendendo noto il diuieto a quelle persone che p aventura introd,e si fossero, e p caso succedesse nuovam.te il disordine dourá con prontezza venir rifarito alla Sig.ria nra, disposta di divenire, contro trasgressori a quei casighi, che rissultassero convenienti.*" und (dito, 611): "*1784. 13 M.o/ Tra Cons.ri, e Capi di 40./ Oggetti di comodo, di decoro, e di preservaz.ne del Pauimento recentem.te. costruito, esigendo, che nel Sottoportico del Pub.o Broglio, doue suol raccogliersi la Patrizia Nobiltá, siano rimesse, e continuate sino al Mag.to all'Armar sul Modello delle tuttòra esistenti quelle Banche, e Spalliere, che ui mancano, e ciò affin d'impedire l'inualsa Licenza di deponere in quel sito vacuo l'immondizie, che lo guastano, e deturpano, ed allontanano il concorso de' Nobili, e il commodo transito; pció reputato necessario la uigilanza della Sig.ria nra di riuolgersi al Mag.to al Sal, commettendogli di prestarsi coll'uso de' consueti metodi all'immediato riparo del riflessibile inconueniente colla oppña erezione delle Banche e Spalliere, che mancano, in quei modi, che alla deceriza ed oppñita del luogo fossero li più corrisond.ti/ E delli pnti sia data Copia al Mag.to al Sal p Lume, ed esecuzione./ Gius. Gradenigo Seg.rio*"

Im Mai 1784 dann wurde den Buchhändlern als einzigen das Privileg zugestanden, ihre Waren unter den Portiken des Dogenpalastes anzubieten ansonsten wird wiederholt, daß obengenannter Raum des *Brolio* frei bleiben muß.

[64] Dessen Tracht mit dem bodenlangen Kaftan, gebunden von einem breiten Gürtel oder einer Schärpe, dem Umhangmantel darüber und dem Schnäuz ähnelt in groben Zügen der in einer Abbildung eines "*MARCHAND ARABE.*", die Bar als "*Figure 12.*", Bd. 1, 2. Teil mit wenigen anderen zivilen orientalischen Kostümen seinem *RECUEIL DE TOUS LES COSTUMES DES ORDRES RELIGIEUX ET MILITAIRES...* (s. Anm. 98 zu meinem Kap. VORSPIEL.) eingefügt hat, oder - wenn man von dessen sehr aufwendigen Turban einmal absieht - dem "*AMBASCIADORE PERSIANO*" Tafel II, 122 bei **Grevembroch 1754/1981.**

[65] Ebd., und die grundsätzlichen Überlegungen bei **Schmitt 1992.** Anzeichen für die historische Entwicklung der Gestensprache ist schon, in welchem Maße das Verhältnis Wandlungen unterworfen ist, in das die Gesten des Redner von den verschiedenen Autoren der antiken Rhetorik zu denen des Schauspielers gesetzt werden.

[66] S. den Artikel von K.-H. Göttert: Anstandsliteratur, in: **Historisches Wörterbuch der Rhetorik.**

[67] **Lang 1727/1975,** S. 172, s. auch: **Fischer-Lichte 1983,** Bd. 2, S. 46ff.; bzgl. der Verbindung zur zeitgenössischen, höfischen Porträtmalerei bes. auch: S. 50.

[68] **Preto 1975,** S. 506ff. und ders.: Il mito del Turco nella letteratura veneziana, in: **Venezia e i Turchi 1985,** S. 136. Vielleicht nur ein Zufallsfund zu dem angedeuteten Thema der Zivilisationskritik, vielleicht aber ein Hinweis auf etwas, das man - im Sinne einer Foucault'schen Archäologie des Wissens - schon zu Beginn des Jahrhunderts hat denken können, ist folgende Sequenz aus einer ins orientalische Gewand gekleideten Modekritik: "*Gli Europei che si stabiliscono in quelle contrade vestono quasi tutti l'abito o armeno o greco o talare in qualunque modo, nè se ne trovano male, anzi ripartrianndo risentono il tormento del nostro abito con maggior energia, in vece che nessun di essi, stabilendosi fra di noi nelle città dove il commercio li porta, può risolversi a fare altrettanto... Gli orientali ... tagliano gli abiti loro sulla stessa forma su cui li tagliavano i loro antenati alcuni secoli fa, poiché quando si sta bene non v'è ragione per variare; l' abito loro perfine è più elegante, più pittoresco, più sano, più comodo del nostro...*" (Pietro Verri [Introduzione], in: IL Caffè, 1, 1764, in der Ausg. **Francioni u. Romagnoli (HIrsg.) 1993,** S.13). Dies würde konform gehen mit der von Preto konstatierten Entdramatisierung des Türkenbildes in der venezianischen Literatur nach den letzten Türkenkriegen. Mit der von **Fischer-Lichte 1983** (S. 46) zitierten Äußerung Langs (1727), daß der Auftritt im "Bühnenkreuz" "manchem 'verschroben und gekünstelt' erscheinen mag", ergäbe sich eine Intensivierung der angedeuteten Lesart des Bildes von Carlevarijs.

[69] **Rizzi,** S. 89, tav. 147.

[70] **Rizzi,** S. 92, tav. 142.

[71] **Rizzi,** S. 92, tav. 139, oben, Anm. 37.

[72] S. den von **Comisso (Hrsg.) 1984,** S. 149 unter dem Titel "*Le stie per polli sostituiscono le sedie in piazza*" publizierten Spitzelbericht Felice Favrettis vom 24. 3. 1772: "*Si è praticata in ogni tempo attenzione per rilevare se i caffettierei che hanno botteghe su la Piazza San Marco e nel circondario osservino i comandi del Supremo Tribunale,... Due di questi però, che hanno bottega sotto le Procuratie dalla parte della zecca non osservano intieramente i comandi. Si veggono di giorno donne che siedono su le careghe vicino le porte dei loro caffè, e siccome dopo le ore 24, devono i caffettieri levare il comodo di sedere, e trasportare e banche e careghe, cosè spesse volte si è osservato di sostituire delle capponere 56) alle banche, su quelle capponere siedono uomini e donne anche in ora avanzato della notte,...*"

[73] **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994,** 60, s. oben, Anm. 15.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: L. CARLEVARIJS: *LE FABRICHE...*

[1] Die von mir benutzte Ex. in der Ornamentstichsammlung der Kunstbibliothek Berlin (OS 2682, erster Zustand der Drucke, vor der Numerierung) und im venezianischen Museo Correr

(Stampe F 25). Das Berliner Exemplar entspricht bis auf wenige kleinere Abweichungen der Beschreibung Succis in: **Succi (Hrsg.)** 1983, S. 114/15. Reproduktionen der gesamten Serie unter dem Titel: Vedute di Venezia..., **Fiorani (Hrsg.) o. J.** (nach der Ausgabe von 1768, gedruckt von Giuseppe Wagner) und **Reale (Hrsg.in)** 1995/96.

[2] Neben seinen bekannten Festbildern wären vor allem die Ansichten der Ponte di Rialto (**Rizzi**, S. 90, tav. 91 u. S. 91. tav. 162) zu erwähnen, über deren heutigen Verbleib mir nichts bekannt ist. Nach den vorliegenden alten Photos zu urteilen, handelt sich um erzählerisch sehr reiche Veduten, die aber in keinem der Motive über das hinausgehen, was hier anhand anderer Bilder des Malers schon gesagt worden ist. Ungewöhnlich für Carlevarijs ist die Darstellung des *Burchiello* (s. unten, Kap. BILDER FÜR TOURISTEN., S. 332). Für eine Ansicht des unteren Endes des Canal Grande bei Santa Chiara, die **Rizzi** in seinen Werkkatalog aufgenommen hat (S. 90, tav. 117), ist aufgrund des Bekanntwerdens einer Signatur heute die Autorschaft Vincenzo Costas anzunehmen (**Rizzi**, S. 90, tav. 117).

[3] Die erste Ausgabe (Zustand vor der Numerierung) enthielt eine Ansicht der Scuola dello Spirito Santo, die in den späteren, 103 numerierte Blätter umfassenden, Ausgaben nicht mehr enthalten ist. Zu den Auflagen der Serie **Reale (Hrsg.in) 1995/96**, S. 46/47.

[4] Blatt 48: "*VEDVTA DEL' PALAZZO DVCALE/ Sopra la Piazza*"

[5] Blatt 47: "*VEDVTA DELLA PIAZZA DI S. MARCO/ Verso il Canale*".

[6] Blatt 51: "*VEDVTA DELLA LOGGETTA IN PIAZZA DI S.MARCO/ Architettura Sansouino*".

[7] Blatt 45: "*PROCVRATIE NOVE IN PIAZZA DI S. MARCO/ Architettura di Vicenzo Scamozzio*".

[8] Der elegante Herr mit der Gehstütze ist derselbe wie auf Blatt 12: "*CHIESA DI S. GIMINIANO/ Architettura Sansovino*". Über verarmte *Nobili*, die sogenannten *Barnabotti*, heißt es bei **Keyßler 1751**, S. 1106 "Bey der Theilung der väterlichen Erbschaften hat der älteste Sohn keinen Vorzug vor seinen jüngern Brüdern, wodurch denn viele Familien verarmen, weil ihnen die Gelegenheit, durch öffentliche Handlung und Kaufmannschaft sich wieder zu erholen, benommen ist. Man glaubt nicht, was für schlechte Leute unter den Nobili anzutreffen, und wie manchem bey seinem alten abgetragenen und kothigen Kleide, schwarzen und groben Linnenzeuge und zerzausten alten Perücke Hunger und Durst aus den Augen sehe. Viele sind nicht im Stande, einen Diener zu unterhalten, und kaufen sie daher auf öffentlichem Markte selbst ihre Lebensmittel ein, welche sie in dem Sacke ihrer Aermel nach Hausse tragen..." Der Text bezieht sich auf einen Venedigaufenthalt im Jahr 1730. S. u. a. auch **Grosley 1774**, Bd. 2, S. 417/18. Zu einer historisch objektiven Diskussion der realen Lebens- und Einkommensverhältnissen der venezianischen *Nobili*, die schon von Zeitgenossen in 3, 4 oder gar 5 Klassen eingeteilt wurden, s. **Hunecke 1995**, S. 52-65: "*Parità* und *disugualianze* unter den Adligen" und S. 316ff. Er spricht von immerhin einem "Siebtel der Patrizier, die 1761 keinen einzigen Diener beschäftigten" (S. 319).

[9] Blatt 39: "*VEDVTA DELLA SCVOLA DI S MARCO*".

[10] Blatt 15: "*CHIESA DI S. MARIA ZOBENICHO/ Architettura di Gioseppe Sardi*".

[11] Zit. nach **Algarotti/da Pozzo (Hrsg.)** 1963, S. 105-7. Als eine weitere Kongruenz zwischen der Malerei der Vedutisten und dem späteren, theoretischen Text sei darauf verwiesen, daß Luca Carlevarijs - wie gezeigt worden ist - in seinen Gemälden die von Algarotti vorgeschlagenen Mittel der Hervorhebung einzelner Hauptfiguren durchaus beherrschte: "*... la figura principale dee mostrarsi spiccata dalle altre, ed essere tra tutte la più ragguardevole. Il che può ottenersi in più maniere: ponendo nelle prime linee del quadro o in altro cospicuo luogo, facendola isolata o facendovi cader sopra il lume principale,...*" (ebd., S. 106).

[12] **De Brosses 1991/Cafasso (Hrsg.in)**: "*LETTRE XIV. À MONSIEUR DE BLANCEY. Séjour à Venise. 14 aouzt* [1739]", "*LETTRE XIV.*", S. 268 u. 269.

[13] Die Einwohnerzahl Venedigs lag gemäß der Angaben von **Beltrami 1954**, der die statistischen Quellen auf immer noch gültige Weise aufgearbeitet hat, S. 59 im Jahr 1696 bei 138.067; im Achtzehnten Jahrhundert, für das ausschließlich Zahlen aus der zweiten Hälfte vorliegen, läßt sich nach dem hohen Stand von 149.476 Personen im Jahr 1760 ein stetiger Rückgang konstatieren: 1766-79: 141.056, 1780-84: 141.086, 1790: 137.603, 1797: 134.240. Der absolute Höhepunkt der

Bevölkerungsdichte lag 1563 bei 168.627 Menschen, der Rückgang der nachfolgende Pestepidemie ist nie wieder ganz aufgeholt worden, immerhin aber waren 1586 wieder 148.637 Menschen in der Stadt ansässig. Der immense Einbruch durch die nachfolgende Pest von 1630 von 141.625 im Jahr 1624 auf 102.243 Personen war Ende des Siebzehnten Jahrhunderts weitgehend ausgeglichen.

[14] Blatt 42, beschr.: "*VEDVTA DELLA PIAZZA DI S. MARCO/ Verso S. Giminiano*" und 46: "*VEDVTA DELLA PIAZZA DI S. MARCO/ Verso L' Horologio*" (im Berliner Ex.: "... *Verso l'horologio*") und, ganz extrem, Blatt 50: "*ALTRA VEDVTA DELLA PIAZZA DI S.MARCO*".

[15] Blatt 54: "*VEDVTA DELLA ZECCA SOPRA LA PESCARIA/ Architettura Sansouino*".

[16] Blatt 1: "*VEDUTA DELLA CHIESA DVCAL DI SAN MARCO*" und Blätter 44: "*PRVCVRATIE* [sic] *VECCHIE/ Architettura di Mastro Bono Proto di S. Marco* und 45 "*PROCVRATIE NOVE...*".

[17] Blatt 43: "*VEDVTA DELLA PIAZZA/ Verso la Chiesa di S. Marco*".

[18] Blätter 15: "*CHIESA DI S. MARIA ZOBENICHO...*", 35: "*CHIESA ET HOSPITALE DE MENDICANTI/ Architettura di Giuseppe Sardi*", 38: "*ALTRA VEDVTA DELLA SCVOLA DI S. ROCCO/ con la Chiesa in prospetto*" und Blatt 21: "*CHIESA DI S. SEBASTIANO/ di R. R. Eremitti di S Girolamo*".

[19] Blatt 6: "*CHIESA DI S. GIORGIO...*"

[20] S. oben, Kap. LUCA CARLEVARIJS., S. 136.

[21] Beispiele dafür in Gemälden, besonders des Molos, lassen sich in großer Zahl benennen, so **Rizzi**, S. 87, tavv. 28-30, S. 91, tavv. 54-56, S. 90, tav. 84, S. 91, tav. 100, S. 89, tavv. 121/22, S. 91, tav. 128, S. 95, tav. 130, S. 93, tavv. 131-34, S. 88, tavv. 143-45 und: Molo mit Ecke des Dogenpalastes, Piazzetta und Libreria, Blick zur Punta della Dogana, Lw., 48x68, 5cm, o. A., Privatsammlung, Lit.: **Rizzi** ---, Kat. **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, 41.

[22] **Merx 1971** hat auf dieses Problem bereits hingewiesen. Er nennt das eine noch "rein informative" Staffage, ein Terminus, dem ich aus den oben dargelegten Gründen, daß künstlerische Darstellung nie "rein informativ" sein kann, nur bedingt folgen möchte.

[23] Der neugewählte Doge wurde nach der Bekanntgabe seiner Wahl der Bevölkerung präsentiert und in einer großen, *Il Pozzetto* genannten Tragesänfte auf einem Rundgang über die Piazza getragen, wobei er zusammen mit nahen Verwandten Geldstücke unter das Volk warf. Andere bildliche Darstellung dieser Inthronisierungszeremonie, s. unten das Kap. FEST UND ALLTAG.

[24] Blatt 13: "*CHIESA DI S. ZACCARIA/ DI MONACHE BENEDITTINE/ Architettura di Leonardo Bramante*".

[25] Blatt 26: "*PONTE DEL' CARMINE DOVE FV' FATTA LA GVERA TRA CASTELLANI E NICOLOTTI Alla prsenza [sic!] di Henrico III Re di Francia*".

[26] Die Kämpfe werden auch sehr viel später, als sie real gar nicht mehr stattfanden, in der Reiseliteratur beschrieben, so bei **Keyßler 1751**, S. 1100. Noch fast zeitgenössisch ist der Bericht von **Blainville 1764-67**, Bd. 1, S. 580.

[27] Blatt 83: "*PALAZZO BALBI/ Architettura di Andrea Palladio*".

[28] **Rizzi**, S. 93, tavv. 39-40 jetzt im J. Paul Getty Museum, Malibu, Cal.; **Rizzi**, S. 88, tavv. 35-37 in Kobenhavn, Hillerod, Nationalhistoriske Museume pa Frederiksborg, Inv.Nr.: A1027 und der Stich von Gioseffo Baroni danach: *Regata in volta de' Canal* für Frederick IV König von Dänemark am 4. 3. 1709, in: *Il Gran Teatro di Venezia...*, hrsgg. v. Domenico Lovisa, Radierung, beschr.: "*RAPPRESENTAZIONE DELLA REGATTA SOLENNE FATTA IN VENEZIA SOPRA IL CANAL GRANDE NEL DI IIII.MARZO M.D.CCIX. PER DIVERTIMENTO DI SVA MAESTA' IL RE DI DANIMARCA.*" u.: "*Luca Carleuarijs Pinxit.___Ioseph Baronus Incid. Vene.s*", 1717, ges. Ex: Venezia, Museo Correr, Stampe Molin 1991 und in: Stampe A 10, 65, (**Rizzi**, S. 103, fig. 38 und **Bonannini, Franzoi u. Montessori (Hrsg.) 1993**, S.218/19), sowie die beiden *Regata*-Bilder der Eremitage, **Rizzi**, S. 99, tav. 41 und 111.

[29] Bis zu diesem Punkt stimme ich den von **Merx 1971**, S. 92/93 gemachten Bemerkungen ohne Abstriche zu,

aber schon bei den beiden nachfolgend beschriebenen Ansichten des Campo Santa Maria Formosa und der Scuola di San Rocco ändert sich das Verhältnis von Architektur und Figur wesentlich. Wieso "die Staffage" hier noch als "additives Element" zu bezeichnen sein soll, ist schwer einsehbar.

[30] Blatt 31: "*VEDVTA DELLA CHIESA DI S. MARIA FORMOSA/ Verso il Campo*".

[31] Blatt 37: "*SCVOLA DI S. ROCCO/ Architettura di Sebastiano Serlio*".

[32] Blatt 9: "*CHIESA DI S. FRANCESCO DELLA VIGNA/ DE PADRI ZOCCOLANTI/ Architettura di Andrea Palladio*".

[33] Blatt 27: "*CHIESA DI S. GERUASIO E PROTASIO/ Architettura Palladio*". Es sei nur nebenbei angemerkt, daß Carlevarijs hier zwei unterschiedliche Vorgehensweisen angewandt hat: Figuren, die von vornherein eingeplant gewesen sind, und andere - die Gruppe der zu den Boccia-Spielern gehörenden Männer, die dort stehen, wo die Kugeln hingeworfen werden -, die erst nach der Ritzung der Architektur der Kirchenfassade eingefügt worden ist. Deutlich sichtbar ist dies an der Überschneidung der Figuren mit dem mit Lineal gezogenen Sockel der Kirchenfassade.

[34] Blatt 100: "*PALAZZO RVZZINI/ A' S. MARIA FORMOSA/ Architettura del Manopola*".

[35] Blatt 32: "*VEDVTA DI S. MARIA FORMOSA/ Verso il Canale*".

[36] Blatt 40: "*FACIATA DELLA SCVOLA DI S.TEODORO/ Architettura di Giuseppe Sardi*".

[37] Blatt 25: "*UEDUTA DELLA CHIESA DI S. ANTONIO DI CASTELLO/ canonici Regolari/ Architettura di Giacomo Lanfrani*". Zu der Kirche, s. **Zorzi 1977**, S. 375/76.

[38] Blatt 92: "*PALAZZO CORNARO A' S. POLO/ SOPRA IL RIO/ Architettura di Michel S. Michiele*" und 67: "*PALAZZO CAVALLI/ á S. Vitale Sopra Canal grande*".

[39] Blatt 6: "*CHIESA DI S. GIORGIO...*"

[40] Blatt 19: "*CHIESA DEL SPIRITO SANTO/ DI MONACHE AGOSTINIANE/ Su le Zattare*".

[41] Blatt 6: "*CHIESA DI S. GIORGIO...*"

[42] Blatt 27: "*CHIESA DI S. GERUASIO E PROTASIO/ Architettura Palladio*".

[43] Blatt 79: "*PALAZZO PESARO/ SOPRA CANAL GRANDE/ Architettura di Baldisera longena*".

[44] Blatt 5: "*ALTRA VEDVTA DELLA CHIESA/ della Salute*".

[45] Blatt 33: "*FACCIATA DELLA CHIESA DEL' OSPITALETTO/ Architettura di Baldasera Longena*" (im Berliner Ex. "FACIATA..." mit nur einem "c" und: "*Lorgena*") und Blatt 88: "*PALAZZO SVRIAN IN CANAL REGIO/ Architettura di Gioseppe Sardi*".

[46] Blatt 12: "*CHIESA DI S. GIMINIANO...*"

[47] Beides Blatt 16: "*CHIESA DI S. GIUSTINA MONACHE AGOSTINIANE/ Architettura di Baldissera Longena*"; ersteres auch auf Blatt 98: "*PALAZZO ' MOROSINI/ a' S. Cantiano/ Architettura di Baldisera longena*" (Nicht im Berliner Ex.). Zu dem Blech, mit dem Teig zum Backen abgeholt wurde: **Grevembroch 1754/1981**, IV, 62.

[48] Blatt 25: "*UEDUTA DELLA CHIESA DI S. ANTONIO DI CASTELLO...*"

[49] Blatt 29: "*VEDVTA DELLA CHIESA, E SPIAGIA DI S. NICOLO DI CASTELLO*" (im Berliner Ex. in zwei Zeilen).

[50] Blatt 23: "*CHIESA DI SS. GIO. E PAVLO/ di Padri Predicatori*".

[51] Blatt 10: "*CHIESA DI S. SALVATORE/ Canonici Regolari Architettura di Giuseppe Sardi*".

[52] Blatt 28: "*CHIESA DI S.TOMASO/ Architettura di Alessandro Tremignon*".

[53] Blatt 74, rechts am Ufer: "*PALAZZO DOLFINO/ SOPRA CANAL GRANDE/ Architettura del' Sansouino*".

[54] Blatt 41: "*FACCIATA DELLA SCVOLA DI S. FANTINO/ Architettura Sansouino*".

[55] Blatt 95: "*VEDVTA DEL CAMPO DI S. STEFANO*" (im Berliner Ex.: "*CANPO* [sic!]").

[56] Blatt 57: "*ALTRA VEDVTA DEL' PONTE DI RIALTO*".

[57] Blatt 99: "*PALAZZO VIDIMANO/ A' S. CANCIANO/ Architettura di Baldisera longhena*".

[58] Blatt 93: "*PALAZZO ZENOBIO SOPRA IL RIO DEL' CARMINE/ Architettura di Antonio Gaspari*".

[59] Blatt 55: "*VEDVTA DELLE PRIGIONI/ Architettura Sansuino* [sic!]".

[60] Blatt 32: "*VEDVTA DI S MARIA FORMOSA...*"

[61] Blatt 22: "*CHIESA DI S^TA MARIA DELLA CARITA'/ de Canonici Regolari*" (das Berliner Ex. noch ohne Apostroph).

[62] Blatt 41: "*FACCIATA DELLA SCVOLA DI S. FANTINO...*".

[63] Blatt 21: "*CHIESA DI S. SEBASTIANO...*"

[64] Blatt 33: "*FACCIATA DELLA CHIESA DEL' OSPITALETTO/ Architettura di Baldasera Longena*".

[65] Blatt 66: "*PALAZZO GIVSTINIANI/ A. S. VITALE SOPRA IL CANAL GRANDE/ Architettura di Baldasera Longena*".

[66] Blatt 12: "*CHIESA DI S. GIMINIANO...*"

[67] Blatt 9: "*CHIESA DI S. FRANCESCO DELLA VIGNA/...*"

[68] In Blatt 100: "*PALAZZO RVZZINI/ A' S. MARIA FORMOSA/ Architettura del Manopola*".

[69] Blatt 39: "*VEDVTA DELLA SCVOLA DI S MARCO*"; zur Herkunft der Schornsteinfeger s. **Grevembroch 1754/1981**, IV, 81: "*INDUSTRIA ELVETICA*".

[70] **Grevembroch 1754/1981**, IV, 78: "*MOTO COROSIVO*".

[71] Sinibaldo Scorza: Piazza Pasquino, Roma Galleria Nazionale (Palazzo Venezia), Abb. bei **Briganti 1996**, S. 42.

[72] **Beall 1975**, I, 3, Nr. [40].

[73] *Le Arti che vanno per Via nella Città di Venezia, Inventate, ed Incise da Gaetano Zompini Aggiuntavi una Memoria di detto Autore...*, benutztes Ex.: Berlin, Kunstbibliothek SPK: Lipp Iba 24/gr. (Venezia 1785 [John Strange]), Erstausgabe 1753 bei Zanetti; **Beall 1975**, I, 36, Nr. 21.

[74] Blatt 40: "*FACIATA DELLA SCVOLA DI S.TEODORO..*" und 10: "*CHIESA DI S. SALVATORE ...*"

[75] Blatt 31: "*...CHIESA DI S. MARIA FORMOSA...*"

[76] Gemälde mit dem Scherenschleifer an der Ponte della Paglia u. a.: **Rizzi**, S. 94, tav. 140 (Seattle) oder **Constable**, 126/**Kozakiewicz**, Z 95, s. unten Kap. PIAZZAKULTUR, S. 176. **Grevembroch 1754/1981**, IV, 78 nennt die folgenden Standorte: "*Se ne attrovano adunque alli Ponti di Rialto, e della Paglia; a S. Maria Formosa, a S. Lio, a S. Giovan Grisostomo, a S. Giovann'in Bragola, a S. Moisè, s S. Luca, ed altri; ma più famosi, ed accreditati dal Popolo, furono sempre quelli stabiliti sul Campo di S. Polo, il maggior fortunato per l' affluenza del Guadagno; e quello dell' Arsenale, poiche sta in debito di assottigliare le scuri, con quali vengono decapitati, e squartati gli Malfattori.*" Denjenigen bei San Salvatore nennt er nicht, erwähnt aber, daß es früher mehr davon gegeben habe. "*In quell'età* [im 16. Jhd.] *a confronto della presente, molti più erano gli Professori del Mestiere, ed in particolare di alcuni, che ruotulavano per gli angoli della Città la Machina inserviente, poi superflua.*" Auch Canaletto hat ihn in einem Gemälde des Ortes in den Dreißiger Jahren noch gezeigt. Wenn Grevembroch ihn in seiner Aufzählung also nicht vergessen hat, war es wohl einer, der sich bis zum zweiten Viertel des Jahrhunderts der Vedutisten dort halten konnte, zu Zeiten Grevembroch aber den Standort aufgegeben hatte.

[77] Blatt 12: "*CHIESA DI S. GIMINIANO...*" Noch Angiolo Tamiazzo, Verfasser eines Spitzelberichtes für die *Inquisitori di Stato* vom 3. 11. 1774 scheint sich besonders darüber zu echauffieren, daß die Frauen zu seiner Zeit nicht nur freier von den Einengungen der Kleidervorschriften durch die Stadt spazieren, sondern sich sogar auf der Piazza San Marco sehen lassen: "*... presentemente non è più stupore vederne una sola donna, che si è introdotta per costume di molte ogni giorno, fra il mezzogiorno ed i vesperi, vestite col zendale girar non solamente per la città, ma passeggiar per la Piazza di San Marco e sotto le Procuratie, o unite con la loro cameriera, o in*

compagnia coi serventi,..." ("*Donne in zendale*", bei **Comisso (Hrsg.) 1984**, S. 171/72). S. auch unten Kap. F. GUARDI. VENEDIG, DIE STADT DER GALANTEN FLANEURE, S. 384.

[78] **Misson 1691**, S. 178/79 mit dem Seitenkommentar: "* *Il n'y a que les Courtisannes de profession, qui se decouvrent la gorge.*" Ähnlich, den Zwangscharakter aber stärker betonend auch das Zeugnis von **Limonjon de Saint-Disdier 1685**, S. 297/298: "*Des Gentil-Donnes Venitiens.*": "*La maniere dont elles vivent entr'elles est si retirée & si particuliere qu'elle tient quelque chose du sauvage; elles ne se visitent point, & ne se parlent point lorsqu'elles se rencontrent, si elles ne sont fort grandes amies: ce qui ne se voir guerre, Qu'entre celles qui forment quelque societé particuliere, de sort qu'elles demeurent dans leurs maisons, en deshabillé, excepté les jours de festes, & lorsqu'il y a quelque concours à quelque Eglise, où les Dames ont accoûtumé de se trouver, du moins celles dont les maris moins jaloux ou plus honnestes qu'un grand nombre d'autres tres-incommodes, les laisser aller aux assemblées d'Eglise, qui sont pour elles un des plus grands divertissemens, dans elles pissent jouïr, aussi elles restent le plus long temps qu'elles peuvent; mais il se trouve des Nobles qui ne laissent sortir leurs femmes que pour aller à la Messe à la plus prochaine Eglise: il y a même des maris, qui ayant quelque sujet d'en être jaloux, les tiennent sans scrupule les années entieres sans les laisser sortir de leur maison.*
De Six ou sept-cens Gentil-Donnes qu'il y a à Venise, ou n'en voit ordinairement que cinquante ou soixante qui vont aus Eglises, aux cours & aux assemblées publiques; ... " und auf S. 301/2 weiter:
"*Les gentil-donnes Venitiénes si font suivre aux Eglises par le plus camerieres, ou femmes de chambre qu'elles peuvent, lesquelles ne les quittent pas d'un pas, & ...*
Ces suivantes, ..., sont toutes vêtuës de la même façon, c'est à dire, d'une jupe de serge noire, evec une grande écharpe de taffetas; ...
Les Gentils-donnes filles ne voyent jamais le jour en public, qu'à travers un grand voile blanc d'une gaze trés-fine & trés illustrée, qui leur descend par derriére jusque au bas de la jupe, & les deux coings où il y a des nœuds de rubans, sont soûtenus à fleur de terre par des cordons attachez à la ceinture: ce même voile abbaru par devant leur couvre le bras & le visage, dont elles ne l'éloignent avec les deux mains qu'autant qu'il le faut pour voir devant elles. C'est ainsi que les filles de qualité vont les jours d'obligation à la Messe dans des Eglises peu fréquentées; & elles ne sortent guére de la maison pour d'autres sujets."

Die Rede von der Zurückgezogenheit der Venezianerinnen geht aber zumindest zurück bis in Sechzehnte Jahrhundert, s. **Vecellio 1590**, Tafel 124a.

[79] Blätter 15 "*CHIESA DI S. MARIA ZOBENICHO...*" und 18: "*CHIESA DI S. GIUSEPPE MONACHE AGUSTINIANE/ à Castello*"; auch auf andern *Campi* sind sie auf dem Weg zur Kirche, so Blatt 10: "*CHIESA DI S. SALVATORE...*", 16: "*CHIESA DI S. GIUSTINA MONACHE AGOSTINIANE...*" - hier vielleicht auch jene, die im Vordergrund in einer Gondel fährt -, 19: "*CHIESA DEL SPIRITO SANTO/ DI MONACHE AGOSTINIANE/ Su le Zattare*" mit Kind, 21: "*CHIESA DI S. SEBASTIANO...*", 22: "*CHIESA DI S^{TA} MARIA DELLA CARITA'...*" - mit drei Frauen in unterschiedlichem Alter und Grad des Gebücktseins beim Gehen - , 23: "*CHIESA DI SS. GIO. E PAVLO...* ", 25: "*UEDUTA DELLA CHIESA DI S. ANTONIO DI CASTELLO...*", 27: "*CHIESA DI S. GERUASIO E PROTASIO...*" und 32: "*VEDVTA DI S MARIA FORMOSA...*" - auf der Brücke wieder die drei schwarzen Frauen in unterschiedlichen Stadien der Altersgebücktheit - , 33: "*FACCIATA DELLA CHIESA DEL' OSPITALETTO...*" - hier die Szene zweimal: einmal zur Kirche gehend hinter der Verkaufsszene mit dem Fliegenden Händler und rechts von der Kirche kommend ein zweites Paar, die vordere der beiden mit Fächer -, 37: "*SCVOLA DI S. ROCCO...*", 40: "*... SCVOLA DI S.TEODORO...*" - wie in Blatt 33 zweimal - , 41: "*FACCIATA DELLA SCVOLA DI S. FANTINO...* " in der Kirchentüre verschwindend, sowie Blatt 95: "*VEDVTA DEL CAMPO DI S. STEFANO*" - ohne daß die Kirche motivisch hervorgehoben wäre, aber wohin gehen sie schon sonst...- und im unnumerierten Blatt des 1. Zustandes: "*SCVOLA DEL SPIRITO SANTO/ Su le Zattare*".

[80] Blatt 39: "*VEDVTA DELLA SCVOLA DI S MARCO*".

[81] "*CHIESA PATRIARCALE DI S. PIETRO DI CASTELLO/ Architettura di Francesco Smeraldi*".

[82] Blatt 33: "*FACCIATA DELLA CHIESA DEL' OSPITALETTO...*" und 34: "*UEDUTA DELL' OSPITALE DEGL' INCURABILI/ Architettura Sansouino*". Einführend zu der religiösen, karikativen und musikalischen Bedeutung der *Ospedali*: **Aikema u. Meijers (Hrsg.) 1989.**

[83] Blatt 17: "*CHIESA DELLA MADONA DE MIRACOLI/ Monache Francescane*".

[84] **Pignatti 1974** bildet auf S. 57 das Detail des Feuers mit der Bildunterschrift "*Fuochi rituali in campo dei Miracoli*" ab. Im Text S. 58 spricht er von "*fuoco di fascine che tradizionalmente si faceva davanti a Santa Maria dei Miracoli*".

[85] Die auf dem Lande angewandten, professionellen Verfahren zur Holzkohleherstellung, von denen das hier dargestellte eine vereinfachte Form ist, sind dargestellt bei **Griselini u. Fossadini (Forts.) 1768-78**, Bd. 4, S. 87ff. unter dem Stichwort: "*CARBONAJO.*", sowie bei **Duhamel du Monceau u. Perini (Hrsg. u. Übers.) 1772**, Lib. II., Cap. II., Art. II., 10.), S. 206-13 "*Dell' Opere di Carbonaj*".

[86] Ich danke an dieser Stelle Herrn Prof. Manlio Brusatin, der mir in anregenden Gesprächen vom 13. und 20. Januar 2000 diesen und weitere wertvolle Hinweise gegeben hat.

[87] Blatt 44: "*PRVCVRATIE VECCHIE...*"

[88] Blatt 51: "*VEDVTA DELLA LOGGETTA...*"

[89] Blatt 28: "*CHIESA DI S.TOMASO...*"

[90] Der ungenannte Nachstecher, der die Blätter für die 1722 erschienen Bände 5, 2 und 5, 3 des bei Pieter van der Aa erschienenen Thesaurus... von Johann Georg **Graeve** (dort Nr. 18.) umgesetzt hat, meint Luca Carlevarijs hier korrigieren zu müssen. Er setzt die Szene folgerichtig auf den Campo SS. Giovanni e Paolo, neben die Gruppe der Kartenspieler, die der Inventor hier zu Füßen des Colleoni-Denkmals eingesetzt hat. Schließlich ist es eine altbekannte Tatsache, daß es beim Glücksspiel häufig zu Gewalttätigkeiten kommt.

[91] Blatt 93: "*PALAZZO ZENOBIO...*"; der verborgene Garten des Hauses Zenobio ist im folgenden Blatt abgebildet.

[92] Zur Kulturgeschichte dieser populären Schaukämpfe s. **Davis 1994**.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: PIAZZAKULTUR.

[1] **Burke 1981**, S. 261.

[2] **Vecellio 1590**, 39.a, 161.b, 120.b, bzw. **1598**, Taf. 146-48.

[3] Ausg. **Sansovino/Martinioni 1663**, S. 293. Die Bezeichnung Canal Grande an dieser Stelle des Originaltextes ist dadurch zu erklären, daß man argumentierte, der Kanal durchziehe als Fortsetzung des Flußlaufes die gesamte Lagune von der Mündung bis zur Porta del Lido.

[4] Der vollständige Titel der Serie lautet: *VEDUTE altre prese da i Luoghi, altre ideate DA ANTONIO CANAL e da esso intagliate poste in prospetiva, umiliate All' Ill.^{mo} Signor GIUSEPPE SMITH Console di S. M. Britanica appresso la Ser.^{ma} Repubblica di Venezia. In segno di stima ed ossequio.* Die Nennung des Widmungsträgers J. Smith in seiner Eigenschaft als Konsul, läßt bezüglich der Datierung der Serie den Schluß zu, daß die Reihe nicht vor dem 6. 6. 1744 erschienen sein kann, denn an diesem Tag erst wurde Smith zum Britischen Konsul in Venedig ernannt. Eine Radierung trägt zusätzlich die Jahreszahl 1741, so daß man sagen kann die Arbeit an den Stichen muß vor oder in 1741 begonnen sein. Benutztes Ex.: Berlin, Kupferstichkabinett SMPK, 2131 E, sog. Zanetti-Album). Es handelt sich um die Blätter **Bromberg**, 19/**Constable**, D17; 18/ D15; 20/ D19; 21/ D14; 25/ D16. Von dem zweiten Blatt existiert ein früherer Zustand (in der Royal Library, Windsor) der fälschlich "*la Ceca V.*" beschriftet ist.

[5] **Morassi**, 384, 379, 363, 462. Zu den Wiener Bildern s. **Hutter 1967**. Die beiden Bilder in Schweizer Privatbesitz (**Morassi**, 344 und 413) sind als Pendants der ersten (**Casadio, Delneri u. a. 1987**, S. 68ff.) bezeichnet worden, was nicht unwahrscheinlich ist, eine gemeinsame Provenienz aber ist nicht nachgewiesen.

[6] **Morassi**, 387 und 356. Zwei Canal Grande-Ansichten runden die Suite ab, so daß sich je zwei Vierergruppen gleichen Formates ergeben.

[7] Auch eine weitere, kleinere Piazza-Ansicht aus der Senkung Lemberg (**Constable**, 11d), deren Eigenhändigkeit Francesco Guardis nicht als sicher gelten kann, während die anderen immer als Serie angesehen worden sind, kann das Übergewicht mit dem Verhältnis 5 zu 3 nicht aufheben.

[8] Dem Leser wird nicht entgangen sein, daß der Begriff des "öffentlichen Raumes" und "öffentlichen Lebens" von mir im Sinne von "allen zugänglich", wie **Habermas** (zu Beginn seines Strukturwandel der Öffentlichkeit) aufs Einfachste formuliert hat, benutzt worden ist. An dieser Stelle aber ist die von ihm eingeführte begriffliche Unterscheidung von "öffentlich" und "Öffentlichkeit" hilfreich, um unterschiedliche Funktionen deutlich zu machen.

[9] Etwa **Albrizzi 1740**, S. 39: "*BROGLIO, ch'è quel luogo della Piazza, dove si adunano in cadauna mattina i Nobili, per fare i loro Uffizj: nel qual tempo è lecito l'entrarvi.*" Vgl. auch die Textstelle von **Misson 1691**, oben, mein Kap. VORSPIEL, S. 83.

[10] **Volkmann 1777/78**, S. 587.

[11] **Blainville**: Reisebeschreibung bes. durch Italien..., erschienen **1764-67**, S. 530, geschrieben aber bereits unter dem Datum des "24 Februar. 1707"!

[12] **Briganti**, 172/1996, 295.

[13] So heißt es bei **Vecellio 1590**, Taf. 105.b: "*POSSIAMO senza dubio dire, che l'habito vsato ordinariamente dalla nobiltà di Venetia sia l'antica Toga Romana: & non è forse picciola cagione la sua vniformità del concerto, & della concordia, con la quale s'è gouernata sempre questa amplißima Republica.*" Uniformität der Kleidung also wird gleichgesetzt mit Einträchtigkeit in der Führung der Regierung. Ähnlich auch **Sansovino/Martinioni 1663**, S. 399/400. S. auch GLOSSAR unter dem Stichwort: *Veste*.

[14] Die Standardformulierung über den Modus der Veröffentlichung der regelmäßig mit einem "IL SERENISSIMO PRINCIPE *FA SAPERE...*" beginnenden, aus dem Achtzehnten Jahrhundert in großer Zahl erhaltenen Gesetzesproklamationen lautete in einem Zeitalter, in dem noch längst nicht alle Untergebenen des Lesens kundig waren: "*Stampato per ... , Stampator Ducale*" und "*PUBBLICATO SOPRA LE SCALE DI SAN MARCO, E DI RIALTO*". Ähnlichen Zwecken der Veröffentlichung von Neuigkeiten, die das Volk betrafen, dienten auch die Anschläge an den Säulen des Dogenpalastes, die von Carlevarijs, wie auch von Pietro Longhi oft auf Bildern gezeigt werden, die um den Dogenpalast angesiedelt sind. Sie dienten der Bekanntmachung kleinerer, lokaler Nachrichten, wie etwa derjenigen über die Wahlen von Priestern in den Pfarreien, und sind ein weitere Hinweis auf diese offiziellen Bedeutung des Platzraumes. Im Œuvre Pietro Longhis dienen diese Anschläge sogar zur Datierung von Bildern, im Falle von Carlevarijs und Canaletto (Carlevarijs u. a.: **Rizzi**, S. 90, tav. 84, S. 91, tav. 128, sowie die auf der Carlevarijs-Ausstellung in Padua 1994 als Kat. 41, 58 und 63 gezeigten Gemälde, s. Kat. **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, Canaletto **Constable**, 35 - bei der Piera del Bando - und 20, s. unten, S. 173, sowie die Zeichnungen **Constable**, 525 und 526) sind sie zu klein, um lesbar zu sein. Auch auf Canalettos berühmten "*The Stonemason's Yard*" in der Londoner National Gallery (**Constable**, 199) sind Spuren solcher Anschläge ausgemacht worden; laut Kat. **Baker u. Henry 1995** finden sich auf dem Bild folgende Beschriftungsfragmente: "*Inscribed on the wall at the extreme left: 'Per P' (?) (Per Piovan). Above which can be read: 'W' (Evviva). This incomplete inscription is of the kind put up on Venice in connection with the election of parish priests.*"

[15] **Constable**, 33. Motivisch ähnlich, aber aus viel größerer Entfernung gesehen und viel kleiner ist die Darstellung der Szene auf dem Bild **Constable**, 35.

[16] **De Brosses 1991/Cafasso (Hrsg.in)**, "*LETTRE XIV.*", S. 270.

[17] **Casanova 1984-89**, Bd. 6, 10. Kap., S. 260. Franz. Originaltext nach der *Édition intégrale*, **Casanova 1960-62**, *Tome Trois, Volume 6, Chapitre X*, S. 234, in der die zuletzt zitierte Antwort Voltaires fehlt: "*Pendant le diner je n'ai pas parlé; mais aprés, Voltaire m'engagea à raissoner sur le gouvernement de Venise, sachant d'ejà que je devais en être mécontent; j'ai trompé son attente. J'ai tâché de démontrer qu'il n'y a pas de pays au monde où l'on puisse jouir d'une plus grande liberté.*" Der Satz von der Freiheit, die man genießt, wenn man sich nur nicht in die politischen Angelegenheiten mische, geht mindestens

zurück auf die 1709er Ausgabe von *Les Delices de l' Italie* (**Rogissard u. Harvard 1709**, S. 53) und **Misson 1691**, S. 168/69: "*Je vous diray en deux mots ce que c'est que cette liberté. Ne vous ingerez en façon quelconque dans les affaires de l'Estat; Ne commetez point de crimes énormes, punissables par le Justice, de telle manière que leur trop d'éclat, oblige nécessairement à en faire la recerche; & du reste, faites sans aucune reserve tout ce que bon vous semblera, sans apprénhender seulement le* qu'en dira-t-on, *voilà la liberté de Venise...*"

[18] **Morassi**, 387.

[19] Von Guardi außer den genannten etwa: **Morassi**, 370, 380, 381, 385. Ein hervorragendes Beispiel Canalettos ist das Bild aus der Serie der Gemälde aus Farnborough Hall, **Constable**, 38 (jetzt: Augsburg, Museum (K. u. M. Haberstock Stiftung), Inv.nr.: 12674), wo zwei *Nobili* spielerisch zwei balgende Hündchen gegenübergestellt sind.
Die Gemälde in Farnborough Hall wurden zu einem nicht exakt festlegbaren Zeitpunkt von William Holbech in Auftrag gegeben. Das Ensemble bestand bis es in den Dreißiger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts aufgelöst wurde und die Gemälde durch Kopien ersetzt worden ist, nachdem die Originale Canalettos fast zweihundert Jahre dort in einem extra für sie eingerichteten Zimmer in Rahmen aus italienischen Stukkaturen eingebaut gewesen sind. Die vier Original-Veduten waren zuletzt auf der venezianischen Canaletto-Ausstellung 1982 gemeinsam zu sehen, s. den Kat. **Bettagno (Hrsg.) 1982**, Nr. 90-93.

[20] **Constable**, 126/**Kozakiewicz**, Z 95; eine Werkstattkopie des Gemäldes befindet sich im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt: 48x65, 7cm, Inv.nr.: GK 136, **Ludwig 1998**, S. 37/38, **Constable** unter 126/**Kozakiewicz**, Z 94.

[21] S. oben, der Spitzelbericht von Felice Favretti für die Inquisitori di Stato: "*Le stie per polli sostituiscono le sedie in piazza San Marco*", in: **Comisso (Hrsg.) 1984**, S. 149, Kap. LUCA CARLEVARIJS, Anm. 72.

[22] Canaletto [zugeschr.]: Piazza San Marco, gesehen vom Campo di San Basso, Blick nach San Geminiano, mit Seitenfassade der Basilica, Lw., 61x95, cm, London, Privatsammlung, **Constable** ---, ausgestellt und erstveröffentlicht mit Zuschreibung an Canaletto anläßlich der Carlevarijs-Ausstellung in Padua 1994, Kat. **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, 83. Hier ist eine Frau in *Zendale* gekommen, um sich ein Schriftstück aufsetzen zu lassen.

[23] S. **Grevembroch 1754/1981**, IV, 78, s. oben das Kap. L. CARLEVARIJS: LE FABRICHE, E VEDUTE..., S. 163.

[24] Prof. Scarabello (Gespräch am 13. 1. und Telephonat am 14. 1. 2000), dem ich an dieser Stelle herzlich für sein Interesse und seine Anregungen danke, vermutete eine Art Verkaufsstand, in dem sich Wärter und diejenigen Insassen der Prigioni, die sich eingeschränkt frei bewegen durften, sowie Besucher der *Carcerati* mit Lebensmitteln versorgen konnten, ähnlich jener dem Verkauf von Wein und Aquavit dienenden *Canevette*, auf die er in seinem Buch über die Gefängnisse und ihre Insassen (**Scarabello 1979**, S. 168) hingewiesen hat; allerdings befanden sich diese *Canevette* (**Boerio**: "*CANEVÈTA, s. f. Cantinetta, Piccola Cantina dove si custodisce il vino. V.* CANEVÌN." und. "*CANEVÌN, s. m.* **Cantinetta; Celletta; Volticciuola**, *Piccola Cantina o Magazzino da conservar liquori....*"), wie Scarabello selbst bemerkte, unter den Arkaden der Neuen Gefängnisse. Er vermutete deshalb eine weitere, ähnliche Versorgungseinrichtung. Sein Bezug war die busta 3617/1 der Avogaria del Comun im ASV. Leider war es mir nicht mehr möglich, diese Material zur Infermeria der Prigioni beinhaltenden Akten vollständig durchzusehen, es fand sich aber in einem "*Francesco Adlessi Medico fisico Socio dell' Almo Collegio de' Medici Chirurgi e Promotore eletto dell'Ecc[ellentissi]mo Mag[istrat]o: alla Sanità; ... e P. P. di Clinica per l'Infermerie delle Carceri... Rassegnati li 19. Marzo 1791*" gezeichneten Vorschlag (Nr. 723) zur Reform der Infermeria der dokumentarischer Beleg für die Existenz einer "*Guardia del Ponte della Paglia*" (S. 13, Punkt 30°: "*Tanto la matina quanto la sera presentandosi il Medico, o il Chirurgo alle Prigioni, siano tenute le Guardie dar loro pronto, e libero passaggio, e ciò intendasi dichiarito anche alla Guardia del Ponte della Paglia che tiene in custodia i Portoni esterni la notte, accioche attendi prima di partir dai Portoni che sortano i sud:' Professori, essendo inconueniente che abbino daperdere infruttuosamente il loro tempo ad aspettar che risponda al suono della campana.*"). Diese war 1788 mit der Bewachung der Portoni der Gefängnisse betraut worden, muß aber vorher schon als Institution existiert haben (ebd., S. 31: "*Indice/ dei Documenti relatiui agl' argomenti trattati, ed anessi. ... 1788: 5: Maggio. Portoni delle Prigion alla Guardia del Ponte della*

Paglia"). Weit weniger sicher aber ist, wann diese Unterstände für die Wachen errichtet worden sind, 1703 in der "*VEDVTA DELLE PRIGIONI/...*" aus der Stichserie *Le Fabriche, e Vedute...* von Luca Carlevarijs fehlen sie, doch muß das nicht unbedingt von zwingender Bedeutung sein, haben doch die Vedutisten immer wieder auch weggelassen, was sie nicht zeigen wollten. Schon auf dem entsprechenden Stich in dem bei Lovisa hrsgg. *Il Gran Teatro...* von 1717 ("*Veduta della Piazzetta sul Canale, e delle Prigioni/ pubbliche di S. Marco di VENETIA.*"), wie auch auf vielen der Gemälde des Udinesers sind sie bestens erkennbar. Eine andere Meinung dazu wird vertreten in dem Katalogbeitrag von Alessandro Bettagno und Bozena Anna Kowalczyk zu dem Bild des Einzugs des französischen Botschafters Conte de Gergy (Constable, 356), in: Bettagno (Hrsg.) 1997, Nr. 39, S. 359 mit Bezug auf die Quelle "*Dieci Savi alle Decime*, Reg. 427, San Marco 1712, c. 34". Die Autoren sehen in den Buden "*botteghe di* fruttarol *e di* erbarol."

[25] Vgl. Scarabello 1979, S. 163: "*I detenuti e il sociale esterno si trovavano a contatto immediato tra loro ... attraverso i grandi balconi inferriati sulla strada (ambitissimi erano i camerotti a portata di queste balconate per le quali si parlava, si questava, si trattavano affari) ...*" Auch für den Hinweis auf diese Form des Außenkontaktes der Eingekerkerten und ihre Darstellung in den Veduten, wie für alle Informationen rund um die Gefängnisse, danke ich Herrn Scarabello.

[26] Z. B. in jenem in Toledo, Ohio, Constable, 118.

[27] *Le Fabriche, e Vedute...*, Blatt Nr. "55", beschr.: "*VEDVTA DELLE PRIGIONI/ Architettura Sansuino* [sic!]".

[28] Scarabello 1979, S. 66 und 12, sowie 163/64. Zu den Häftlingen, die eine gewisse Bewegungsfreiheit genossen, gehörten die sog. "*presentati*", die auf ihr Urteil warteten. In dem oben schon zitierten, sehr aufschlußreichen Bericht zur Infermeria der Prigioni (ASV, Avogaria del Comun, Busta 3617/1, Nr. 723, s. oben, Anm. 24) wird zudem beklagt, daß die männlichen Insassen eben dieser *Infermeria der Prigioni* den Blicken der Passanten ausgesetzt sind und frei in miserablen und schmutzigen, weißen Hemden oder gar nackt auf der "*frequentata strada della Riva* [degli Schiavoni]" herumlaufen. Ihre Kleidung wird als "*Capotti simili di quelle delle Galere*" (S. 10) beschrieben. Dazu s. oben, mein Kap. DER GROßE ÜBERBLICK., Anm. 42.

[29] Vgl. de Brosses 1991/Cafasso (Hrsg.in), "*LETTRE XIII. À MONSIEUR DE NEUILLY*", S. 252, der in Padua einen zu diesem Zwecke aufgestellten Heiligen Antonius bemerkt hat.

[30] Morassi, 413.

[31] Morassi, 363, s. oben Anm. 5. Noch mehr gilt das für das signierte Bild in Treviso (Morassi, 361) und die Version in Konstmuseum, Göteborg, Inv.nr.: 953, Morassi, 362.

[32] Constable, 569 und 570. Es handelt sich um zwei ausgearbeitete Zeichnungen, die jeweils in zweifacher Ausführung das gleiche Motiv in deutlich unterschiedener Manier zeigen. Wann diese Blätter entstanden sind und warum die Doppelung der Motive, ist nicht dokumentiert. Man kann nur vermuten, daß Smith eine der Serie weiterverkaufen wollte, um die zweite, wie auch die Gemälde in seinem Palast zur Präsentation bereitzuhalten.

[33] Constable 569/70, sowie 529 und 530. Man denke aber auch an die Canal Grande-Ansichten mit einem sehr tiefen Blickpunkt (Constable, 584 und 585), wo im Vordergrund Fässer und Planken auf Barken umgesetzt werden und sogar ein Floß den Canal Grande entlangfährt. Dazu zählt auch, daß einige der sehr schönen Blätter dieser Doppelreihe, sehr ungewöhnlich abgelegene Örtlichkeiten außerhalb der Stadt in der Lagune zum Motiv haben. Vielleicht hat Smith ja genau deshalb den zweiten Satz der Zeichnungen nicht verkaufen können...

[34] Constable, 568, beschr. von Canalettos Hand: "*Veduta della Pescharie* [sic!]".

[35] Wenn Guardi bei seiner Version des Motivs in der Ca' d'Oro (Morassi, 417), den Fischmarkt in derselben Art und Weise wiedergibt, dann zeigt das nur, wie sehr sich seine hängenden Zeltplanen der Stände auf der Piazza von älteren Mustern aus dem Schaffen des vor-englischen Canaletto ableiten lassen.

[36] Constable, 154. Dario Succi hat an ungewöhnlich entlegener Stelle (in: ders. (Hrsg.) 1999, S. 44ff.) eine Rekonstruktion des Gesamtbestandes des ehemaligen, sog. "*Canaletto-Room*" in Castle Howard versucht, wobei

der Hinweis auf die bisher weitgehend unbeachteten Archivalien einen wesentlichen Fortschritt in der Geschichte der Sammlung darstellt, seine Wertungen und Identifizierungen nur aufgrund alter Photos aber mit einiger Vorsicht zu lesen sind.

[37] Volkmann 1777/78, S. 587,

[38] Constable/Links, 124*.

[39] S. u. GLOSSAR und besonders die erläuternde Textstelle im Kap. VON CARLEVARIJS ZU JOHAN RICHTER., S. 209.

[40] Sansovino/Martinioni 1663, S. 293.

[41] Constable/Links, 840***.

[42] Der Begleittext zu dem zitierten Blatt von Grevembroch 1754/1981, III, 52: "*MERCADANTE ARMENO.*" lautet: "*Nella Piazza di S. Marco godono gli Armeni una precisa situazione onde esitare alcune cose appartenenti a loro, e questo Privilegio è sí inveterato, che non si può assicurarsi dell'origine. Li Mercadanti peró di quella Nazione esercitano negozio più importante di robbe, che conducono qui per la Scala delle Smirne.*
Portano in Capo berette foderati di Martori, e vestono di panno nero, e rasi di varij colori; ma più anticamente susavano il nero. Le Zimarre erano lunghe di Damasco, imbottite di tela la State, ed il Verno di pelli; e le Calze pure di panno, con le Scarpe, o Scapini di cuojo alla Turchesca."

[43] Constable, 27.

[44] Etwa auf dem obengenannten Bild in Woburn Abbey, Constable, 27.

[45] Constable, 29 = Kozakiewicz, Z12.

[46] Constable, 50 und 45.

[47] Constable, 45. Zur Geschichte der Serie s. oben, Anm. 19.

[48] Toledano, V. 2. 1/1995, V. 2. b = Manzelli, M. 2. 3.

[49] Morassi, 344, s. oben Anm. 5.

[50] Morassi, 356, s. oben Anm. 5.

[51] Morassi, 355 (ebenso: 357) und 352 (Francesco Guardi zugeschrieben).

[52] In einer Vedute, die 1994 in Padua auf der Ausstellung zum Werk von Luca Carlevarijs ausgestellt war: Bernardo Canal: Piazza San Marco, Blick Richtung San Geminiano, Lw. 56x73cm, Milano, Privatsammlung, Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, 76, Abb. ebd., S. 259. Das Bild stammt aus einer Serie von fünf Veduten, von denen zwei auf der Rückseite signiert und auf 1735 datiert waren. Es kann also als ein sicheres Werk des älteren Canal gelten. Die signierten Veduten wurden im Kat.: Riccoboni (Kat.redaktion) 1947, Nr. 71 u. 72 erstmals veröffentlicht. Vgl. auch: Pallucchini, Rodolfo: Appunti per il vedutismo veneziano del Settecento, in: Muzeum i twórca. 1969, S. 144ff.

[53] Bernard Vogel nach Johan Richter: Piazza San Marco, Richtung San Geminiano, beschr.: "*Prospectus Areæ S. Marci versus Templum S. Gimininiani. / Veduta della Piazza di S. Marco verso la Chiesa di S. Giminiano - Vue de la Place du S. Marc vers l'Eglise de S. Gimininiane.* / Prospect des Marcus Platz gegen der Kirchen S. Giminiani." u. sign.: "*Ioannes Richter pinxit... Bernard. Vogel Sculpsi et excud. Aug. Vind.*", benutzte Ex.: Venezia, Museo Correr, Stampe P. D. Gr. 1496 und: Stampe Cicogna 229.

[54] Edgar Peters Bowron, Katalogeintrag in: de Grazia, Garberson u. a. 1996 hat erstmals hier das Ladenzeichen eines Zahnarztes vermutet. Ich zitiere nach Links 1998, S. 8, der die letzten Überlegungen zuletzt wie folgt resümierte: "'*The curious red-and-white portable structure before the wooden building at the base of the Campanile is evidently a shop sign, and appears in other views of St. Mark's Square by Canaletto (citing* [Constable,] *no. 53.). No satisfactory explanation has been advanced for this device, but ots approximation to the structure of a tooth suggests that it may have served as an advertisement for a dentist's premises' (E. Peters Bowron, op. cit. [in the Catalogue of the Italian Paintings of the National Gallery of Art, Washington, 1996], p. 30 [Anm. 6].). The presence of this erection is not easily seen in no. 53, ex-Craven, now Cleveland, Ohio, which has been atributed to Bellotto. However, it is clearly shown in no. 48* (...) which must date from some 20 years earlier. Mr. Alexander Fyjis-Walker tentatively suggests that it represents the internal framework of a particular tradesman's tent or booth left standing while the canvas and other parts were temporarily removed.*"
Folena 1993, S. 515, Stichwort: *SANSÈR* spricht allgemein von "*baracche dei sanseri sotto il campanile di S. Marco*" ohne seine Quelle für diese Information zu

benennen. Vielleicht geht diese Annahme zurück auf eine Stelle in den Diarii des Sanudo (zit. bei **Gattinoni 1910**, S. 324/25). **Filosi 1757**, S. 22 hingegen beschreibt die Situation - genausowenig aufschlußreich - wie folgt: "*Mentre dal lato della parte del Palazzo Ducale vi è una nobile loggia...: rimpetto alle Procuratie Vecchie vi sono varie botteghe di Mercanti e la porta del Campanile, dalla porta opposta alla loggia vi sono molti Cancelli di Notai e pubblici Ministri: da quella opposta alle suddette Procuratie vi è una lunga fila di Panattieri in vago ordine separati.*" Belegt wird meine Annahme durch das Kapitel "*Le Boteghe attorno il Campaniel*" bei **Gattinoni 1910**, S. 319ff., bes. 324/25 und 331, wo nachgewiesen werden konnte, daß die Belegung der Läden seit frühesten Zeiten bis ins frühe Neunzehnte Jahrhundert von denselben Handwerkern erfolgte. Besonders wichtig aber ist das von ihm auf S. 93 veröffentlichte Manuskript in der Sammlung des Museo Civico Correr, "*Codice Cicogna, 1439, pg. 46*" über den fatalen Blitzeinschlag von 1745, wo der Name des lombardischen "*cavadenti*" genannt ist.

[55] **Links 1998**, 36*. Das Bild ist seit kurzem im Besitz der Sammlung Liechtenstein, Vaduz. Es stellt eine Ansicht der Piazza San Marco von der Ecke der Basilica mit Campanile und Blick Richtung San Geminiano dar, ohne jedes Anzeichen der neuen Pflasterung mit dem geometrischen Muster nach Entwurf Andrea Tiralis, die 1723 begonnen wurde. Es muß folglich in den Jahren nach Canalettos Rückkehr aus Rom und diesem Datum entstanden sein. Es war ausgestellt auf der venezianischen Ausstellung Canaletto. Prima maniera, Kat. **Kowalczyk (Hrsg.in) 2001**, Nr. 45. Der Markt wurde nach **Lorenzetti 1963/87**, S. 572 im Jahre 1809 nach San Polo verlegt.

[56] **Rizzi**, S. 93, tavv. 101-3.

[57] **Constable**, 1, sowie 1a, das Constable als eigenhändige Replik des ersten galt. Genaueres zur Forschungslage bzgl. der Datierung des Bildes s. unten das Kap. FRÜHE MEISTERWERKE, Anm. 5, und S. 184.

[58] Bei **Molmenti 1978**, Bd. 2, S. 69 zwar heißt es: "*Lungo il secolo XV, Venezia da una città come tutte le altre, ove crescono piante e si muovono animali da lavoro e da traino, va trasformandosi in una città di sole pietre e di acqua, senza dintorni, senza alcuna cornice di campi e di alberi, senza alcuna varietà di terreni e di piantagioni, senz'altra base visibile che la sua stessa immagine riflessa nelle onde.*" Daß die Aussage, daß es keine Bereiche des Grüns mehr in der Stadt gegeben haben, nicht ganz richtig ist, zeigen einige später noch zu besprechende Veduten (s. mein Kap. PLATZ UND PERIPHERIE), doch konnte **Wichmann 1987**, S. 110/11, mit Bezug auf **Corner 1749** ("XVII [d. i.: Supplementa ad ecclesias venetas...], S. 263) eine Quelle aufweisen, die belegt, daß schon um 1400 keine Tierhaltung in der Stadt mehr geduldet wurde: "1409 begründete man den Erlaß, in dem das Verbot [der Haltung von Haustieren] auch auf die Schweine des hl. Antonius ausgedehnt wurde, damit, daß sie sowohl Kindern als auch Straßen und Fondamenta Schaden zufügten und die Stadt verunstalteten."

[59] So **Keyßler 1751**, S. 1097/98, **Volkmann 1777/78**, S. 668, **de Brosses 1991/Cafasso (Hrsg.in)**, S. 332.

[60] "*La Fiera degli argentieri*", d. i.: Piazza San Marco mit Campanile, Blick Richtung Procuratie Nuove während der Fiera dell'Ascensione, o. A., 119x130cm, Broni (Pavia), Sammlung Conte Cella; "*La Fiera in Piazza San Marco*" mit Basilica, Campanile, Ecke der Procuratie Nuove, Blick zum Dogenpalast, Lw., 112x147cm, Modena, Galleria Estense, Inv. nr.: 25, Kat.: **Pallucchini 1945**, 455.

[61] NUOVA VENETA GAZZETTA, 3, 21, 22. 5. 1762.

[62] **Volkmann 1777/78**, S. 675. Gasparo Gozzi spricht in seinem OSSERVATORE VENETO von "... *quella via dove sono le cuffie, i ventagli, i nastri e tutti gli altri fornimeti delle femmine. Una bella e gran varietà è quella sopra tutto.*" (**Gozzi/Raffaelli (Hrsg.) 1965**, S. 180). Bestätigt wird diese Betonung von Luxuswaren durch erhaltene Aufteilungspläne für die *Botteghe*, s. **Urban Padoan 1988a**, S. 121 und 125. Hier werden vor allem Produkte der Handwerke "*Orefice.*", "*Strazzarol.*", "*Calegher.*", "*Tellarol Forestier*" und "*Tellarol Venezian*", "*Barettin*", aber auch "*Cristalli*", "*Biancherie*", "*Confetturier*", "*Librer*", "*Specchier*", "*Merci di Fiandria*", "*Porcellane*", "*Occhialer*", "*Orologier*", "*Pettener*" u. a. genannt.

[63] So **Keyßler 1751**, S. 1098

[64] **Morassi 1962**, S. 293. Über das Bild der "*Fiera*" im Besitz des Conte Cella in Broni, das ich leider nicht im Original kenne schrieb er: "... *la 'veduta' architettonica è ridotta a pochi brani, mentre é sfruttata al massimo la pittoricità dell'ambiente con le baracche dei venditori*

d'argenteria piene zeppe di merce preziosa, con le tende ondeggianti quasi vele mosse dal vento, e sopratutto con questa variopinta folla di gente di tutti i ceti e paesi, e con tante dame che si pavoneggiano come in una sala da ballo, facendosi fresco col ventaglio.""

[65] Blainville 1764-67, Bd. 2, S. 36 etwa beschreibt den Abzug der auswärtigen "lustigen Schwestern".

[66] Morassi 1962, a. a. O.

[67] Constable, 19 und ähnlich: Constable/Links, 19a. Die Zeichnung zu Nr. 19: Constable, 528 [s. Abb. 339] nach einer alten, in der Familientradition überlieferten Anekdote 1760 zusammen mit dem Gemälde entstanden und ein Geschenk Canalettos an John Crewe gewesen sein. Die Datierung könnte bestätigt werden durch einen Eintrag Pietro Gradenigos in seinen NOTATORI, Bd. VI: "*.../da Maggio 1760, sino tutto Febraro susseguente.*" vom 15. Mai des Jahres 1760, Blatt 5:
"*15. Maggio - In quest'anno la Fiera dell'Ascensione si dispongono le Botteghe prouisionali nella Piazza di S. Marco in altro modo per annuire alle istante delli Orefici, che non più le uien ageuolata da Benevoli la imprestanza dell' Argentarie per il disordine, e rubbamneto occorso l'anno passato. Queste adunque uengono diminuite al numero di otto; e conual[?] incontro prescrisse il Procuratore Cassiere, che in auuenire resti uacuo porzione del Pauimanto, Castricato, e quanto uenga a stacarsi con bella simitria, e buon ordine dalla Basilica Ducale e sicome sembrò si facesse con moderna polizia, ed elleganza.*"
Leider ist der Eintrag nicht ganz eindeutig, ob sich die Formulierung", *che in auuenire resti uacuo porzione del Pauimanto* " ausschließlich auf den Raum vor der Basilica di San Marco bezieht oder auch auf den hier abgebildeten Platzbereich des Liston vor den Prokuratien. Sollte aber die Ordnung der Buden auf der Piazza verändert worden sein, gäbe das zumindest einen guten Grund für Canaletto, auch im Alten von über 60 Jahren noch zum Zeichnen auf die Piazza zu gehen, wie die bekannte Anekdote zu dem Bild John Crewes berichtet.

[68] "*Giovedì io feci come tutti gli altri della città, e andai mascherato alla piazza maggiore...*" schreibt er im OSSERVATORE VENETO, I, 26, 2. 5. 1761, nach dem Nachdruck Gozzi/Raffaelli (Hrsg.) 1965, S. 179/80.

[69] NUOVA VENETA GAZZETTA, 3, 21, 22. 5. 1762. Die Autoren der *Gazzetta*, nachdem Gasparo Gozzi und dann Pietro Chiari die Redaktion abgegeben hatten, waren Girolamo Zanetti und Domenico Caminer (s. Saccardo 1982). Es handelt sich um jene *Fiera*, während der der Doge Francesco Loredan verstorben ist, die man aber sich nicht entschließen konnte, wegen Trauer abzubrechen.

[70] *L'indovina*, Venezia, Venezia, Ca' Rezzonico, Pignatti 1968, S. 99/100, tav. 95 u. London, National Gallery, ebd. S. 90, tav. 166; *Il Cavadenti*, Milano, Brera, ebd. S. 92, tav. 107; *L'indovino*, Venezia, Accademia, ebd. S. 106, tav. 109; *Il ciarlatano*, Venezia, Ca' Rezzonico, ebd. S. 98, tav. 160; *Il ciarlatano* und *Il mondo nuovo*, ehemals Sammlung Erben Salom, jetzt: Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, ebd. S. 97, tav. 161 u. tav. 163; Gaukler am Dogenpalast, Frankfurt, Staedel, Inv. 1529, ebd. unter den zugeschriebenen Werken, S. 133 usw.

[71] Das Bild in Poznan: Rizzi, S. 93, tavv. 131-34; zu Bildern Richter in Stuttgart, ex-Sammlung Barbini-Breganze und aus der Sammlung Italico Brass, Venedig s. im folgenden Kap., S. 204ff.

[72] Constable, 61, Rizzi, S. 90, tavv. 137/38, Constable, 50, Rizzi, S. 90, tav. 141, Constable, 74 (das Zitat, S. 213), Rizzi, S. 94, tav. 59/60 und S. 87, tavv. 108-10; ebenso in dem unten zu behandelnden Bild, Anm. 76 usw. Mit dieser Aufzählung dürfte deutlich sein, daß es nicht glaubhaft zu machen ist, daß nun eines von ihnen, stehe es wo es wolle, unter dem Balkon des Dogenpalastes oder daneben, Kritik ausdrücken könne.

[73] Constable, 69, 71 u. 72 und unter 70 (Bernardo Bellotto), gezeigt in der Carlevarijs-Ausstellung in Padua 1994 (Nr. 86, Abb. im Kat. Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, S. 271) und der venezianischen Bellotto-Ausstellung (Kat.: da Cortà Fumei u. Kowalczyk (Hrsg.innen) 2001, Nr. 4).

[74] William Hogarth, der sich 1753 in seiner *Analysis of Beauty* vorausschickend rühmt, er schreibe auf, was schon lange gängige künstlerische Praxis sei - geschrieben in der Zeit als Canaletto in England war! -, bemerkt, wenn der Maler "vor die Notwendigkeit gestellt wird, die Vorderseite eines Gebäudes mit all ihren Gleichförmigkeiten und Entsprechungen wiederzugeben, so bricht er gewöhnlich (wie man es nennt) solch einen

unangenehmen Anblick, in dem er einen Baum vor das Gebäude malt oder einen Schatten einer vorgestellten Wolke oder irgend etwas anderes, das dazu geeignet sein mag, dem Gemälde Vielfalt zu geben oder, was dasselbe ist, Gleichförmigkeit zu nehmen" (zit. nach der Neuübersetzung von Jörg Heininger, o. J., S. 54). Der Originaltext lautet: "*When we view a building, or any other object in life, we have it in our own power, by shifting the ground, to take that view of it which pleases us best; and in consequence of this, the oainter if he is left to his choice, takes it on the angle rather than in front, as most agreeable to the eye; because the regularity of the lines is taken away by their running into perspective, without losing the idea of fitness: and when he is of necessity obliged to give the front of a building, with all its equalities and parallelisms, he generally breaks (as it is term'd) such disageeable appearance, by throwing a tree before it, or hte shadow of an imaginary cloud, or some other object that may answer the same purpose of adding variety, which is the same with taking away uniformity.*" **Hogarth 1753/1971**, S. 19/20.

[75] **Constable**, 37 und der Stich Visentinis Nr. "IV" aus seiner unbetitelten Reihe von vier Ansichten der Piazza und des Molos (**Succi (Hrsg.) 1986/87**, 83, S. 273).

[76] Piazza San Marco, Blick zur Piazzetta, mit Komödianten unter dem Campanile, Lw., 60x72cm, o. A., Privatsammlung, **Rizzi ---**, erstveröffentlicht bei **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, 21, zum Pendant: San Nicolò di Castello s. oben Kap. DER GROßE ÜBERBLICK., S. 136.

[77] Eine nicht unähnliche Darstellung einer Commedia dell'Arte-Bühne findet sich im Hintergrund eines der *Balli di Sfessania*-Blätter Jacques Callots: Dem "*Razzullo*" und "*Cucurucu*". **Lieure 1969**, 397. Allerdings sind hier die spielenden Figuren weitaus schematischer gegeben und im Sinne der Callot'schen Maxime einer wilden Tanzaufführung sehr viel bewegter als bei Carlevarijs.

[78] Es gibt eine verblüffende Ähnlichkeit in Haltung und Kleidung zu der Colombina in den Mitte des folgenden Jahrhunderts veröffentlichten Commedia dell'Arte-Figurinen von Maurice Sand. Nun wird die Figur kaum diesem Bild entnommen sein, eher ließe die Ähnlichkeit wohl auf das gemeinsame Vorbild, vielleicht eines populären Stiches deuten. Oft, in diesem Falle aber nicht, kann es sich bei dem Transmissionsglied um die Stiche Joullains in **Riccoboni 1728b** gehandelt haben, die wiederum aus unterschiedlichen Quellen schöpfte.

[79] In der Terminologie habe ich mich hier angelehnt an das kleine, aber nützliche, ältere Forschungen zusammenfassende Buch von **Krömer** (in der Aufl. von) **1990**, S. 12, der sich wiederum bezieht auf: Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und théâtre italien, Stuttgart 1965. Die kompletten *Scenari*, nach denen ich die Szene hier improvisiert habe, hat **Pandolfi (Hrsg.) 1957** zusammengestellt.

[80] *Le Fabriche, e Vedute...*, 44.

[81] In einem von zwei Gemälden aus der Sammlung Italico Brass der Ecke zwischen Campanile und Procuratie Nuove (Carlevarijs, bzw. Johan Richter: **Rizzi**, S. 95/96, tav. 166), genau dort auch in Veduten des Udinesers in Sanssouci und der sehr ähnlichen in Fontainebleau (**Rizzi**, S. 87, tavv. 104-7, sowie: Piazza San Marco, Blick Richtung Piazzetta mit Fassade der Basilica und Procuratie Nuove, Lw., 47x92, 5cm, Fontainebleau, Musée du Château, **Rizzi ---**, **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, 67, aus dem Musée du Louvre, Inv. 727); ein Canaletto der Sammlung Fitzwilliam in Milton Park mit einem ungewöhnlich schrägen Blick auf die Procuratie Nuove zeigt, ebenfalls vor dem Campanile einer anderen (**Constable**, 52); bei Bernardo Canal (s. oben Anm. 52.), wie auch Canaletto (**Constable**, 32), in der Ecke vor den Procuratie vecchie.

[82] **Galleria Salamon. Inverno 1991**, s. oben Kap. LUCA CARLEVARIJS. ZWEI GESICHTER..., Anm. 45, **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, 59 und: **Rizzi**, S. 90, tav. 136, sowie eine weitere Piazzetta-Vedute von Carlevarijs (**Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, Nr. 61, Angaben s. oben, Anm. 52 zu Kap. L. CARLEVARIJS: ZWEI GESICHTER...), wo dieselbe Figur auf dem tragenden Balken des Standes eines Scharlatans sitzt. Hier gibt es sowohl einen Wahrsager, als auch einen Stand eines Scharlatans, der seinen Patienten bereits auf dem Stuhl sitzen hat, während er dem Publikum neben einer Ankündigungstafel Erklärungen gibt und sein Gehilfen warten muß.

[83] **Constable**, 646.

[84] In der **Propyläen Geschichte der Literatur**, wo das Blatt fälschlich unter dem Namen Bernardo Bellottos abgebildet worden ist, Bd. IV, S. 103.

[85] Michele Marieschi: Campo Santa Maria Formosa, in: *Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus*, Radierung, 1741, beschr.: "*Templum cum Platea Sanctæ Mariæ Formosæ, ex archtypo Iacobi Sansouini desumptum.*" sign.: "*Mich. l. Marieschi del. t et inc. t.*", benutzte Ex.: Berlin, Kupferstichkabinett SPK Alter Bestand, Sammlung K (erster Zustand, vor der Numerierung) und: Venezia, Museo Correr, Coll.: Stampe D 54 (Nr.: "18").

[86] Garzoni 1589, S. 742.

[87] Morassi: Disegni, 341

[88] Morassi, 371.

[89] Grosley 1774, S. 8/9.

[90] NUOVA VENETA GAZZETTA, 3, 46, 18 8. 1762. Auch Goethe beschreibt in seiner Italienischen Reise (Weimarer Ausg., Abth. 1, Bd. 30, S. 112/13 unter dem Datum des 3. 10. 1786) einen Geschichtenerzähler, den er aber nicht verstanden habe. So fehlt seiner Erzählung die wohlwollende Zuneigung des Einheimischen, der den Beschriebenen offenbar zumindest aus der Sicht des Zuschauers bestens kannte.

[91] Caylus 1914, S. 115.

[92] GAZZETTA VENETA URBANA, 4, 4, 13.1.1789.

[93] Vincenzo Chilone: Piazzetta, Blick auf Libreria u. Loggetta, Fresko, genaue Maße unbekannt, 1797, Udine, Palazzo Marcozzi, Bes. Ciani Grosso Mirello, Lit.: Bartolini u. a. 1983, S. 296/97, mit Abb. es ist das eigenständigste von drei Fresken nach Canaletto, von denen eines signiert und 1797 datiert ist.

[94] Constable, 335, 336, 342 u. a.

[95] Antonio Joli zugeschr.: Piazza San Marco m. Ecke d. Basilica, Blick nach Piazzetta und Procuratie Nuove, Lw., 59x73cm, Paris, Privatsammlung, Kat. Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, 97. Morassi 1962, S. 294 erwähnt eine Piazzetta mit "*>Teatro dell'arte< in un baraccone improvvisato verso il molo*" von Antonio Stom (Milano, Privatsammlung, ohne Größen- und Materialangaben), das mir nicht bekannt geworden ist.

[96] Rizzi, S. 99, fig. 179 und: "*Il mondo nuovo*" Album des British Museum, Rizzi, S. 98, Dis. 30, Abb.: Rizzi 1963/64, 94; Giandomenico Tiepolo: in den Fresken der sog. *Stanza delle Scene di Carnevale* in der Villa Valmara ai Nani, Mariuz 1971, S. 140/41, tav. 366/ Knox 1980, P.322, von denen eines signiert und 1757 datiert ist, und aus der Dekoration der eigenen Villa Zianigo der Ca' Rezzonico, Mariuz 1971, S. 149, tav. 92/ Knox 1980, P.357, sowie das Leinwandgemälde:"*Il mondo nuovo*", Lw., 62x36cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs, Mariuz 1971, S. 132, tav. 201, Knox 1982, P. 210.

[97] Rizzi, S. 91, tav. 159.

[98] Carlevarijs, Blatt 45, Franco s. oben Kap. VORSPIEL., S. 83.

[99] Constable/Links, 840*****.

[100] Molo mit Ecke des Dogenpalastes, Libreria, Blick zu Dogana und Santa Maria della Salute, Lw., 92x129cm, sigl.: "L. C.", Maron di Brugnera (UD), Privatsammlung, Rizzi ---, Kat., Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, 63.

[101] Burney 1773, S. 144/45: "... *Venice has likewise been one of the first cities in Europe that has cultivated the musical drama or opera: ... Add to these advantages the conservatorios established here, and the songs of the Gondoleri, or Watermen, which are so celebrated, that every musical collector of taste in Europe is well furnished with them, and it will appear that my expectations were not ill grounded.*
The first music which I heard here was in the street, immediately on my arrival, performed by an itinerant band of two fiddles, a violoncello, and a voice, who, though as unnoticed here as small-coalmen or oyster-women in England, peformed so well, that in any other country of Europe they would not only have excited attention, but have acquired applause, which they justly merited. These two violins played difficult passages very neatly, the base stopped well in tune, and the voice, which was a woman's, was well toned, and had several essentials belonging to that of a good singer, such as compass, shake, and volubility; but i shall not mention all the performances of this kind which I met here, as they are so numerous, that the repition would be tiresome." und, S. 150/51: "... *upon the Piazzi [sic!] di S. Marco, I heard a great number of vagrant musicians, some in bands, accompanying one or two voices; sometimes a single voice and guitar; and sometimes two or three guitars together. Indeed it is not to be wondered at, that the street-music here is generally neglected, as people are almost stunned with it at very corner;...*"

[102] Rizzi, S. 98/99, Dis. 42, fig. 50.

[103] Rizzi, S. 90, tav. 84.

[104] Constable, 37.

[105] Lw., 60x49cm, Cat. n. 468, Pignatti 1968, S. 106, tav. 109. Die Szene, die bei Longhi unter den Arkaden des Dogenpalastes angeordnet ist, wird bei ihm durch Blickbeziehungen zwischen weiblichem und männlichem Publikum, geröteten Wangen der jungen Damen und nicht zuletzt durch die drohend-weisend erhobenen Zeigefinger des in Rückenansicht gegebenen jungen Herrn zu einer typischen moralisierenden Genreszene ausgemalt werden.

[106] Keyßler 1751, S. 1093 [Hervorhebungen des Originaltextes], s. auch S. 227 unter der Aufzählung der Dinge, die ihm an Turin mißfallen: "Endlich misfällt mir die Freyheit, welche die Charlatans und Quacksalber, wie in den übrigen Theilen von Italien, also auch hier haben, die Leute um ihr Geld und Öfters zugleich um ihre Gesundheit zu bringen."

[107] Rizzi, S. 88/89, Dis. 28, fig. 113.

[108] Carlo Goldoni: *LA BIRBA* , Goldoni/Ortolani (Hrsg.), Bd. 10, S. 96.

[109] Constable, 70.

[110] Rizzi ---, erstmals 1991 bei der Galleria Salamon, Milano gezeigt, s. oben Kap. L. CARLEVARIJS. ZWEI GESICHTER..., Anm. 4.

[111] Vgl. Giandomenico Tiepolos großer Zahnzieher, Lw. 80, 5x110, 5cm, Paris, Louvre, Inv.nr.: R.F.1938-100, Mariuz 1971, S. 131, tav. 85, Knox 1982, P.204. Auch bei Pietro Longhis *Cavadenti* der Brera, Milano hat ein wandernder Zahnarzt ein solches Tier dabei (Lw., 50x62cm, sign.: "Pietro Longhi", 1746, Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 2085, Pignatti 1968, S. 92, tav. 107) und ebenso im Longhi/G. de Gobbis zugeschr. Bild in der Ca' Rezzonico (Lw., 49x60cm, Venezia, Musei Civici. Ca' Rezzonico, Pignatti 1968, S. 137, Tav. 449).

[112] Es handelt sich um drei Ansichten, die den Blick von der Piazzetta in Richtung Torre dell'Orologio und Procuratie vecchie wiedergeben. Sie befinden sich in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Inv.nr.: 1986, Lw., 70x110cm, s. Kat.: Lauts (Bearb.) 1966), dem Besitz des Grafen Landsberg-Velen auf Schloß Wocklum, Balve (Lw., genaue Maße unbekannt (ca. 55x90cm), angeblich 1751) und in der Neuen Residenz Bamberg, Staatsgalerie und Städtische Gemäldesammlung, Inv.nr.: 6105 (Lw., doubliert, 72, 5x110, 5cm). Die Gemälde entsprechen in Bildkomposition bis hin zum Lichteinfall weitgehend einem Vorbild Canalettos in Woburn Abbey (Constable, 64). Die Bilder in Karlsruhe wurde mit einer auf Constable zurückgehenden Zuschreibung an Jacopo Fabris versehen. Die der Serie auf Schloß Wocklum wurden von Kozakiewicz (S. 29-31, Anm. 56), der über sie gehandelt hat, neutral einem "Maler der Landsberg-Velen-Reihe" zugeordnet. Die Bamberger Bilder gelten als Werke eines Canaletto-Nachahmers (Kultzen u. Reuss (Bearb.) 1991, S. 40ff.), wurden aber auch als "Art des Bernardo Bellotto" bezeichnet. Corboz 1985 hat sich der Konstruktion eines "*Pseudo-Bellotto del museo di Bamberg*" bedient (S. 79) Es muß einem späteren Zeitpunkt vorbehalten bleiben, über weitere auffallende Ähnlichkeiten der Bilder dieser und anderer Veduten-Serien in Sammlungen nördlich der Alpen zu handeln.

[113] Rizzi, S. 96, tav. 155, Magnifico u. Utili (Hrsg.) 1987, 18 mit anderen Größenangaben: 104x150cm und Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, Nr. 61, Angaben s. oben, Kap. L. CARLEVARIJS: ZWEI GESICHTER..., Anm. 52 (Rizzi ---); Constable, 66, dokumentiert in einem 1794 anläßlich des Todes des Erstbesitzers erstellten "*catalogue*".

[114] S. das Bild der Sammlung Frezzati, Rizzi, S. 96, tav. 155, und Rizzi, S. 92, tav. 154, dort als Besitz des Cooper Union Museum, New York, jetzt in einer Schweizer Privatsammlung, s. Natale (Ausstellungskommissär) 1978, 159 und Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, S. 120. Bernard Vogel nach Johan Richter: Piazzetta und Piazza San Marco mit Ecke der Libreria, Loggetta, Blick zum Torre dell'Orologio, 484x716/513x714mm, beschr.: "*Prospectus Areæ S. Marci versus Campanam./ Veduta della Piazza di S. Marco verso il Campanille. --- Vue de la place de S. Marc vers la Cloche./* Prospect des S. Marcus Platzes gegen der Glocken" und: "*Ioannes Richter pinx Venet. ___ Cum Pr. ac... ___Bernardus Vogel Sculpsit et excudit Aug. Vind.*", Ex.: Venezia, Museo Correr Stampe Cicogna 233.

[115] Luca Carlevarijs: Die Loggetta Sansoviniana, Lw., 57x43cm, o. A., Privatsammlung, Rizzi ---, Magnifico u. Utili (Hrsg.) 1987, 19. Zweifel an der Zuschreibung sind

meines Wissens nicht geäußert worden, obwohl das Bild einige Ähnlichkeiten zu der unten besprochenen Bildgruppe aufweist, die dem Œuvre Johan Richters zugehörig gilt.

[116] **Constable**, 363 (noch als zugeschriebenes Werk).

[117] Blatt 21, benutztes Ex.: Ausg. Venezia 1785, Berlin, Kunstbibliothek SPK: Lipp Iba 24/gr., **Beall 1975**, I 36, Stich 59, Nachdruck **Zompini 1968**. Dazu s. auch das schon erwähnte Bild von P. Longhi: *Il ciarlatano* in der Ca' Rezzonico, Venedig.

[118] **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, Kat. 39, S. 157.

[119] Die Literatur kennt einige weitere Fälle, in denen sich der Vedutist so wie hier an der Grenze zu Genremalerei bewegt. Meist wurden die Bilder mit einer ziemlich pauschalen Zuschreibung an Luca Carlevarijs versehen, auch wenn man eher von ungesicherter Autorschaft sprechen müßte: Komödianten auf der Piazza San Marco, unbekannt, ehemals Sammlung Paul Henreid (USA), ohne Größen- und Materialangaben abgebildet im Kat.: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, S. 40, Abb. 4 und eine Ansicht mit einer Theaterbühne am Campanile von San Marco, Blick zur Piazzetta, Lw., 59x71cm, unbekannt, zuletzt - zusammen mit drei ungefähr gleich großen Ansichten, von denen zumindest eine in der Vordergrundgestaltung mit den bildparallelen Barken große Ähnlichkeit mit Arbeiten Richters aufweist - bei **Sotheby's Firenze 18. 10. 1969**, Lot 73 (als "*Proprietá di un Nobile*"), Photo: KHI Florenz.

[120] **Gradenigo/Livan (Hrsg.) 1942**, S. 62.

[121] Der Longhi-Biograph **Pignatti 1968** spricht für die Zeit nach 1734 von einem "*silenzio dei documenti pittorici*" (S. 26). 1734 hatte Longhi mit dem Fresko der *Caduta dei Giganti* in der Ca' Sagredo noch ein mythologisches Thema gestaltet. Von 1741 stammt das erste datierte Genrebild, das *Concertino* in der venezianischen Accademia (**Pignatti 1968**, S. 105, tav. 37). Erst danach kann gelten, was in der Kurzbiographie von Mariettes *ABECEDARIO* in dem Satz "*il devient un autre Wateau et il fut fort employé*" gipfelt (**Mariette 1851/53-1859/60**, Bd. 6, S. 221). Carlevarijs war da schon lange tot, der Canaletto in Oxford wird heute in "*Canaletto's earliest period*" (**Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, S. 157) eingeordnet, d. h. auf Anfang der Zwanziger Jahre datiert.

[122] S. u. a. das "*Colloquio tra baute*" der Musei Civici Veneziani, Ca' Rezzonico (n. 1313) vor der Loggetta, **Pignatti 1968**, S. 99, tav. 173; "*L'indovino*" der Gallerie dell'Accademia, cat.n. 468, ders. S. 106, tav. 109; sowie die "Gaukler am Dogenpalast" im Frankfurter Städel, Inv.nr.: 1529, ders. (unter den zugeschriebenen Werken), S. 133. Aber auch da, wo nicht durch Architekturelemte der Schauplatz Venedig bezeichnet ist, wird er durch den Gebrauch der "venezianischen Gesellschaftsmaske" dem Betrachter unzweideutig angezeigt.

[123] **Molmenti 1978** spricht - leider ohne Quellen zu nennen - in seinem Bd. 3, S. 254 davon, die Komödianten seien 1760 von der Piazza verbannt worden. Diese Angabe ist in der Sekundärliteratur verschiedentlich übernommen worden, ohne daß - soweit ich sehe - die Nachweise nachgeliefert worden wären. Vielleicht bezieht er sich auf die von **Pilot 1915** unter dem Titel *Ricorso di Pulcinella a Marco Foscarini* veröffentlichten Texte, in denen es offensichtlich um eine Verweisung einer Theatertruppe von der Piazza geht. Ob es sich um ein Einzelverfahren handelt oder um eine generelle Verbannung geht aus diesen Texten nicht hervor!

[124] GAZZETTA VENETA, 1, 23, 23. 4. 1760, hier zit. nach dem Nachdruck **Gozzi/Zardo (Hrsg.) 1957**, S. 106/7.

[125] Die Angaben zu dem Bild Stoms, s. oben im Kap. DER GROßE ÜBERBLICK., Anm. 68. **Checchi 1992**, S. 334/35, die in dem Gemälde "*indubbiamente più punti interessanti*" als in dem vergleichbaren Bild Francesco Guardis im Louvre nach Canaletto/Brustolon (**Morassi**, 594) entdecken konnte, hat unter den fünf auf der Bühne agierenden einen *Pulcinella*, einen *Scaramuzza*, eine Dame und ein Kind aus einer Commedia dell'Arte-Gruppe identifiziert. Sie vermutet ein "*teatrino fisso, stabile, a gestione domestica*" hinter der kleinen Bühne. In dem Fehlen des Publikums einen Hinweis auf den Niedergang der Straßentheaterkunst erkennen zu wollen, halte ich für zu weit gehend, ist die mangelnden Aufmerksamkeit doch durch die Vorbeifahrt des *Bucintoro* ausreichend erklärt.

[126] GAZZETTA VENETA URBANA, 2, 59, 23. 7. 1788.

[127] **Morassi: Disegni**, 201. Die Architektur ist hier nicht wirklich spezifizierbar, Lampignons und Bänke vor der

Bühne deuten darauf hin, daß es sich um einen Innenraum handelt, es kann aber auch sein, daß die Aufführung unter den Arkaden der Piazza stattgefunden hat und Guardi die Architektur, nur um der Szene einen Rahmen zu geben, stark verändert hat. Ähnlich frei ging Guardi mit der Architektur auch um, als er die Menschenmenge unter der Spitze der Dogana, die dem Aufstieg einer *Mongolfiera* zuschaut. dargestellt hat (s. das Berliner Bild: Morassi, 310).

[128] NUOVA GAZZETTA VENETA, 3, 1, 13. 3. 1762; s. auch die Beschreibung eines *Cantastorie*, S. 192. Die Sekundärliteratur (Lina Padoan Urban: Il carnevale veneziano, in: **Storia della cultura veneta**, 5, 1, S. 637/38) hat darauf verwiesen, daß Puppentheatervorführungen vor adligem Publikum auch in Privathäusern organisiert wurden, um eine solche Veranstaltung könnte es sich in der Darstellung Guardis handeln.

[129] Garzoni 1589, S. 739.

[130] Luca Carlevarijs zugeschr.: Piazzetta und Molo vor dem Dogenpalast mit Komödiantenbühne, Libreria, Blick zur Giudecca, o. A., o. A., unbekannt, ehemals London, Sammlung Green (1975), Lit.: Martini 1982, Anm. 116, S. 489, Fig. 88.

[131] "*Est-ce vous, Monsieur, le Rhinoceros*" (Archiv in Dux, U 16, K 48) fragte seine Begleiterin, eine "*jeune marquise*", "*spirituelle*" und "*reconnue pour remplie d'esprit*", den Wärter, der den Eintritt kassierte. "*A la vérité c'était un homme vêtu à l'africaine, basané, d' une grosseur énorme, qui avait l'air d'un monstre; mais la marquise devait pour le moins le reconnaître pour homme. Point du tout.*" Casanova 1960-62, *Tome Deux, Volume 3, Chapitre IX*, S. 162/63.

[132] Bezeichnet als Canaletto-Schule: Campo Santo Stefano, Blick auf Palazzo Loredan, mit Ausstellung eines Panzernashorns, o. A., 176, 5x247cm, um 1751/52, Venezia, Sammlung Pospisil, Photos in der Fototeca der Fondazione Cini: A.F.I. 28743, sowie: 28744 + 28745.

[133] Alles über das Rhinozeros bei Clarke 1974, oder zumindest fast alles, denn der Autor hat offenbar übersehen, daß Molmenti 1978, Bd. III, S. 254 von einer Medaille berichtet, die sich auf den Italienaufenthalt des Tieres bezieht. Es ist mir nicht gelungen, eine "*dissertazione di Scipione Maffei*", die nach Pignatti 1974b, Nr. 78 das Tier zum Objekt haben soll, ausfindig zu machen, ebenso wenig wie gedruckte Porträtstiche des Tiers mit Beschreibungen in Italienisch vorliegen, wie sie in anderen Sprachen bekannt sind.

[134] In der Sammlung der Musei Civici Veneziani, Ca' Rezzonico, n. 1312, Pignatti 1968, S. 100, tav. 116, beschr.: "*Vero Ritratto/ di un Rinocerotto [sic!]/ condotto in Venezia/ l'anno 1751: fatto per mano di/ Pietro Longhi/ per comissione/ del N. O. Giovanni Grimani/ dei Servi Patrizio Veneto.*" und: London, National Gallery, Inv.nr.: NG 1101, Pignatti 1968, S. 89, tav. 118; außerdem der Stich Alessandro Longhis nach einem Gemälde des Vaters, beschr.: "*Il gran Rinoceronte qui si vede./ Dall' Africa condotto in sto contorno;___E della Belva Smisurata in fede,/ Del suo naso cornuto eccovi il corno.*" (Radierung 361x455/400x470mm, Ex.: Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Stampe Molin 2008). In dem durch die oben (Anm. 131) erwähnte Erzählung Casanovas aufgegebenen Problem der Chronologie der Reise der afrikanischen Bestie, ist wohl eher den zeitlich näher entstandenen Bildquellen zu glauben als den später aufgeschriebenen Erinnerungen des Abenteurers, der sich im Datum der Anekdote geirrt haben dürfte. Er situiert sie in der Zeit des Jahrmarktes von St. Germain 1751. In diesem Jahr aber ist das Rhinozeros, wie Longhi bezeugt, bereits in Venedig. Laut Clarke 1974 kam das Tier bereits 1749 in Paris an und war schon in diesem Jahr auf dem Markt zu sehen. 1750 ist demnach sein von Jean-Baptiste Oudry gemaltes Porträt (heute im Museum von Schwerin) auf dem Salon ausgestellt gewesen. Nach der Angabe Casanovas könnte es frühestens zu *Fiera dell' Ascensione* im Mai 1751, oder gar erst im Herbst zu Beginn der Karnevalssaison 1751/52 in Venedig gewesen sein, da der Markt in Paris bis Palmsonntag dauerte. Dies wäre insofern möglich, als - was, soweit ich sehe, nie in Erwähnung gezogen worden ist - die Datumsangabe auf dem Bild von Longhi eine Jahresangabe *more veneto* sein könnte, sich also auf Januar/Februar 1752 bezöge. Doch nennt Grevembroch 1754/1981, III, 163 als Datum der Ankunft des Tieres in Venedig unmißverständlich den 22. Januar 1750, wobei diese Angabe nun in Abgleich mit dem *Cartellino* auf Pietro Longhis Gemälde mit Sicherheit als *more veneto* zu verstehen ist, also im Karneval des Jahres 1751 nach heutiger Jahreszählung und vor dem Pariser Markt von St. Germain.

[135] Collezioni del Banco Ambrosiano Veneto, Lw., 56x72cm, bezeichnet als Longhi-Schule. Tatsächlich

handelt es sich um ein Bild, das sich mit vielem messen kann, das als eigenhändiges Werk Pietro Longhis durchgeht. In einer undatierten Handliste der Longhi-Gemälde der Sammlung (nach 1990, Text von Vittorio Sgarbi, mit Abbildungen) wird mit "*Lorenzo Tiepolo (?)*" eine Zuschreibung angeboten, die zumindest in das richtige Ambiente verweist. Vielleicht hat das Gemälde ja mit jenem Francesco Lorenzi zu tun, der das Nashorn in der Arena von Verona in Rötel und Kreide gezeichnet haben soll.

[136] Gianfrancesco Costa: Radierung 225x320mm/246x 327 mm (Papierrand beschnitten), sign.: "*Costa del. et incid.*", gesehenes Ex.: Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cicogna 119, Lit.: **Mauroner 1940**, S. 493. Ein weiterer anonymer Stich mit dem Abbild des Tieres (493x347mm, Museo Correr, Stampe P. D. 4948), der das Jahr 1751 nennt, ist beschr.: "*RINOCERONTE/ ANIMALE, CHE SI VEDE IN/ VENEZIA NEL CARNOVALE DELL' ANNO 1751:*"

ANMERKUNGEN ZU KAP.: L. CARLEVARIJS UND J. RICHTER.

[1] Die einzigen signierten und damit gesicherten Veduten von Richter, ehemals im Besitz von Prof. Osvald Sirèn, Stockholm, die **Fiocco 1932** veröffentlicht hat, liegen nur in den alten, von ihm abgedruckten Schwarzweißphotographien vor; über ihren derzeitigen Verbleib ist nichts bekannt. Es handelte sich um eine Ansicht der Piazza San Marco Richtung San Geminiano, gesehen von der Piazzetta und eine Canal Grande mit Chiesa dei Scalzi und Santa Lucia, beide waren auf der Rückseite beschr.: "*Jean Richter Suezzese fece in Venezia l'anno 1717*".

[2] Johan Richter: Genreszene mit San Giorgio im Hintergrund, Federzeichnung, schwarze Tusche, braun aquarelliert, 246x164mm, sign.: "*Richter fecit in Venetia*", Stockholm, Nationalmuseum, Inv.nr.: NM A 2/1974, Kat.: **Bjurström 1979**, 217, Abb. in **Bjurström (Hrsg.) 1974**.

[3] S. den Aufsatz von I. Reale: "Gio. Richter, svezzese, scolare di Luca Carlevarijs", in: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, S. 115-28, wo auch eine Reihe der Stiche Vogels abgebildet sind. **Le Blanc 1854-89** nennt zehn "*vues de Venise*" (Bd. 4, S. 149, Nr. 108-17), mir sind sieben Motive bekannt geworden.

[4] Ein Beispiel einer solch voreiligen Zuschreibung allein aufgrund motivischer Ähnlichkeit scheint mir heute das Bild zu sein, das auf der Ausstellung *Schilders van Venetië* in Amsterdam als Arbeit Richters gezeigt wurde (Kat.: **Aikema u. Bakker 1990/91**, 16, Abb. S. 143). Es entspricht dem Stich, unten Anm. 19. In der Farbigkeit unterscheidet es sich doch ganz erheblich von dem Richter'schen Referenzpunkt aus der Sammlung Streits.

[5] Das Bild kann spätestens 1745, aber nicht vor 1724 entstanden sein. Richter ist am 27. Dezember 1745 gestorben und das Gemälde ist nach Aussage von Streit von ihm. Die 1723 begonnene, neue Pflasterung der Piazza San Marco mit dem geometrischen Muster nach Projekt Andrea Tiralis ist auf dem ganzen Platz fertiggestellt abgebildet. (Ausführlich zur Chronologie der Arbeiten s. **Puppi 1983/84**, der aufweisen konnte, daß die Pflasterung vor den Alten Prokuratien nicht vor September 1724 beendet worden ist).

[6] Cronologia veneziana del Settecento, compilata da Raimondo Morozzo della Rocca e Maria Francesca Tiepolo, in: **Storia della civiltà veneziana 1955-65**, Bd. 6: La civiltà veneziana del Settecento, unter dem Jahr 1709, 16.7.

[7] **Rizzi**, S. 95/96, tav. 166 und tav. 167.

[8] Luca Carlevarijs zugeschr./eher aber: Johan Richter: Piazzetta, Blick zum Bacino di San Marco, Lw., 115x151cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.nr.: 189, im Kat. **Zanotto 1850**, 95 mit Pendant als Carlevarijs, Abb.: **Ewald 1977/78**, 10.

[9] Piazza San Marco Richtung San Geminiano, s. unten, Anm. 15.

10 **Bistort 1969**, S. 159.

11 Vgl. **Comisso (Hrsg.) 1984**, S. 29, 33, 44, 46, 124, 150, 151, 181, 182, 223, 267.

[12] Bernard Vogel nach Johan Richter: Piazzetta San Marco, Blick Richtung Bacino di San Marco, 482x718/510x723mm, beschr.: "*Prospectus Areæ S. Marci ad horologuiu versus Colonnas./ Veduta della Piazza di S. Marco dall'Orologgio verso le Colone. - Vue de la Place de S.*

Marc a l'horloge vers le Colonnes./ Prospect des S. Marcus Platzes nach der Uhr gegen denen Säulen.", sign.: " *Ioannes Richter pinx Venet.___Cum Pr. Sac...___Bernardus Vogel Sculpsit excudit. Aug. V.*", benutztes Ex.: Venezia, Museo Correr, Stampe Cicogna 229. Ein anderes Beispiel für ein diesem Stich entsprechendes Gemälde ist **Rizzi**, S. 92, tav. 153 mit einer Theaterbühne vor den *Colonne*, das mit seinem Pendant als: New York, Cooper Union Museum aufgeführt wurde. Es befindet sich jetzt in Schweizer Privatbesitz und wurde zuletzt von Reale, in: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, S. 120, Richter zugeschrieben.

[13] Johan Richter/Bernard Vogel: Molo vor dem Dogenpalast mit Fassade der Libreria, Blick zur Punta della Dogana und Canale della Giudecca im Hintergrund, beschr.: "*Prospectus versus Piazzetta./ Veduta della Piazzetta. - Vue de la Piazzetta./* Prospekt gegen der Piazzetta.", ohne weitere Angaben abgebildet im Kat. **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, S. S. 119.

[14] Johan Richter/Bernard Vogel: Piazzetta und Piazza San Marco mit Ecke der Libreria, Loggetta, Blick zum Torre dell'Orologio, 484x716/513x714mm, beschr.: "*Prospectus Areæ S. Marci versus Campanam./ Veduta della Piazza di S. Marco verso il Campanille. --- Vue de la place de S. Marc vers la Cloche./*Prospect des S. Marcus Platzes gegen der Glocken" und: "*Ioannes Richter pinx Venet.___ Cum Pr. ac...___Bernardus Vogel Sculpsit et excudit Aug. Vind.*", Venezia, Museo Correr Stampe Cicogna 233.

[15] Johan Richter/Bernard Vogel: Piazza San Marco, Richtung Basilica , beschr.: "*Prospectus Areæ Sancti Marci versus Templum Ducale./ Veduta della Piazza S. Marco verso la Chiesa Ducale. - Vue de la Place du S. Marc vers l'Eglise du Doge./* Prospect des S. Marcus Platzes gegen der Hertzoglichen Kirch.", sowie: "*Ioannes Richter pinxit venet.___ Cum Pr. Sac...___ Bernardus Vogel Sculps. et exc. A. V.*", 461x716/511x721mm, Venezia, Museo Correr: Stampe Cicogna _ 232, 2. Ex.: Stampe Cicogna _ 231 (477x696mm, Pap. beschn.) und: Piazza San Marco Richtung San Geminiano, beschr.: "*Prospectus Areæ S. Marci versus Templum S. Gimininani./ Veduta della Piazza di S. Marco verso la Chiesa di S. Gimininano - Vue de la Place du S. Marc vers l'Eglise de S. Gimininane./* Prospect des Marcus Platz gegen der Kirchen S. Giminiani." u. sign.: "*Ioannes Richter pinxit Venet.___ Cum Pr. Sac...___ Bernard. Vogel Sculpsi et excud. Aug. Vind.*", benutzte Ex.: Venezia, Museo Correr, Stampe P.D. Gr. 1496 und: Stampe Cicogna 229.

[16] **Rizzi**, S. 96, tav. 155, **Magnifico u. Utili (Hrsg.) 1987**, 18 mit anderen Größenangaben: 104x150cm.

[17] **Rizzi**, S. 96, tav. 151, Inv.nr.: 1Bo638 und tav. 152, Inv.nr.: 1Bo631. In Verona ist in diesem Falle auch der Name der Tochter von Luca, Mariana Carlevarijs ins Spiel gebracht worden, ohne daß für eine solche Zuschreibung an die Rosalba Carriera-Schülerin überzeugende Argumente ins Feld geführt werden konnten.

[18] Bernard Vogel nach Johan Richter: Molo mit Zecca, Libreria und Dogenpalast, ges. vom Bacino di S. Marco mit Damengesellschaft in einer Gondel , beschr.: "*Prospectus Ædifiii S. Marci Zueccam versus./ Veduta delle Fabriche di S. Marco essendo alla Zuecca - Vue du l'hotel de S. Marc a Zuecca./* Prospect des Gebäudes S. Marci [sic!] an Zuecca." u.: "*Ioannes Richter pinx. Venet.___ Cum Pr. Sac. Cæs Maj.___ Bernardus Vogel Sculps. et excud. A. V.*", 481x718/512x720mm, Venezia, Museo Correr: Stampe Cicogna _ 227, 2. Ex.: Stampe Cicogna _226 und: Isola di San Michele mit einer Damengesellschaft in einer Gondel , Beschr. abgeschnitten, 469x689mm (Papier beschnitten), Venezia, Museo Correr, Stampe Cicogna _ 224.

[19] Bernard Vogel nach Johan Richter: Bacino di San Marco mit Isola di San Giorgio, Dogana, Molo mit Dogenpalast und Riva degli Schiavoni, beschr.: "*Prospectus urbis Venetiarum es longinguo./ Veduta della Citta di Venetia da lontano. - Vue de la Ville de Venise de Loin./* Prospect der Statt Venedig auß der ferne." und: "*Ioannes Richter pinxit Venet___Cum Pr. Sac...___ Bernardus Vogel sculpsit et excudit Aug. Vind.*", 485x721/511x721mm, abgebildet in: **Aikema u. Bakker 1990/91**, S.125.

[20] Diese Gemälde können allein deshalb, weil sie motivisch so weit außerhalb des *Mainstream* des venezianischen *Vedutismo* liegen, fast unhinterfragt als Werke Richters durchgehen; bei anderen Rückschlüssen von gestochenen Ansichten auf entsprechende Gemälde - der Piazza oder des Molos mit dem Dogenpalast etwa, die, weit verbreitet wie sie sind, nicht so typisch uncharakteristische Merkmale aufweisen, - wird es schon schwieriger. Sie sind mit der bei Rückschlüssen von Stichen als Vorbilder für Gemälde üblichen Reserve zu betrachten, wurde doch zu häufig von Kleinmeistern schlicht nach diesen Stichen gemalt.

[21] Johan Richter: Molo mit Dogenpalast, Granai, Libreria, Piazzetta, ges. vom Bacino di San Marco, Lw. 113x161cm, London, Sammlung Richard Green, erstveröffentlicht im Kat. der Carlevarijs-Ausstellung in Padua (**Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**), 70 und: Luca Carlevarijs zugeschr., wohl eher aber Johan Richter: Der "Blick auf Venedig", das ist: Molo mit Zecca, Piazzetta und Dogenpalast, ges. vom Bacino di San Marco, Lw. 115x151cm , Stuttgart Staatsgalerie; Inv.nr.: 195, aus der Sammlung Barbini-Breganze, 96, Abb.: **Ewald 1977/78**, 11, S. 30/31.

[22] **Grevembroch 1754/1981**, IV, 134 nennt eine solche einfache Personentransportbarke "*COMMODO UNIVERSALE*", im Gegensatz zu den luxuriöseren *Burchielli*, die er in dem folgenden Blatt als "*HOSPIZIO GIOCONDO*" (IV, 135) bezeichnet. Er klärt darüber auf, daß auf diesen "*vasti Burchioni*" vom Rialto aus alle zwölf Stunden "*con poca spesa*" die Reise über die Brenta bis zur "*Città d' Antenore*" antreten konnte. Nach **Goldoni 1787**, *TOME PREMIER, CHAPITRE XVIII.*, S. 135/36 waren dies "*coces d'eau, qui sont au nombre de cinq. Celui de ferrare, celui de Bologne, celui de Modene, celui de Mantoue & celui de Florence*".

[23] San Giorgio in Alga, in: *Il Gran Teatro di Venezia...*, hrsgg. v. Domenico Lovisa, beschr.: "*Isola di San Giorgio detto in Alega.*" und num. u. r.: "34" [spiegelverkehrt] und: *Le Fabriche, e Vedute...*, Blatt "11": "*CHIESA DI S. MARIA DI NAZARETH/ Carmelitani Scalzi Architettura di Giuseppe Sardi*".

[24] **Goldoni 1787**, wie oben.

[25] Zit. nach **Sirén 1902**, S. 109.

[26] Beide 63, 5x97cm, Inv.nr.: NM 1007 und 1008, **Fiocco 1932**, S. 5, Abb. 1 und 2. Bei der Zuschreibung der Ansichten an Richter durch Fiocco 1932 konnte dieser sich nur auf die Ähnlichkeit mit den signierten Arbeiten ehemals Besitz Osvald Sirén verlassen. Die Zuschreibung ist, soweit ich sehe, nie angezweifelt worden. **Constable** nannte die spiegelverkehrte Ansicht von San Michele fälschlich "*I Carmini, in a fanciful setting*"; diese falsche Identifizierung des Motivs ist auch in den neueren Ausgaben und jüngerer Literatur noch wiederholt worden (Reale: "Gio. Richter, svezzese, ...", in: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, S. 117), obwohl die Autorin nur einige Seiten weiter das Bildmotiv richtig beschreibt, es ein "*vero e proprio capriccio*" nennt und von Dekontextualisierung der Kapelle spricht (S. 125). Der Blick auf die Graphik von Richter/Vogels oder auf jenen in Visentinis "*Isolario Veneto*" (Nachdruck: **Isolario veneto *1985***, *XIV. - Isola di S. Michele.*") hätte die Identifizierung auch dem nicht mit jeder Ecke der venezianischen Topographie Vertrauten ermöglicht. Die angrenzenden Gebäude im Übrigen unterscheiden sich in allen verfügbaren Abbildungen des 18. Jahrhunderts (Beispiele: Gaspar van Wittel: **Briganti**, 182/1996, 319; **Briganti**, 183/1996, 320, sowie eine bereits erwähnte Version etwas größerer Maße in Londoner Privatbesitz, **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, Kat. 7, S. 168; sog. Maler der Landsberg-Velen-Reihe: Isola di San Michele, Lw., ca. 53x89cm, Schloß Wocklum, Balve, Sammlung Graf Landsberg-Velen) erheblich voneinander.

[27] Johan Richter: Canale della Giudecca, in Höhe von Il Redentore und der Kirche und Scuola dello Spirito Santo, Blick Richtung Santa Marta, o. Materialang., 60x80cm, Milano, Privatsammlung, Abb.: Pedrocco 1995, S. 18.

[28] S. oben, Anm. 18.

[29] Johan Richter: San Giorgio Maggiore, Lw., 50, 5x76cm, heutiger Besitzer unbekannt, **Christie's 6. 7. 1990**, Lot 77, Abb: Kat.: Old Master Pictures, sowie KHI Florenz.

[30] Johan Richter: Ansicht der Zattere, Blick Richtung Santa Marta, ohne genauere Angaben veröffentlicht von **Fiocco 1932**, S. 9, Abb. 5 als München, Galerie Norbert Fischmann. Nicht identisch mit dem Bild oben, Anm. 27.

[31] **Kozakiewicz**, S. 29.

[32] So hat Paul Gerhard Klussmann: Ursprung der Idylle, in: **Jensen u. Wedewer 1986** Charakteristika der Idylle *herausgearbeitet.*

[33] NUOVA GAZZETTA VENETA, 3, 37, 17. 7. 1762.

[34] Giovanni Girolamo Savoldo: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, Lw., 87x124cm, Milano, Sammlung Beatrice de Seyssel d'Aix Castelbarco, **Boschetto 1963**, Tav. 53, **Gilbert 1986**, 32, Abb. in: **Romanelli (Hrsg.) 1983**, S. 193.

[35] Constable, 256 und 218 [Abb. 171: Luca Carlevarijs und Abb. 173].

[36] Zanetti 1771, S. 463; Constable, S. 9; Links 1977, S. 9.

[37] Constable, 256.

[38] Rizzi, S. 88/89, tavv. 115-16.

[39] In der Literatur ist das Gebäude immer wieder als Palazzo Gritti bezeichnet worden, so bei Zampetti (Hrsg.) 1967, Nr. 20, S. 42 bis zuletzt noch Aikema u. Bakker 1990/91, S. 122 sowie Reale, in: Reale u. Succi (Hrsg.) 1994.

[40] Zu weiteren Darstellungen der *Andata* des Dogen nach Santa Maria della Salute s. unten, das Kap. FEST UND ALLTAG., S. 418.

[41] Die Positionierung der Brücke beim Campo Santa Maria del Giglio scheint auf letzteres hinzudeuten, denn nach dem, was aus den Forschungen von Urban 1998 (S. 114ff., 144ff. und 133ff.) resultiert, wurde die Brücke für die *Andate* zur Salute nicht von Campo Santa Maria del Giglio, bzw. dem diesen erweiternden Campo del Traghetto aus errichtet, wie hier dargestellt, sondern von San Moisè aus über den Canal Grande geschlagen: "*Per l'occasione da San Moisè alla Salute era stato gettato un ponte su barche dal magistrato all'Arsenale.*" (S. 115). Von Santa Maria del Giglio aus, wo die Brücke für die *Andata* nach Il Redentore angeschlagen wurde (ebd., S. 135) würde man am gegenüberliegenden Ufer auch nicht bei der Salute ankommen, konnte aber den - bei allen Veränderungen der *viabilità* im Sprengel von San Vio - den schon im Plan von Ughi nachweisbaren direkten Weg entlang des Ufers des Rio della Fornace zu den Zattere einschlagen.

[42] Was die Zuschreibung des Gemäldes im Wadsworth Atheneum anbetrifft, so ist von Reale: "Gio. Richter, svezzese, ..." im Katalog der Carlevarijs-Ausstellung in Padua (Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, S. 127) erneut vorgeschlagen worden, das Bild ganz an Richter zu geben und dies als sensationelle Neuzuschreibung ausgegeben worden, ohne daß das Bild auf der Ausstellung zu sehen gewesen wäre. Das Problem war aber bereits von Rizzi unter dem entsprechenden Katalogeintrag diskutiert worden. Auch im Katalog der Vedutisten-Ausstellung (Zampetti (Hrsg.) 1967) in Venedig wurde bereits auf die Besonderheit des nicht gerade kleinen Bildes gegenüber den anderen im Œuvre von Luca Carlevarijs hingewiesen. Allerdings sind die Autoren wie zuletzt auch Bram de Klerck als Katalogautor in Aikema u. Bakker 1990/91, S. 122/23 zu dem Schluß gelangt, es als Werk von Carlevarijs unter Mitarbeit eines Werkstattmitgliedes anzusehen. Die Argumente von Reale, die sie bereits in ihrem Aufsatz 1982 vorgebracht hat (S. 123), beziehen sich ausschließlich auf die Vordergrundfiguren und die Raumkomposition des Bildes. Dabei übersieht sie aber, daß genau diese Raumkomposition mit der stark verkürzenden "*quinta*", wie sie - wiederum eine falsch verstandene Theatermetaphorik verwendend - sich ausdrückt, genau in dem Stich des Palazzo Fini - dem zweiten Gebäude im Bild hinter dem Pseudo-Palazzo Gritti - in Carlevarijs *Le Fabriche, e Vedute...* mit der Flucht bis zur Riva degli Schiavoni vorgeprägt ist. Für das große und anders proportionierte Gemälde wurde sie durch Hinzufügung eines weiteren, imaginierten Gebäudes angepaßt und in der Verkürzung nur noch leicht gesteigert. Die Architekturbehandlung aber weicht doch von anderen Richter zuzuschreibenden Bildern erheblich ab und die Farbigkeit des Hintergrundes und Himmels, sowie die Wasserfläche entsprechen - bis hin zu den Schiffsmotiven - exakt denen von Carlevarijs.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: *IL GRAN TEATRO DI VENEZIA...*

[1] Daß die Serie von Luca Carlevarijs sich einer großen Beliebtheit erfreute zeigt sich nicht nur daran, daß sie noch 1768 von Giuseppe Wagner neuaufgelegt wurde, sondern u. a. schon 1722 als *SPLENDOR MAGNIFICENTISSIMÆ U R B I S VENETIARUM CLARISSIMUS; IN DUAS PARTES DISTRIBUTUS*, ergänzt durch eine Perspektivansicht, einen Plan, und Ansichten der Sitzungen im Dogenpalast, (versehen mit neuer Numerierung, anderem Rahmen und dreisprachiger Betitelung, Maße der Veduten: 220x288mm) nachgestochen wurde. Die Serie gehört als Bd. 10 und 11 (in anderen Ex. gezählt Bde. 5/2+3) in eine 1704-23 bei Petrus Vander Aa erschienene Reihe von 30 Bänden des Georgius Graevius: *Thesaurus*

Antiquitatum et Historiarum Italiae,... (Graeve 1704-23). Dabei hat der Nachstecher die Staffierung offenbar als zu wenig lebendig empfunden. Während die Architektur übernommen, allenfalls schematisiert wird, fügte er - sicher auch, weil die Ansichten einem veränderten Größenverhältnis angepaßt werden sollten - zusätzlich neue Figuren ein und veränderte bestehende. Oft setzte er einfach weitere Vordergrundfiguren dazu, um den erweiterten Bildraum zu füllen. Ein weiterer Beleg für die Beliebtheit der Stiche von Carlevarijs ist, daß sie 1729 verkleinert zur Rahmung des Planes von Ughi benutzt worden sind.

[2] Um etwaigen Mißverständnissen vorzubeugen: Der Titel der Serie ist nicht im Geringsten Beleg dafür, daß die Werke als "theatralisch" zu verstehen seien. Nicht umsonst heißt schon ein fundamentales topographisches Werk von Abraham Ortelius im Sechzehnten Jahrhundert *Theatrum orbis terrarum...* (Antverpiae 1570). Titel, die etwas als *Teatro di...* bezeichnen sind im Achtzehnten Jahrhundert so allgemein verbreitet, daß der Aussagewert der Formulierung gegen Null tendiert. So publizierte Lovisa nur wenig vor der hier behandelten Stichserie ein sechzehnseitiges *Theatro cronologico, astronomico naturale perpetuo* (Venezia 1713). Besonders im militärischen Bereich wurde der Begriff des Theater häufig - im Sinne von: *Schauplatz* - für die Beschreibung von Kriegsschauplätzen benutzt, etwa: *Il Teatro della guerra contro il Turco*, Venezia 1687 (s. Abb. 307, S. 263 in: **Venezia e i Turchi... 1985**; ohne weitere Angaben); *The Theatre of the present war in the Netherlands and upon the Rhine ...* (London 1746[2]) oder Rizzi-Zannoni, Giovanni Antonio Bartolomeo: *Atlas geographique et militaire ou theatre de la guerre presente en Allemagne, ou sont marques les marches et campements des armees, ...* (39 Blätter, Paris um 1762). Nur in diesem, weiteren Zusammenhang ist auch ein Satz wie "*E maravigliosa la Piazza di S. Marco poiche rappresenta un Teatro di lavoro inestimabile che rapisce la curiosità più fina ova à maraviglia è bello il Palazzo Ducale,...*" in **Netanevi 1718**, S. 6 zu interpretieren.

[3] Angaben zur Literatur und den verschiedenen Exemplaren in öffentlichen, venezianischen Sammlungen s. den kurzen, aber außerordentlich informativen Beitrag von Bonannini, Alessia: Dall'ideazione alla realizzazione: note sulla raccolta di Domenico Lovisa, im Katalog einer Ausstellung des Exemplars der ersten Auflage aus dem Besitz des Palazzo Ducale: **Bonannini, Franzoi u. Montessori (Hrsg.) 1993**, S. 23-28. Bei dem wenigen, das zu der Serie veröffentlicht ist, stellt dieser Katalog mit seinen Beiträgen das Substanziellste dar, was bisher geschrieben worden ist. Die verschiedentlich gemachte und von Lechner: Zur Bedeutung der Vedutenfolge Lovisas, in: **Lechner u. Telesko 1990**, S. 11 wiederholte Angabe, nach der in einer zweiten Ausgabe von 1720 mit verändertem Titelblatt, worin die Stadtansichten Teil II bilden, die Zahl der Blätter auf insgesamt 130 erhöht wurde, die der Veduten auf zweiundsechzig, die der Gemäldereproduktionen folglich auf achtundsechzig, muß insofern also korrigiert werden. Ergänzend sei auf den jüngst veröffentlichten Beitrag von Schulz, Juergen: Il *Gran Teatro di Venezia* di Domenico Lovisa, in: **Studi in onore di Renato Cevese 1999**, S. 443-457 verwiesen, der die - bisher immer wieder angenommene - Existenz von zwei 1717 und 1720 erschienen, verschiedenen Ausgaben im wörtlichen Sinne anzweifelt und statt dessen kontinuierliche Veränderungen innerhalb des Herausgabeprozesses annimmt. Das von mir hauptsächlich benutzte Ex. der ersten Auflage im Berliner Kupferstichkabinett SMPK (Ga. 38) enthält 65 Veduten (die Ansicht der Kirche Santa Maria della Salute von Marco Boschini, gedruckt auf zwei Blättern, also 66 Stichseiten) und 56 Gemälderadierungen.

[4] **Mariette 1851/53-1859/60**, (12, S. 166); seine Nachricht bezieht sich ausdrücklich nur auf die Gemälde.

[5] Die Blätter haben Maße von je ca. 340x490/360x500mm.

[6] Vgl. auch unten, meinen 1. EXKURS: ROM...

[7] Einige der Blätter sind unten rechts, z. T. spiegelverkehrt numeriert, aber eben nur einige, diese Nummern stimmen mit der Ordnung des Verzeichnisses grob überein, aber es gibt Doppelungen einiger Zahlen, so daß man nur vermuten kann, daß irgendwelche Umstellungen vorgenommen worden sind.

[8] 4. Blatt (dem Verzeichnis folgend): Piazza und Piazzetta San Marco, mit Torre dell'Orologio, Basilica, Dogenpalast und Campanile di San Marco, beide beschr.: "*Veduta della Chiesa Ducale di S. Marco*", das eine sign.: "*Filippo Vasconi Romano nipote delli Fontana/ Caval.ri, e Co:n del S. R. I. fece*", das andere: "*Filippo Vasconi Cittadino Romano delineo, ed incise*".

[9] G.[iacomo] B.[alduino] (Zeichner) u. Andrea Zucchi (Stecher): *Imagini degl' abiti con cui/ Va uestita la Nobilta' della Serenis.ma/ Republica di Venezia./ Dedicate all' Illmo et Ecc.mo Sig.r Andrea da Leze/ Degnis.mo Proc.tor di S: Marco./ ... / Osservato da me il particolar diletto, con cui uengono ricercati qui ...*, Venezia 1702, 12 Kupferstiche + Titelkupfer, je 309x198/269x189mm, geb. Ex., jeweils bez. u. l.: "G. B. *del.*" u. u. r.: "A. *Zuchi Sculp.*"; Berlin, Kunstbibliothek SPK.

[10] So die höherstehender Dame mit der ausgeprägten *Tournure* dem 21. Blatt mit der "*Veduta della Chiesa della Madonna dell'orto, de Padri Borgognoni in Venetia.*"

[11] 1. Blatt, beschr.: "*Piazza di S. Marco.*" Carlevarijs: *Le Fabriche, e Vedute...*, Blatt 42: "*VEDVTA DELLA PIAZZA...*"

[12] **Moore 1781**, Bd.1, LETTER XIX., S. 227ff, so auch **Volkmann 1777/78**, S. 663/65 und 674.

[13] **Grevembroch 1754/1981**, Bd. IV, 9: "*GUARDIA REGIA*". Das Gemälde Bellas: Lw., 93,5x119cm, beschr.: "*Prospetto Della Piazza De S:/ Marco Con la Lozzetta/ Quando I Chaua Il Lotto/ Publicho___Gabriel Bella F*", Inv.: n. 230/195, Kat.: **Dazzi u. Merkel 1979**, 273. 65), s. auch: **Tamassia Mazzarotto 1961**, S. 135-38, wo alles Wissenswerte zu dem venezianischen Lotto zusammengetragen ist, und: Fiorin, Alberto: Lotto, Lotterie e altro ancora, in: **Fanti e Denari 1989**, S. 128.

[14] 6. Blatt, beschr.: "*Veduta della Piazza di S. Marco nell'ultimo giorno di Carneuale.*"

[15] Unter dem Datum des 9. 2. 1756 (m. v.): "*Due Femine, in Arnese assai Nobile in Maschera, girando fra il folto Popolo secondo il costume del Carneuale nella Piazza di S. Marco, et affettandolo esse delle loro non picciole Mammelle col renderle uisibili, douetero e dalla folla, e dalla disaprouazione universale ritirarsi, e chiudersi in una delle Procuratie nuoue per isfugire le Determinazioni di gente scandalizata.*"

[16] Spitzelberichte für die Inquisitori di Stato von Favretti Felice mit Datum des 28. 1. 1775, veröffentlicht von **Comisso (Hrsg.) 1984**, S. 174/75 unter dem Titel "*Mascherata singolare*" und Angiolo Tamiazzo vom 6. 2. 1782 "*Maschere scandalose in piazza*", ebd.: S. 262/63, sowie Girolamo Lioni und ders.: "*Maschere nei caffè*", ebd., S. 274/75ff. Eine Liste unterschiedlicher Möglichkeiten, sich zu kostümieren, zählt eine handschriftliche "*Maniera tenuta dagli uomini e dalle donne per vestirsi in maschera nel carnevale*" aus der 2. Hälfte des Achtzehnten Jahrhundert (Venezia, Museo Correr, o. A. zu Collocation) auf, die **Malamani 1891/92** im PROEMIO, S. 24-27 seines zweiten Bandes veröffentlicht hat.

[17] Franzoi: "Il Gran Teatro di Venezia", in: **Bonannini, Franzoi u. Montessori (Hrsg.) 1993**, S. 8.

[18] 3. Blatt, außer der zitierten Beschreibung bez. unten rechts: "*Filippo Vasconi Romano nipote delli Fontana/ Caval.ri, e Co: del S. R. I. fece.*"

[19] Schöne Beispiele dafür sind unter anderem in den folgenden Radierungen der Serie zu finden: 50. Blatt, Canale di Cannaregio, mit Ponte dei Tre Archi, beschr.: "*Pontis D. Iobi, super Canalem Regium extensi. eiusq. vicinic Prospectus.*", wo das Tragen als Thema mehrfach angespielt ist. im Vordergrund gehen ein Vogelhändler mit seinem Tragebalken und seine Frau, die einen Einkaufskorb dabei hat, auf dem untersten Absatz der Treppe ein Mann mit langer rockartigen Schürze, der an Tragebalken zwei Kessel mit Wasser trägt. Auf dem Blatt 34 mit dem Campo SS. Giovanni e Paolo, Blick auf die Scuola Grande di San Marco, beschr.: "*Veduta della Scola Grande di S. Marco in Venetia*" u. bez.: "*S: F: fece*", wo rechts von dem Reiterstandbild wiederum ein Händler mit zwei Vogelbauern an der Tragestange entlanggeht. Auf dem 37. Stich mit dem Ospedaletto, beschr.: "*Veduta dell' Ospital a SS. Gio: e Paolo detto L'Ospedaletto in Venetia*", wo die elegante Rückenfigur eines Mannes, der einen Korb auf dem Kopf schräg über den Platz trägt, den Blick fängt. Auf dem 33. Blatt, beschr.: "*Veduta di S. Giorgio della nazione Greca con il suo Colleggio de studij.*", s. Beschreibung unten.

[20] 8. Blatt, beschr.: "*Veduta della Piazzetta sul Canale, e delle Prigioni/ pubbliche di S. Marco di VENETIA.*"

[21] 5. Blatt, beschr.: "*Veduta della Sanità et Granari Pubblici.*" u. bez.: "*Gioseppe Valeriani delineò ___Filippo Vasconi Sculp.*"

[22] Solche Bescheinigungen der Armut und der venezianischen Herkunft wurden regelmäßig selbst von Bettlern verlangt.

[23] 7. Blatt, beschr.: "*Veduta Della Corte del Palazzo Ducale di Venetia.*"

[24] **Lorenzi 1868**, Bd. 1, S. 120, Nr. 246 übermittelt eine Quelle vom 26. Juli 1498, aus der hervorgeht, daß dieses Wasser bereits damals sowohl den Gefängnisinsassen, als auch der Versorgung Bedürftiger aus der Bevölkerung gedient hat.

[25] **Constable**, *37*.

[26] **Caylus 1914**, S. 78. Bereits **Coryate 1611**, S. 196 berichtet: "*... in the middest of the court there are two very goodly wels, which areabout some fifteene paces distant, the vpper part whereof is adorned with a very faire worke of brasse that incloseth the whole Well, wherein many pretty images, clusters of grapes, and of luy berries are very artificially carued. There is a faire ascent to each of these wels by three marble greeses. They yeeld very pleasant water. For i tasted it. For which cause it is so much frequented in the Sommer time, that a man can hardly come thither at any time in the afternoone, if the sunne shineth very hote, but he shall finde some company drawing of water to drinke for the cooling of themelues.*"

[27] Luca Carlevarijs: *Le Fabriche,...*, Blatt 52 und 53: "*CORTILE DEL PALAZZO DVCALE*" (im Berliner Ex.: "*CORTILLE ...*") und: "*FACCIATA INTERIORE DEL PALAZZO DVCALE/ Architettura di Antonio Bregno*".

[28] **Grevembroch 1754/1981**, III, 110, den Text s. oben, mein Kap. DER GROßE ÜBERBLICK., Anm. 42.

[29] Blatt 46 der *Le Fabriche,...*, beschr.: "*VEDVTA DELLA PIAZZA DI S. MARCO/ Verso l' Horologio*". Die Arbeiten zur Unterhaltung der Fusta sind schon von **Vanzan Machini 1982** bemerkt worden, s. die Reproduktion des Blattes im Abbildungsteil: "*La concreta e usuale immagine della Fusta mentre sono in corso i lavori di manutenzione dello scafo*" und S. 26 mit den Quellenangaben dazu in ihrer Anm. 49.

[30] 2. Blatt der Serie *Il Gran Teatro di Venezia...*, beschr.: "*Veduta della Piazzetta di S. Marco.*"

[31] Wenn man so will wird man in dieser Szene eine Fortsetzung der Verladeszene unter Bewachung am Molo in der gemalten Ansicht des Künstlers in der Sammlung Fano (s. oben, Kap. L. CARLEVARIJS. ZWEI GESICHTER..., S. 136) sehen können, doch sind dort keine Ketten zu erkennen, die Bewachung scheint doch eher den Gütern zu gelten, die dort in den Fässern gebracht werden.

[32] 2. Blatt; das Motiv müßte eigentlich genauer als Molo und Piazzetta, mit Ecke der Libreria, Blick zu Punta della Dogana und Salute beschrieben werden.

[33] 42. Blatt, beschr.: "*Campo di S. Maria Formosa.*"

[34] **Burnet 1687a**, S. 127.

[35] Montesquieu brachte das 1728 auf den Punkt: "*Le peuple de Venise est le meilleur peuple du monde: il n'y a point de gardes aux spectacles, et on n'y entend point de tumulte, on n'y voit point de rixes.*" **Montesquieu/Montesquieu (Hrsg.) 1894/96**, S. 23). Die Formulierung "Der Pöbel ist nicht so roh und wild, wie der neapolitaniche, sondern geruhig im Zaum zu halten." stammt von **Volkmann 1777/78**, S. 663. Bei **Lalande 1769/70**, Bd. 8, S. 97 heißt das: "*Ce peuple ... est ... doux, tranquille, etfacile à contenir.*" Ähnlich auch **Coyer 1782/83**, Bd. 4, S. 473.
Gerade bezüglich letzterem allerdings besagen die Bildquellen des *Gran Teatro...* etwas anderes. Eine andere Meinung vertrat auch **Burnet**, s. Anmerkung 34. **Gradenigo: Notatori**, I, 78 vermerkt in einer Woche vier Morde!

[36] La putta onorata, 2. Akt, 21. Szene, **Goldoni/Ortolani (Hrsg.)**, Bd. 2, S. 481. **Cavallini 1986**, S. 40 hält diesen "*litigio tra due gondolieri, scoppiato per una questione di precedenza conessa alla 'ristretezza' del canale,...*" für "*una delle scene dialogicamente più vivaci*" und zitiert weiterhin H. C. Chatfield Taylor: Goldoni, Bari 1927, S. 175 (Anm. 103), nach dem dieses "*naturalismo puro non già materia di riso*" ist.

[37] 52. Blatt, beschr.: "*Veduta della Fondamenta della Croce di V E N E T I A.*"

[38] 38. Blatt: Campo und Chiesa San Moisè, beschr.: "*Veduta del Campo di S. Moise in VENETIA*".

[39] 12. Blatt, beschr.: "*Altra Veduta del Ponte di Rialto.*"

[40] **Merx 1971**, S. 330ff.

[41] 40. Blatt, beschr.: "*Campo di S. Geremia con la Famosa Caccia del Toro.*"

[42] 41. Blatt, beschr.: "*Veduta del Campo di San Stefano.*" Gabriel Bella hat in einem seiner Bilder, die heute in der Pinacoteca der Fondazione Querini Stampalia ausgestellt sind die Szene auf den Campo Sant' Angelo verlegt

(Lw., 95, 5x95, 5cm, beschr.: "*Caccia De Orso/ In Campo S: Angelo*", Inv.: n. 265/213, Kat.: **Dazzi u. Merkel 1979, 264. 56), Tamassia Mazzarotto 1961**, S. 20, wo auch einiges zu den Bärenhatzen im Allgemeinen steht). Nicht uninteressant in diesem Zusammenhang dürfte auch sein, daß der Augsburgern Nachstecher Martin Engelbrecht (kolorierte Radierung, 198x304mm (Plattenrand), vor 1737, beschr.: "*Veduta del Campo di S: Stefano in Venetia.*___Prospect des Feldes am Heÿl: Stephano in Venedig." und: "*C. P. Maj.*___*Martin Engelbrecht excud. A.V.*", num. "59 u. 3", Stift Göttweig, Graphisches Kabinett, Lit.: **Lechner u. Telesko 1990**, 53) dieser Vedute die Bärenhatz-szene wegläßt und sie durch eine neutrale Personenstaffage ersetzt, die eher den aufgelockerten Modellen von Luca Carlevarijs' *Le Fabriche e Vedute...*, oder jenen Canalettos entspricht.

[43] 51. Blatt, beschr.: "*Veduta del Canale, e Chiesa di S.Barnaba colla guerra de Pugni.*"

[44] 46. Blatt, beschr.: "*Veduta del Campo dei Gesuiti.*"

[45] Das bekannte Gemälde Gabriel Bellas (Lw. 95x114cm, beschr.: "*Gioco Del Ballone in/ Campo Alli Gesuitti/ Gabriel Bella F.*", Inv. n. 261/179, Kat.: **Dazzi u. Merkel 1979, 274. 66), Tamassia Mazzarotto 1961**, S.148-51) in der Pinacoteca Querini Stampalia folgt dem Stich vollkommen, es muß also nicht als Zeugnis, sondern als Nachahmung angesehen werden. Eine mit einer von der Redaktion angezweifelte Zuschreibung an Luca Carlevarijs versehene Ansicht ("*Il gioco del pallone nel campiello*", Lw. 98x134cm) war abgebildet in: **Catalogo Bolaffi della pittura italiana del '600 e del '700**, 1, S. 35. Dabei ist nicht nur die Zuschreibung äußerst zweifelhaft, es fehlt auch jegliches Anzeichen dafür, daß es sich in der Ansicht um eine venezianische Topographie handelt. Zum Verbot des *Gioco* auf dem Campo dei Gesuiti im Jahre 1711 s. Tamassia Mazarotto 1961, S.148/9.

[46] LA DONNA GALANTE ED ERUDITA..., 21, 1787, S. 263 - 75.

[47] Ebd.: "*IL Giuoco del Pallone, ritenuta la sua origine di sopra esposta, e forse l'unico ramo dell'antica* Ginnastica, *che in uso de' spettacoli pubblici; ad onta de' tempi, e dell'instabile variar de' costumi, sia fino a noi pervenuto.*"

[48] 39. Blatt, beschr.: "*Veduta del Campo, e Chiesa di S.ª Maria Zobenigo in VENETIA.*"

[49] 19. Blatt, beschr.: "*Veduta della Chiesa de RR. PP. della Mddoña de Serui.*"

[50] 37. Blatt, beschr.: "*Veduta dell' Ospital a SS. Gio: e Paolo detto L'Ospedaletto in Venetia*".

[51] **Rizzi**, fig. 55; Dis. 29.

[52] 45. Blatt, beschr.: "*Veduta del Campo d' Frari.*" u. bez.: "*Gioseppe Valeriani delineo.*___*Andrea Zucchi Sculp.*" Ein Gemälde danach in der Serie der Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown (sog. Meister der Langmatt-Veduten: Campo dei Frari, Lw., 25, 5x38cm, Baden (AG), Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown, 5. Vedute, s. **Borghero (Hrsg.in) 1994**, 14) übernimmt vor allem die Verkaufsszene auf der Brücke.

[53] Rio di San Provolo, Blick zu San Giorgio dei Greci, 33. Blatt, beschr.: "*Veduta di S. Giorgio della nazione Greca con il suo Colleggio de studij.*"

[54] 21. Blatt, beschr.: "*Veduta della Chiesa della Madonna dell'orto, de Padri Borgognoni in Venetia.*"

[55] 34. Blatt, beschr.: "*Veduta della Scola Grande di S. Marco in Venetia*"; die Bauteile oder Ruinenfragmente auch in der "*S: F: fece*" bezeichneten "*Veduta di SS. Giouanni, e Paolo.*"

[56] 17. Blatt, beschr.: "*Veduta del Fondaco de Turchi.*"

[57] 27. Blatt, beschr.: "*Chiesa Patriarcale di S. Pietro di Castello.*" und Ansicht des Canal Grande beim Ponte di Rialto, mit Fondaco dei Tedeschi, Palazzo dei Camerlenghi und Fabbriche Nuove, 10. Blatt, beschr.: "*Altra Veduta dell'Isola di Rialto in Venetia*".

[58] **Blainville 1764-67**, S. 56: "Marktplätze und Trinkwasser.
Obgleich Misson es verneinet, so giebt es doch noch andere Marktplätze außer dem von St. Marco zu Venedig. Es sind deren so gar eine ziemliche Anzahl daselbst, worunter der von St. Paul und einige andere so groß sind, daß verschiedene Partheyen zugleich ihre Schauspiele darauf anstellen können. In der Mitte eines jeden stehen öffentliche Cisternen, die man mit Unrecht Brunnen nennet, weil sie bloß mit Regenwasser gefüllet werden. Die Edlen und andere, die besser Wasser verlangen, lassen es in Fässern zu Schiffe aus dem Flusse Brenta hohlen, und mit demselben füllen sie die Cisternen in ihren eigenen Häusern an, wo es sich

reinigt und sehr gut zu trinken wird, daß also kein Mangel an gutem Wasser zu Venedig ist."

[59] Canal Grande mit Ponte di Rialto, Palazzo dei Camerlenghi und Fabbriche Nuove, 9. Blatt, beschr.: "*Veduta dell' Isola di Rialto col Famoso Ponte*" u. bez.: "*Philippus Vasconus Ciuis Romanus sculpsit*".

[60] 36. Blatt, beschr.: "*Veduta dell' Ospedale de Mendicanti*".

[61] 23. Blatt, beschr.: "*Veduta della Chiesa di S. Geruasio è* [sic!] *Protasio detto S. Touaso in V E N E Z I A.*"

[62] 62. Blatt, unverständlicherweise beschr.: "*Veduta dell' Isola di S. Giorgio uerso la piazza di S. Marco.*"

[63] So in den Ansichten des Molo, 5. Blatt, beschr.: "*Veduta della Sanità et Granari Pubblici.*" oder 8. Blatt, beschr.: "*Veduta della Piazzetta sul Canale, e delle Prigioni/ pubbliche di S. Marco di VENETIA.*"

[64] 63. Blatt, beschr.: "*Altra ueduta di S. Giorgio Maggiore uerso la Gracia.*", bez.: "*Gioseppe Valeriani delineò.___ Filippo Vasconi Sculp.*" oder, weit weniger überzeugend das nicht im Verzeichnis geführte Blatt ohne Nr., beschr.: "*Veduta di Quintaualle di Castello.*", ähnlich auch bei dem 53. Blatt, beschr.: "*Veduta del Palazzo di Cá Grimani in/ S. Luca Sopra il Canal Grande*".

[65] 62. Blatt, , s. oben, Anm. 62.

[66] 13. Blatt, beschr.: "*Veduta della Dogana di Mare di Venetia.*", bez.: "*Gioseppe Valeriani delineò___Carlo Zucchi Sculp.*"

[67] 29. Blatt, beschr.: "*Veduta della Chiesa e Scuola del Spirito Santo in Venetia*".

[68] 55. Blatt, beschr.: "*Veduta Delle Zittelle alla Zuecca.*"

[69] 16. Blatt, beschr.: "*Veduta della Volta del Canal Grande di Venetia.*" Das Bild hat, im Übrigen, ein ähnliches Problem wie die Piazza-Ansichten: vorne ist der Bildraum sehr stark gefüllt mit verschiedenen *Imbarcazioni*, der Mittelgrund dann bleibt unbefriedigend leer.

[70] 11. Blatt, Ponte di Rialto, ges. vom Ponte di Ca' Dolfin, Blick auf Riva del Vin, beschr.: "*Altra Veduta del Ponte d' Rialto*".

[71] 27. Blatt, beschr.: "*Chiesa Patriarcale di S. Pietro di Castello.*"

[72] 15. Blatt, beschr.: "*Veduta del Canal Grande contiguo alla Chiesa della Carità di Venezia.*"

[73] 18. Blatt, beschr.: "*Prospetto delle Fondamente noue con l' Aspetto di S. Cristofolo et S. Michiele et S. Fran.co del deserto.*"

ANMERKUNGEN ZU KAP.: CANALETTO. FRÜHE MEISTERWERKE

[1] Die längst traditionelle Einteilung des Œuvres von Canaletto in drei Phasen - Frühzeit, vor seinem Englandaufenthalt und das Spätwerk danach - geht mindestens zurück bis zu Ticozzi 1836, S. 5.

[2] Eine Analyse von Marco Boschinis kunsttheoretischer Position bei **Sohm 1991**.

[3] **Links 1998**, 36* (s. **Kowalczyk (Hrsg.in) 2001**, Nr. 45, S. 96/97) und 48* (erstmals 1991 im Kunsthandel erst mit der Zuschreibung an Marieschi, dann an Canaletto, ausgest. dann u. a.: **Delneri u. Succi (Hrsg.) 1993**, Kat. 88, Abb. S. 274), das Madrider Bild: **Constable**, 1 (s. auch oben, mein Kap. PIAZZAKULTUR, S. 183ff.).

[4] In: **Bettagno (Hrsg.) 1982**, Kat.nr. 79, S. 57.

[5] Das Bild **Constable**, 1 weist, wie schon häufig festgestellt, unterschiedliche Bereiche der malerischen Behandlung des Bodens der Piazza auf. Rechts, vor dem Campanile bis zur ersten der fünf Hauptachsen der Basilica und im Bereich ganz links vor den Procuratie vecchie ist er glatter als in der Mitte, wo er sehr unruhig gegeben ist, fast als sei er hier ungepflastert. Man hat in den äußeren Streifen Bereiche erkannt, die schon das neue, ab 1723 gelegte *Pavimento* mit dem geometrischen Muster nach Entwurf Andrea Tiralis - wie es sich noch heute präsentiert - aufweisen, während der mittlere Teil noch die verrottete Backsteinpflasterung aufweist. Lange ist man davon ausgegangen, daß hier der Beginn der Neupflasterung wiedergegeben sei und das Bild deshalb

auf das Jahr 1723 zu datieren sei, doch haben genauere archivalischen Nachforschungen die Lionello Puppi 1983/84 in seinem, was dieses Problem anbetrifft, äußerst wichtigen Beitrag zugänglich gemacht hat, (S. 5ff.) ergeben, daß die Arbeiten vor den Neuen Prokuratien - rechts im Bild - begonnen und auf der linken Seite des Platzes erst später fortgesetzt wurden, als der Bereich vor den Neuen Prokuratien schon fertiggestellt war. Infolgedessen meint der Autor den Stand der Arbeiten genauesten datieren zu können. Aufgrund der Abfolge der Dokumente sieht er den Zustand vom September 1723 repräsentiert, d. h., daß das Bild frühestens im September 1723 entstanden sein kann. Die beiden erstgenannten Gemälde müssen demnach vor diesem entstanden sein, da sie die Pflasterung noch ganz in dem alten Zustand zeigen. Bozena Anna Kowalczyk, die in ihrem Kat.beitrag in: Kowalczyk (Hrsg.in) 2001, S. 110/12 die Positionen der Forschung zusammengefaßt hat, konnte zudem einen *terminus post quem* zur Datierung des Bildes des Museo Thyssen-Bornemisza aufweisen: Die beiden 1722 aufgestellten Löwen auf der Piazzetta di San Basso sind hier schon gezeigt, das Bild muß also nach diesem Zeitpunkt gemalt sein. Ihr Hinweis darauf, daß die Arbeiten erst 1734 beendet wurden allerdings ist zurückzuweisen, da sich diese Angabe laut Puppi 1983/84, S. 9, auf die letzte Phase der Arbeiten auf der Piazzetta, bzw. dem Molo vor der Zecca bezieht, ebenso ihre Idee, die fünf in den Bildraum verlaufenden, parallelen Linien seien einfach "*un'invenzione dell'artista*". Es dürfte sich um Wasserablaufrinnen der alten Situation handeln. Doch nicht nur, daß die Arbeiten der Pflasterer selbst nicht thematisiert sind, wie bei Carlevarijs und Stom (s. unten, Kap. EREIGNISBILDER), irritierend bleibt vor allem, daß Canaletto das einzige Stück der geometrischen Musterung von Tiralis neuem Pflaster genau vor der Mittelachse der Basilica darstellt, dort wo es eine solche tatsächlich nicht gibt (Vgl. Salzano (Hrsg.) 1989, Taf. 108).

[6] Pendant in ders. Sammlung; Constable, 182, zusammen mit Constable, 210 und 290, die jetzt den Musei Civici Veneziani gehören, aus der Sammlung des Prinzen von Liechtenstein. Alle vier Gemälde sind in der von Dallinger 1780 erstellten "*Description des Tableux...*" aufgeführt, in früheren Inventaren seiner Sammlung werden sie nicht genannt. Sie können aber schon früher in privaten, nicht von dem Inventarisator erfaßten Räumen der Familie Liechtenstein gehangen haben (vgl. u. a. Bettagno (Hrsg.) 1982, S. 56/57ff., wo darauf hingewiesen wird, daß auch Gemälde Chardins, die sicher früher gekauft worden sind, in einem älteren Inventar nicht erwähnt sind). Im Reich der Spekulationen bleibt bis heute die Frage, wer Erstbesitzer, bzw. Auftraggeber der Bilder gewesen ist. Im Kat. Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90, Nr. 2 wird bezüglich Constable, 182 nochmals daran erinnert, daß Levey 1961 darauf hingewiesen hat, daß Gerüstarbeiten für Reparaturen an Santa Maria della Salute auf eine frühere Entstehung des Bildes um 1719 deuten könnten.

[7] Schon auf der Gemäldevorlage für den im Jahre 1735 erschienen Stich des Motivs von Visentini (Constable, 184) und auf einer der Kupferplatten für Owen McSwiney (Constable, 192) ist diese Wandmalerei nicht mehr zu sehen.

[8] Constable, 210 und 290.

[9] Albrizzi 1740, S. 133 unter dem Stichwort "*I MENDICANTI ...*": "*Nello stesso Atrio vi sono due Porte nei lati. Per quella ch' è a mano diritta, entrasi nelle abitazioni dello Spedale, destinate alle Zitelle, che istruite nel canto e nel suono, nei giorni festivi e in altri tempi dell' anno, cantano nel Coro della Chiesa gli Uffizj divini. Per l' altra Porta si passa nelle Stanze di molti Vecchj miserabili, che vi sono raccolti e nutriti colle rendite dello Spedale.*" S. auch den Aufsatz von Denis Arnold: L'attività musicale, in: Aikema u. Meijers 1989, 99-108 und ebd., S. 249 ff.

[10] Der Musikreisende Charles Burney resümierte später im Jahrhundert: "*The Conservartorio of the* Pietà *has heretofore been the most celebrated for its band, and the* Mendicanti *for the voices; but in voices time and accident may occasion great alterations; the master may give a celebrity to a school of this kind, both by his compositions and abilities in teaching; and as to voices, nature may sometimes be more kind to the pupils of one hospital than another; but as the number is greater at the* Pietà *than at the rest, and consequently the chancces of suoerior qualifications more, it is natural to suppose that this hospital will in general have the best band and the best voices. At present, the great abilities of Signor Galuppi are conspicous in the performances at the* Incurabili, *which is, in point of music, singing, and orchestra, in my opinion superior to the rest. Next to that, the* Ospedaletto *takes place of the other two; so that the* Pietà *seems to enjoy the reputation of being the best school, not for what it* does now, *but for what it* has done *heretofore.*" (Burney 1773, S. 169/70, Hervorhebungen des Autors).

[11] S. die Aufstellung der "*Associazioni di Mestiere*" zusammengestellt von Domenico Micconi und Angelo Finamore, in: Kat.: **I mestieri della moda ... 1988**, S. 332.

[12] Die genaue Identifizierung der beiden Arbeitsschritte verdanke ich dem Beitrag von R. Berveglieri über die *Arte dei Tintori* in: ebd., S. 55-64.

[13] Luca Carlevarijs: *Le Fabriche, e Vedute...*, Blatt 35.

[14] **Puppi 1983/84** meint in dem Passagier der ablegenden Gondel in roter Oberbekleidung einen *Procuratore* erkennen zu können und damit einen Hinweis auf den Auftraggeber dieser Bilder ausgemacht zu haben, den er in Gherardo Sagredo gefunden zu haben glaubt. Sagredo war zum Zeitpunkt der Pflasterung der Piazza Procuratore di San Marco und die waren für die Arbeiten zuständig, außerdem spricht Alessandro Marchesini, der Unterhändler für den Auftrag Stefano Contis an Canaletto von einer Vedute im Besitz eines Sagredo, die der Sohn Stefano Contis Giovanni Angelo gesehen und sehr bewundert habe: "... *ha sorpreso il molto dell' altra prima veduta in Ca dell' E.mo Sagredo*" (Zit. nach **Haskell 1956**, S. 298), einer Vedute allerdings, die in späteren Inventaren der Sammlung Sagredo nicht mehr auftaucht. Für die Annahme Puppis, für die Wahl des Motivs des Rio dei Mendicanti könne es einen spezifizierbaren Anlaß gegeben haben, - "*entro il gruppo dei dipinti qui in esame, lo scarto, nell'ordine dei soggetti prescelti, costituito dalla veduta del sito, dimesso e marginale, del rio dei Mendicanti, dovrebbero rapportasi non tanto ad una vocazione del Canaletto per l'universo, insolito e amato, d'una Venezia minore, quanto ad una precisa richiesta del committente*" (S. 15) könnte einiges sprechen, ist ihre Wahl doch unbestritten für die Frühzeit der venezianischen Vedute mit außergewöhnlich noch gelinde bezeichnet. Doch leider konnte auch Puppi keine direkte Verbindung zu der am Rande des Bildes dargestellten Chiesa di San Niccolò dei Mendicanti nachweisen, wohl aber einen Hinweis auf Sagredos nicht genauer erläuterten Einsatz für die Armenfürsorge. Der Dreh- und Angelpunkt seiner Theorie aber ist, daß es sich bei dem Mann in der Gondel um eine *Procuratore* handeln soll. Bei genauem Betrachten des Originals aber ist deutlich erkennbar, daß die Oberbekleidung, die er trägt einen breiten, blauen Ärmelaufschlag aufweist. Es handelt sich also nicht um die *Veste* der venezianischen *Nobili*, sondern um einen *Justaucorps*, der keinerlei Aussage über seinen Träger zuläßt. Jede noch so geistreiche Spekulation über die Motivwahl aber sagt nichts über das Zustandekommen der erzählerischen Momente aus. Genausogut wäre zu fragen, warum wird die Werkstatt der Färber so genau dargestellt? In Ecken urinierende alte Männer können wohl für wenig geeignet gehalten werden zur Repräsentation eines Staatsamtes und der gesellschaftlichen Stellung seines Auftraggebers, der mit der Wahl des Motivs irgend etwas über sich aussagen wollte.

[15] Zu Contis Vedutenaufträgen s. **Haskell 1956**. Alle vier Bilder - **Constable**, 234, 230, 194 und 304 - sind ca. 90 cm hoch und ca. 132 oder 136 cm breit, kommen aus der Pillow Collection in Montreal und sind auf der New Yorker Canaletto-Ausstellungen als Besitz einer "*Private collection*" (Nr. 8 bis 11) zu sehen gewesen. Dort im Kat. **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90** finden sich auch Faksimile-Abdrucke der originalen Schriftstücke Canalettos.

[16] So vermutet **Kowalczyk**, Kat.eintrag 62 u. 63, in: **dies. (Hrsg.) 2001**.

[17] Zit. nach: **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**.

[18] Das große Gemälde von Carlevarijs, wie jenes in Dresden: **Rizzi**, S. 88, Abb. 143-45. Nach ihm gibt es nach **Rizzi** einen Stich Giovanni Antonio Faldonis (ebd., S. 103, o. Abb.), außerdem wurden seine Prunkgondeln separat in drei Radierungen festgehalten (ebd.). Zu seinen Canalettos s. unten, Anm. 25 und 26.

[19] Ein wenig mehr zeigt er in der Dresdener Variante des Motivs (**Constable**, 231; jetzt Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.nr. 52/20, früher auf Schloß Pillnitz): An- und ablegende Barken, ein Kahn beladen mit Gemüse, es stehen und gehen einige Männer, Frauen und Kinder dort herum, von geschäftiger Arbeit aber ist auch hier nichts zu spüren. Auch auf diesem Bild sind in den Baumaterialien, die an dem an die Fabbriche Nuove angrenzenden kleine Seitengebäude lagern, Anzeichen auf Ausbesserungsarbeiten der *Fabbriche* zu erkennen.

[20] **Price 1810/1984**, Bd. 1, S. 55, erstmals erschienen 1794.

[21] S. oben, mein Kap. ÜBER DIE ART, VENEDIG ZU SEHEN., S. 43, Anm. 35.

[22] Levey: Canaletto as Artist of the Urban Scene, in **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, S. 25.

[23] Succi hat kürzlich (L' inedito ingresso di un anbasciatore di Francia in Palazzo Ducale di Luca Carlevarijs nuovi interogativi..., in: **Galleria Salamon. Inverno 1991**, S. 5) mit ähnlichen Worten die Vorliebe von Carlevarijs für das Vedutenmotiv "Molo mit Dogenpalast, Blick zum Eingang des Canal Grande mit der Kirche Santa Maria della Salute" erklären wollen. Auch hier handele es sich um die Gegenüberstellung der beiden Mächte Staat und Kirche. Ich glaube in meinem ersten Carlevarijs-Kapitel gezeigt zu haben, daß es sich bei der Wahl des Motivs - das zudem in Pendants in der Regel einem Bild mit Blick in die entgegengesetzte Richtung ergänzt wurde - um andere Präferenzen gehandelt hat, um die Gegenüberstellung des Hafenstadtmotivs an Molo und Bacino di San Marco zu der Stadt der Vergnügungen, die ihren Ort bei Carlevarijs auf der Piazza hat. Überhaupt scheint eine Repräsentierung der Macht Kirche, wenn schon nicht durch die Basilica, die wichtigste Kirche der Stadt, eher durch die Patriarchenkirche San Pietro di Castello angemessen.

[24] S. **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, Nr. 11, S. 96.

[25] **Constable**, 305. Wenn auch die Identifizierung mit der von Marchesini beschriebene Ansicht in höchstem Maße wahrscheinlich ist, ihre Provenienz läßt sich nicht lückenlos zurückverfolgen. In den Dresdner Inventaren wird das Bild - zusammen mit den beiden nachfolgend besprochenen Bildern - erst 1754 (Inv. I, erstellt von Mattias Oesterreich, zit. nach: **Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges... 1929**, Inv.nr.: 581-83, S. 280/81) erwähnt. Das erste von Marchesini erwähnte, noch frühere Bild "*di maggior grandezza*" aus dem Besitz des kaiserlichen Botschafters müßte demnach, wenn es denn auch in die Dresdner Sammlung gelangt ist, die Canal Grande-Ansicht sein.

[26] Zit. nach **Haskell 1956**, S.298. Zu den Ausstellungen am Tag des Heiligen Rochus s. unten, Kap. FEST UND ALLTAG, S. 419.

[27] So sehen das auch die Autoren des Katalogbeitrages zu dem Bild für die New Yorker Canaletto-Ausstellung (**Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, Nr. 5, S. 80): "*many more figures*". Ich widerspreche aber heftig deren Satz "*The subject is likely to have been of greater interest to an Italian - more especiallly a native Venetian - than to a foreign client.*" Die Gründe für das touristische Interesse an dem Campo sind oben anläßlich des anderen Bildes genannt worden, und: In beiden Bildern ist die Anwesenheit der Besucher der Stadt ausdrücklich prononciert in der zeigenden Figur auf der Brücke im Gemälde der Liechtenstein-Reihe und hier durch die beiden Verrocchios Reiterstandbild betrachtenden Herren!

[28] **Constable**, 208.

[29] **Constable**, 297. Auch dieses Bild ist erstmals in Oesterreichs Inv. von 1754 genannt, bis 1918 hatte es ein Pendant (**Constable**, 10), das heute als verschollen gilt. Zum Vgl. s. oben Kap. S. STREIT., S. 19.

[30] Das Berliner Bild zeigt den Platz mit einer der des Markusplatzes nachempfundenen neueren Pflasterung von 1758.

[31] **Constable**, 524, 530, 532, 542, 548, und 580. Die Gemälde stammen ebenso aus der Sammlung Smith, sie haben stilistisch wenig gemein mit den anderen Veduten Canalettos in derselben Sammlung - jenen, die als Vorlagen für Visentinis Stichserie von 1735/42 gedient haben, ebensowenig wie mit den fünf Bildern desselben stadträumlichen Bezirks, die signiert und auf die Jahre 1743 und 1744 datiert sind. Stilistische Gründe, zusammen mit der Tatsache, daß auch in diesem Fall die Vorzeichnungen gemeinsam mit den Gemälde angekauft worden sind und dann über Smith in die Royal Collection gekommen sind, mögen dafür sprechen, daß es sich bei den sechs Gemälde um den ersten Auftrag des Briten bei Canaletto gehandelt hat. Das genaue Entstehungsjahr der sechs Bilder ist nicht bekannt, zwei topographische Hinweise, die Annäherungswerte liefern können, sind die einzigen sicheren Anhaltspunkte: 1. das Fehlen jeden Anzeichens der Neupflasterung von 1723 und 2. das Vorhandensein der ersten bekannten Form der Bekrönung des Campanile von San Giorgio (in der Ansicht mit dem Blick vom Molo auf die Insel, **Constable**, 55), dessen bleistiftspitzes Dach 1726 durch eine Zwiebelkuppel ersetzt worden ist, die den Campanile bis zu seinem Einsturz 1774 bekrönte. Darüber hinaus hat auch Succi, Dario: Teatro e cappriccio: le radici del riccismo di Canaletto e la datazione di sei vedute a Windsor Castle, in: **Delneri u. Succi (Hrsg.) 1993**, S. 55-72 keine konkreten, neuen Argumente vorbringen können. Was die von ihm wiederum aufgebrachte Rede von der Theatralität der Figuren in diesen Bildern

anbetrifft (S. 61 u. 67), kann nur auf das verwiesen werden, was an anderer Stelle hier zu diesem Thema bereits vorgebracht worden ist. Einzig dem *Procuratore* in der *Ansicht der Piazzetta* wird man eine Theatralität des Auftritts auf der Piazza nicht absprechen können, doch handelt es sich um die Theatralität des wirklichen Lebens einer noch im barocken Repräsentationsverhalten befangenen Führungsschicht und nicht, wie Succi zu glauben scheint, um die Theatralität der malerischen Darstellung.

[32] Links 1994 beobachtet: "*large figures, freely painted but beautifully modelled, which immediately catch the eye*" (S. 67), dann spricht er von "*recent restorations*", die Interessantes zu Tage gebracht hätten: "*Canalettos first intentions,..., were quite different, much closer to the drawing... the figures were originally much smaller, but have been painted out and replaced by the present figures. These were changes made after this part of the painting had been finished.... Finally, a small but odd change: birds in the sky have been painted out. Canaletto seems to have renounced from now on as solemnly as he had renounced the theatre, although his drawings continued to be full of them.*" (S. 67/68).

[33] S. oben Kap. ÜBER DIE ART, VENEDIG ZU SEHEN, S. 55 und PIAZZAKULTUR, S. 173.

[34] Keyßler 1751, S. 1092: "Die Curtisanen, welche mit großer Unverschämtheit ihre Dienste anbiethen, sind öfters solche cloacæ publicæ, welche wegen ihres lüderlichen Lebens und Spitzbübereyen in den benachbarten kaiserlichen Erbreichen des Landes verwiesen worden, und öfters die Kennzeichen der Ruthe oder des Galgens noch auf dem Rücken führen." Ähnlich Volkmann 1777/78, S. 660, der vom "Abschaum des Pöbels" spricht.

[35] S. den Hinweis auf Boerio bei Fiorin, Alberto: Legislazione e repressione, in: Kat. Fanti e Denari 1989, S. 186.

[36] Constable, 146 und 55.

[37] Constable, 151.

[38] Kowalczyk, in: dies. (Hrsg.) 2001, S. 77-79, Kat. 39, S. 82 hat darauf hingewiesen, der Wortlaut des Briefes ebd., Nr. 48, S. 214/15. Sie vermutet die Provenienz dieses Bildes aus der Sammlung Antonio Pellegrinis, der Veduten nach Angabe des Sterbeinventars Venedigs besessen hat, doch weist ihre Rekonstruktion dieser Provenienz noch einige Lücken und Unklarheiten auf.

[39] Constable, 154.

[40] Constable, 152. Das andere Bild ist: Constable, 117, ein weiteres Beispiel ist die nicht von Visentini gestochene Vedute im Format der Vorlagegemälde für die *Prospectus...*-Reihe in Windsor (Nr. 334, Constable, 153). Ähnlich auch in einem Bild desselben Motivs, Constable, 100 im Museum of Fine Arts, Boston sowie weiter vorn an der Ecke der Pescheria zur Piazzetta in Constable, 146 (Royal Collection), 149 (Chatsworth) und 96 (Forth Worth).

[41] Constable, 99, das Bild wird heute in der Regel in die Frühzeit Canals datiert, es wurde aber auch 1735 bis 40 vorgeschlagen, Bettagno (in: ders. (Hrsg.)1982, Nr. 94) hält es für sehr wahrscheinlich, aber nicht sicher, daß das Bild aus der Sammlung des G. B. Recanati, der 1734 verstorben ist, stammt.

[42] Constable, 124, jetzt: Boymans-van Beuningen, Inv.nr.: 3191, s. Kowalczyk (Hrsg.) 2001, Kat. 38, wo dieselbe Provenienz vermutet wird wie für das oben unter Anm. 38 genannte Bild in Grenoble.

[43] Constable, 148. Links in seinem Review über CANALETTO, 1975-1988, in: Constable/Links 1989, S. xxxvi schreibt anläßlich des letzten ihm bekannten Auftauchen des Bildes im Kunsthandel: "*...it appeared to have been a fine picture before it suffered damage.* " Abb.: Delneri u. Succi (Hrsg.) 2001, Kat. 35.

[44] Constable, 211. Das Bild befand sich früher wie sein Pendant (s. oben, Anm. 19) auf Schloß Pillnitz.

[45] S. den Kat. Greco (Hrsg.) 1990, S. 210ff.

[46] Constable, 199.

[47] Zit. nach Haskell, Francis: Francesco Guardi and the Nineteenth Centrury, in: Problemi guardeschi 1966/67, S. 60 (leider ohne genaue Quellenangabe), wiederholt von Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90, S. 144. Eine andere Version der Anekdote, nach der Whistler Canaletto und Velazquez auf eine Stufe stellte, gibt ders.: The Taste for Canaletto, in: Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90, S. 37 wieder. S. auch Constable, Bd. 1, S. 107.

[48] **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, S. 142: "*probably the stone that is shown there was used for the rebuilding of the church of S. Vitale.*" Derselben Auffassung ist auch **Knox 1992**, S. 120, bes. Anm. 57. Einen sicheren Hinweis zur Entstehung des Gemäldes gibt es nicht, seine Provenienz ist nicht weiter als bis 1808 zurückverfolgbar, die Canaletto-Literatur ist sich aber im Wesentlichen einig auf eine Datierung vor oder um 1730. Die Kirche wurde Ende des 17. bis Anfang des 18. Jhds nach dem Projekt Antonio Gasparis von Andrea Tirali rekonstruiert. **Bassi 1962**, S. 293 aber schreibt im Kap. über letzteren: "*1734-37, circa esegue la facciata...*", mit Bezug auf **Temanza/Ivanoff (Hrsg.) 1738/1963**, S. 17ff., hier S. 21: "... *È sua opera la facciata della Chiesa di S. Vitale di Venezia, fatta negli ultimi anni di sua vita.*" Tirali ist nach der Angabe in Temanzas Zibaldon, S. 17 am 28.6.1737 in Ca' Duodo, Monselice im Alter von 80 Jahren gestorben. Ähnliches bzgl. der Fassade besagt auch die 1736er Ausg. von Pacificos Cronica veneta sacra e profana, (s. von Bernard Aikema, in: **Aikema u. Bakker 1990/91**, S. 53 u. Anm. 102, S. 80). Dies ist nach den Dokumenten, die **Moretti 1985**, S. 383ff. aufgewiesen hat, wie folgt zu präzisieren: Die Kirche an sich ist bereits 1718 "*rifatta*", die Ausstattung mit den Altären aber zog sich noch bis zum Ende des dritten Jahrzehnts hin. **Kowalczyk 1998** hat - aufgrund von Dokumenten, die der unermüdliche Archivarbeiter Vittorio Mandelli im Archivio di Stato gefunden hat - aufgewiesen, daß das Gebäude der "*canonica della Chiesa di San Vidal*", das Canalettos Bildraum auf der linken Seite abschließt, 1725/26 abgerissen worden ist. Das Gemälde stellt also einen baulichen Zustand vor diesem Datum dar. **Kowalczyk** widerlegt in ihrem Aufsatz auch die Auffassung Succis (Antonio Canal & Marco Ricci: un anno con i due artisti nelle lettere di Alessandro Marchesini a Stefano Conti, in: **Delneri u. Succi (Hrsg.) 1993**, S. 25ff.), der jede Verbindung zu der Baustelle der Kirche San Vidal bestritten hatte und statt des Bauhofes die feste Werkstatt eines an diesem Ort arbeitenden Steinmetzes erkannt haben wollte.

[49] Ich verdanke den Hinweis auf Poussin an dieser Stelle der Beobachtungsgabe und dem Erinnerungsvermögen von Frau Franziska Kirchner, der ich hiermit herzlich danke.

[50] Lw., 159x206cm, Paris, Musèe du Louvre, Inv.nr.: 724, **Blunt 1966**, 179; **Wild 1980**, 62; **Wright 1985**, und Lw., 154x206cm, New York, Metropolitan Museum, **Blunt 1966**, 180; **Wild 1980**, 62; **Wright 1985**, 84.

[51] Es handelt sich um eine Ansicht des Pra' della Valle in Padua, **Constable**, 376.

[52] Die Umsetzung der Vorzeichnungen für die erste Stichserie auf die Kupferplatten, ist nach allem, was man weiß, mit Sicherheit die Visentini gewesen, seine eigene Radierungen werden erst beträchtlich später entstehen als das Gemälde, das zunächst nicht ohne Diskussion, aber inzwischen einhellig auf die Zeit um 1730 datiert wird.

[53] 404x548/444x557mm, sign. u. l.: "*N. Pou'sin Pinxit.*" u. u. r.: "*I. Audran Sculp.*", mittig beschriftet in zwei Zeilen: "*L'ENLEVEMENT/* DES SABINES", sowie: "*Les Romains dont la pluspart n'avoient point de femmes,/ cherchant a peuplar leur ville naissante, R.*[o (Fehlselle)]*mulus celebra/ un Sacrifice solemnel avec des jeux publies pour y attirer/ les peuples voisin. A un signal qu'il donna en prenant/ un pan de sa robe, ses Soldats enleverent les filles/ des Sabins qui estoient venus sans armes./___Plutarque.*", **Blunt u. Davies 1962**, 111, S. 213, Abb.: **Wildenstein 1955**, Nr. 111, S. 252. Konsultiertes Ex. im Berliner Kupferstichkabinett SMPK, Inv.nr.: 49-66. Eine Vorzeichnung Poussins für den rechten Teil des Gemäldes stammt nicht aus dem Besitz von Joseph Smith und ist als Aktstudie zu summarisch, um Canalettos Vorlage gewesen sein zu können.

[54] 425x237mm, **Prat u. Rosenberg 1994**, R 418, Inv. 1036 (mit Abb.).

[55] So die Angabe bei **Blunt 1966**, 179 u. 180: das Bild im Louvre wurde aller Wahrscheinlichkeit nach schon 1685 Ludwig dem XIV von Rom aus als Geschenk zugesandt, die New Yorker Version war wahrscheinlich schon vor der Jahrhundertwende in französischem Besitz, 1762 dann ist sie in Stourhead nachgewiesen, ihr tatsächlicher Besitzer in der entsprechenden Zeit also ist nicht sicher. Da Canaletto die Figur des Kindes spiegelverkehrt übernommen hat, ist die Frage aber zweitrangig, der Stich Audrans kann sicher als seine Quelle angenommen werden.

[56] **De Brosses/Cafasso (Hrsg.in) 1991**, "*LETTRE XLI. A MONSIEUR DE QUINTIN*", S. 754.

[57] Ebd., S. 753.

[58] Ebd.

[59] Canaletto as Artist of the Urban Scene, in: Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90, S. 26.

[60] Ebd., S. 17/18. Und: "... *Always, Canaletto appears to promise, beyond what is visible lie further rooftops, further doorways half wrapped in shadow, and further windows, each with glazing bars. Only rarely does he totally close a composition. More often there is another corner to be turned at the end of the view, made enticing perhaps by a streak of sunlight, and the spectator will identify with the furthest, pygmysized inhabitant of the pictures, who pauses forever there: on the point of disappearing into the fresh perspective adumbrated.*"

[61] Zu diesem und weiteren Einstürzen venezianischer Campanili s. Gattinoni 1910, Anm. 1 auf S. 116ff. mit einer Poesie Gasparo Gozzis darauf. Die Jahreszahlen hier sind mit Vorsicht zu genießen, so ist der Campanile von San Giorgio nicht wie angeben 1744, sondern 1774 eingestürzt!

Anmerkungen zu Kap.: Der Zeigegestus als Leitmotiv...

[1] Constable, 143.

[2] Caylus 1914, S. 83. Caylus war 1714-15 in Venedig gewesen.

[3] Griselini u. Fossadini (Forts.) 1768-78, Bd. 13 "*PITTURA (Arte della Pittura.)*", S. 208-10. Wegen der Wichtigkeit des Passus für die Argumentation gebe ich hier den referierten italienischen Originaltext (mit leichten Kürzungen) wieder:
"*Quello che principalmente caratterizza, e distingue una Nazione colta, è quella utile violenza, e sforzo, che gli uomini impongono alla maggior parte dell'espressioni subite ed inconsiderate sì dell' anima come del corpo.*
[Hervorhebungen von mir, H. K.]
Questi liberi e naturali movimenti turberebbero di fatto la Società, e si trarebbero dietro il biasimo: si ha adunque l'attenzione di moderarli: e quest' attenzione è tale, che si reprimono i segni delle passioni in preferenza alle passioni medesime.
... diciamolo un' altra volta, come fare osservazioni sopra l' espressione delle Passioni, in una Capitale, per esempio, dove tutti gli uomini si accordano di mostrare di non sentirne alcuna? Dove ritrovare tra noi al presente, non uomini collerici, ma uomini, che permettano alla collera di dipingersi in un modo affatto libero ne' loro atteggiamenti, ne' loro gesti, ne' loro movimenti, e nelle loro fattezze?
Quanto più numerosa, e colta sarà una Società, tanto più la forza, e la varietà dell' espressione deve indebolirsi; perchè l' ordine, e l' uniformità saranno i Principj, donde nascerà quello, che chiamasi l' armonia della Società.
Quest' armonia tanto necessaria ne trarrà profitto vantaggio, mentre tutte le Arti di espressione ne avranno detrimento, e danno; perchè s' introdurrà appoco appoco in esse una monotonia, che toglierà loro le vere idee della Natura! L' esempio, valido e possente motivo, che influisce sopra le azioni degli uomini, cresce in potere, ed autorità per l' accrescimento del numero; e quanto una Città Capitale è popolata e socievole, tanto più si deve cedere all'inclinazione d' imitarsi gli uni gli altri.
Parerà, ch' esaggeriamo, dicendo che perfino gli animali, i siti, e gli edifizj vanno a grado perdendo dell' espressione del loro carattere naturale, e della loro varietà.
... Se venga da taluno opposto a queste riflessioni sopra l' espressione, che almeno il Popolo ha conservato l' uso di que' movimenti liberi, e indeliberati, che caratterizzano le Passioni, risponderemo, che quantunque la riserva sia in fatti men regolarmente osservata nel popolo, non è tuttavia in esso meno stabilita dall' attenzione di una vigilante disciplina, dal timore, e dall'esempio delle persone meglio educate.
Aggiungeremmo in appresso, che questa distinzione tra gli uomini dalla comune, e quelli, che o il rango o l'educazione separa da loro, fa nascere una difficoltà di più per gli Artefici, per la differenza che pretendesi di stabilire anche tra l' espressioni nobili e l' espressioni, comuni, e volgari delle Passioni."
Bevor sich ein in grundlegenden Aussagen, Anweisungen und Abbildungen auf Le Brun beruhender Abschnitt zum Ausdruck der Leidenschaften anschließt, nochmals auf das Problem des Künstlers zurückkommend schließt der Passus mit den ironischen Worten:
"*Non si potrebbe egli sorridere per un momento sopra di questa pretentione degli uomini colti, che sembrano aspirare non tanto a scuotere il pesante giogo delle Passioni, quanto a portarlo con maggior garbo, e grazia, che i loro simili? Eppure il più degli uomini, che acquistano ol titolo di uomini di gusto fino, e delicato, e di giudici dell' Arti, vogliono,*

conforme a questa idea, che un Eroe ceda ai trasporti della collera in un modo diverso da un semplice soldato."

[4] Peter Burke hat in einem kürzlich auch ins Deutsche übersetzten und in den Sammelband **Burke 1998** aufgenommenem Aufsatz (ursprünglich in: **Bremmer u. Roodenburg (Hrsg.)** 1991) darauf hingewiesen (S. 100-3) und die Aufführung des "gestikulierenden Italieners" hypothetisch durch eine Art von verpaßter Entwicklung interpretiert. Was Burke dabei nur in Form einer Frage am Ende seines Aufsatzes anspricht, ist, daß dieser sprichwörtliche übermäßige Gebrauch der Körpersprache nicht nur als Ausdruck kollektiver Mentalität angesehen werden darf, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach schichtenspezifisch differenziert werden müßte. Ich würde - und die Beispiele, die er selbst dafür anführt (Geschichtenerzähler, Prediger, die auch auf breite Wirkung ihrer Rede gezielt haben dürften), scheinen mir eher dafür als für das von ihm angedeutete Gegenteil zu sprechen - im Gegensatz zu ihm zumindest für den hier interessierenden Zeitraum annehmen, daß sich die von ihm zitierten Bemerkungen eher auf den Charakter des Volkes, als auf die adligen Gesellschaftsschichten beziehen ließen. Die Beobachtungen der Reisenden Achtzehnten Jahrhunderts über die, wie man es empfand, übertriebene Förmlichkeit der Italiener, in den Anreden, zeremonieller Begrüßung und vielleicht auch Gestik scheinen mir in diese Richtung zu weisen.

[5] **Constable**, 304, s. oben, Kap. **FRÜHE MEISTERWERKE**, S. 238.

[6] Dieses belegt auch eine Stelle aus J. J. Rousseaus Bekenntnissen, in der es heißt: "*Deux hommes arrivent à pied, conduisant chacun un mulet chargé de son petit bagage, logent à l'auberge, pansent leurs mulets eux-mêmes, et demandent à me venit voir. A l'équipage de ces muletiers on les prit pour des contrebandiers, et la nouvelle courut aussitôt que des contrebandiers venoient me rendre visite. Leur seule façon de m'aborder m'apprit que c'étoient des gens d'une autre étoffe; ....* " (**Rousseau 1788-93**, Bd. 26, *LES CONFESSIONS. LIVRE XII.*, S. 55) - Das Gebaren wird hier als Zeichen des Standes höher eingeschätzt als der offenbare Anschein und die äußere Erscheinung der Kleidung.

[7] Die von **Held 1990** zitierten Vordergrundfiguren Piranesi wären wohl dementsprechend analog zu interpretieren.

[8] So etwa: **Rizzi**, S. 89, tavv. 121/22 (ehemals Kiplin Hall) und der *Bozzetto*, **Rizzi**, S. 97, tav. 22 im Victoria & Albert Museum, London, wo die Figur als Gondoliere bezeichnet wird.

[9] Hier zit. nach der lateinisch/englischen Ausgabe, **Alberti/Grayson (Hrsg.) 1972**, Absatz 41 und 42, S. 80ff., hier 80.

[10] S. hierzu Durand, Jean-Louis: Le faire et le dire. Vers une anthropologie des gestes iconiques, in: **Schmitt (Hrsg.) 1984**. Die in der Literatur häufig zitierten Überlegungen Le Bruns beziehen sich nur auf die Mimik des Gesichtes, wie viele Künstler außerhalb des engen Kreises der französischen Akademiker ihnen tatsächlich gefolgt sind, ist - auch bei ihrer großen Publizität in der Kunstliteratur - noch keineswegs ausgemacht.

[11] In: **Schmitt (Hrsg.) 1984**, S. 178.

[12] **Sohm 1982** hat in seinem Aufsatz zu Pietro Longhi und Carlo Goldoni auf eine entsprechende Stelle bei J. B. Dubos: *Réflexions critiques, 1719, III, 16* hingewiesen; in der von mir konsultierten Ausg. **Du Bos 1740**, Bd. 3, S. 267 und die Erläuterung der *Termini* dazu S. 221ff.

[13] **Constable**, 63, s. auch oben, Kap. **CANALETTO. FRÜHE MEISTERWERKE**, S. 55.

[14] **Constable**, 33, s. oben, Kap. **PIAZZAKULTUR**, S. 231.

[15] **Rizzi**, S. 87, tavv. 104-7, s. oben, **L. CARLEVARIJS: ZWEI GESICHTER...**, S. 142.

[16] Blatt 21 von Luca Carlevarijs: *Le Fabriche, e Vedute..*.

[17] **Constable**, 99.

[18] Wie oben beschrieben in dem dem Stich der Piazza in Lovisa *Gran Teatro...* und vergleichbar, wenn auch deutlich in einem Gemälde von Luca Carlevarijs im Mailänder Privatbesitz, s. Kap. **LUCA CARLEVARIJS. ZWEI GESICHTER...**, S. 143ff.

[19] In dem Bild: **Constable**, 229, **Kozakiewicz**, Z189, **Manzelli**, M.38.1, **Toledano -/1995**, V.16.

[20] Siehe das frühe Carlevarijs zugeschriebene Gemälde in Udine, **Rizzi**, S. 95, tav. 160.

[21] **Constable**, 235, s. unten Kap. **CANALETTO. AUF DEM WEG ZUR MASSENPRODUKTION**, S. 265.

[22] Canaletto, wie auch Bellotto zugeschrieben: Constable, 29/ Kozakiewicz, Z12, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, Inv.nr.: 1061.

[23] Constable, 336 u. a.

[24] Constable, 347.

[25] Constable, 348c.

[26] Stich 24 der *Fabriche, e Vedute...*: "*PRVCVRATIE VECCHIE...*"

[27] Constable, 97, und z. B. auf Morassi, 333 und vielen anderen Veduten Francesco Guardis.

[28] Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, Kat.nr. 41, Abb. S. 209, s. oben, L. CARLEVARIJS: ZWEI GESICHTER..., Anm. 31.

[29] Piazzetta, Blick auf Libreria und Campanile, Lw. , 69x107, o. A. , Privatsammlung, Rizzi ---, Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, Nr. 61, s. oben, Kap. L. CARLEVARIJS: ZWEI GESICHTER..., S. 143.

[30] Molo mit Dogenpalast, Blick zu Giudecca, Dogana und Santa Maria della Salute, Lw., 94x195cm, Rizzi ---, 1991 im Kat.: Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, Nr. 58.

[31] Morassi, 334.

[32] S. oben, mein Kap. CANALETTO. FRÜHE MEISTERWERKE, S. 244.

[33] Constable, 228a.1.

[34] S. Stich 24 der *Fabriche, e Vedute...*: "*PRVCVRATIE VECCHIE...*", sowie ungezählte Bacino-Ansichten, besonders Francesco Guardis.

[35] Constable/Links, 238*.

[36] Constable, 194 (Campo della Carità für Stefano Conti).

[37] Morassi, 462.

[38] S. oben Kap. VON CARLEVARIJS ZU J. RICHTER., S. 207.

[39] Rizzi, S. 87, tavv. 108-10.

[40] S. oben, Kap. L. CARLEVARIJS: ZWEI GESICHTER..., S. 132 oder Rizzi, S. 95, tav. 130.

[41] Rizzi, S. 89, tavv. 31-34, s. auch oben, Kap. L. CARLEVARIJS: ZWEI GESICHTER..., S. 133.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: CANALETTO. AUF DEM WEG ZUR ...

[1] Constable, Bd. 1, S. 107. Die Formulierung von der "*detailed and precise description*" bedarf zwar, wie man heute genauer weiß als damals, der Relativierung, letztlich außer Kraft zu setzen aber ist die Aussage nicht, wenn es darum geht, Grade der Wirklichkeitsnähe und das Bemühen darum zu beschreiben.

[2] Die Kupferplatten messen alle ungefähr 45x60cm, die Bilder der Reihe der *Prospectus*-Vorbilder von vor 1735 und '42 mit Ausnahme zweier größerer Festdarstellungen jeweils 47x78 bis 80 cm, die Bilder der Woburn-Abbey-Serie ebenfalls mit Ausnahme der Festdarstellungen 47x80cm, die der sog. Ex-Harvey-Serie 47x78cm. In dieser handlichen Größe bis hin zu Formaten von ungefähr 60x100cm kennt das Canaletto-Werkverzeichnis insgesamt über 200 nicht angezweifelte venezianische Veduten.

[3] Wie bekannt hat bereits Owen McSwiney, der irische Impressario, Mäzenat und Vermittler von Verkäufen von Gemälden Canalettos, am 27. 9. 1730 in einem Brief an John Conduit Qualitätsunterschiede beklagt: "... *I am, it may be, a little too delicate in my choice, for of Twenty pieces I see of him, I don't like eighteen ...*" (zit. nach: Links: Canaletto, 1975-1988: A Review, in: Constable/Links 1989, S. XXXI) Auch wenn er mit dem Satz sein besseres Urteil und damit seine Vertrauenswürdigkeit in einer Zeit, als Josef Smith ihm als Vermittler von Geschäften mit Canal ihm dem Rang ablief, herausstellen wollte, könnte der Satz auch als erster Beleg einer Rezeption des Übergang von einer zur anderen Stilphase gelesen werden, denn McSwiney's Bemerkung koinzidiert zeitlich mit dem Ende der Frühphase.

[4] Erstmals wohl Sharp 1767, S. 6/7: "*When you arrive within four or five miles of* Venice, *at a place called* Fusina, *where the river opens into the* Laguna, *(lake) on which the city and adjacent islands ae situated, you hire gondolas. Here*

a wonderful scene opens to every stranger, when he first casts his eye on this enchanting prospect. There are few Gentlemen who are not, in some degree, apprized of what they are to expect from the views they have seen of this place, painted by Canaletti; *nevertheless, the real object exceeds, in beauty, what imagination is led to conceive from these draughts; which, however, seldom happens, as the representation of buildings in pictures is generally more gaudy and flattering than the life itself.*" Statt **Beckford 1834** könnte hier auch stehen: Mrs. **Piozzi 1789**, S. 150: "*We went down the Brenta in a barge that brought us in eight hours* [von Padua] *to Venice, the first appearance of which revived all the ideas inspired by Canaletti, whose views of this town are most scrupulously exact; those especially which one sees at the Queen of england's house in St. James's Park; to such a degree indeed, that we knew all the famous towers, steeples, &c. before we reached them. It was wonderfully entertaining to find thus realized all the pleasures that excellent painter had given us so many times reason to expect;...*" Oder **Goethe: Weimarer Ausg.**, 1. Abth., Bd. 30, S. 102 u. 104, 29. 9. 1786; weitere Beispiele s. **Levey 1959**, S. 92.

[5] Alle waren für die in dieser Hinsicht unvergleichlich vollständige New Yorker Canaletto-Ausstellung 1989 zusammengetragen und im dortigen Kat. (**Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**) abgebildet.

[6] Das Paar, **Constable**, 232 und 235 wird erstmals in einem Schreiben vom 28. 11. 1727 als versandfertig erwähnt (s. **Constable**, S. 14/15 und Appendix II, S. 173ff.).

[7] **Constable**, 117 u. 89, sowie: **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, Nr. 16, 17, bes. S. 109 und **Constable/Links**, Addenda, S. 685 und Ausg. 1989, S. XXXI-II). In dem Brief McSwiney's vom 27. 9. 1730 an John Conduit wird erwähnt, er, McSwiney habe die Bilder an Sir William Morice verkauft, aber nicht genau spezifiziert, wann das geschehen ist. Die Sammlung von William Morice wurde 1750 von Humphrey Morice (The Grove, Chiswick) geerbt und 1786 vom second Earl of Ashburnham gekauft. In dieser Sammlung, bzw. in Besitz von dessen Nachfolgern blieben sie bis 1953. Bei In Horace Walpole *Visits to Country Seats...* werden sie 1781 - zusammen mit dem "*long view of Venice*", **Constable** 140 - als "*Two small Canalettis. good.*" (**Walpole/Toynbee (Hrsg.) 1927/28**, S. 78) erwähnt.

[8] **Constable**, 97 und 111, dokumentiert durch den Briefwechsel von Joseph Smith und Samuel Egerton an Samuel Smith, s. ders., S. 17/18 mit Bezug auf **Chaloner 1950**, sowie **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, Nr. 33 u. 34.

[9] **Constable**, 166 und 220. Dokumentiert durch Rechnung an Smith vom 22. 8. 1730, s. ebd., S. 253.

[10] Die *Prospectus*-Serie besteht aus drei Teilen, der erste erschien 1735 und enthielt zwölf Veduten des Canal Grande und zwei Festdarstellungen, eine *Regata* und eine Rückkehr des *Bucintoro* nach der Zeremonie der Vermählung mit dem Meer, die beiden anderen Teile 1742. Der vollständige Titel des ersten, vierzehn Veduten umfassenden Teils lautete: *Prospectus Magni Canalis Venetiarum, addito Certamine Nautico et Nundinis Venetis: Omnia sunt Expressa ex Tabulis XIV. Pictis ab Antonio Canale, in Aedibus Josephi Smith Angli, Delineate atque Incidente, Antonio Visentini, Elegantius recusi, ANNO MDCCXXXV.* 1742 erschien die zweite, auf 38 Ansichten erweiterte Auflage, wobei zusätzlich der neue Titel *URBIS VENETIARUM PROSPECTUS CELEBRIORES, EX ANTONII CANAL TABULIS XXXVIII. AERE EXPRESSI AB ANTONIO VISENTINI IN PARTES TRES DISTRIBUTI. PARS PRIMA* [*SECUNDA* und: *TERTIA*] (Zweites, drittes u. viertes Titelblatt) benutzt wurde. Für die komplette Neuausgabe sind die Tafeln des ersten Teils überarbeitet worden (Nachdruck eines Ex. im Besitz von Besitz Gino Moretto, **Le prospettive... 1984**). Es existieren aber auch Exemplare, bei denen der erste Teil durch die ergänzenden Blätter vervollständigt worden ist. Teil zwei enthält zwölf weitere Ansichten des Canal Grande und zwei des Bacino di San Marco und des Molo, der dritte Teil zehn Ansichten der kleineren Stadtplätze, sowie ganz am Ende zwei der Piazza San Marco. Die Blätter von Teil 1 und 3 sind in römischen Ziffern numeriert, die des zweiten in arabischen. Diesen Blattnumerierungen wird im Weiteren mit der Angabe des Teils "*P. I.*" (= "*PARS PRIMA*") und der jeweiligen römischen oder arabischen Ziffer gefolgt. Auf dem letzten Stand zu den verschiedenen Zuständen der Blätter s. der von Succi zusammengestellten *catalogo ragionato* der *opera incisa* Visentinis in: **Succi (Hrsg.) 1986/87**, S. 215ff., textgleich übernommen in: **Lari (Hrsg.) 1990**. Das Originalexemplar von Joseph Smith ist in Royal Library, Windsor Castle benutzbar. Auch die als Vorbilder dienenden Gemälde Canalettos sind fast alle im Besitz von H. M. The Queen. Sie sind im einzelnen bei **Constable** aufgeführt, hier im Folgenden werden nur die

zum Vergleich herangezogenen genannt, denn leider hatte ich nicht die Gelegenheit, die gesamte Serie im Original zu studieren.

[11] Quittungen Smith's aus den Jahren 1733, '35 und '36 sind im Archiv des Bedford-Office erhalten, s. Russell 1988b, S. 402-6.

[12] Benannt nach ihrem letzten Besitzer Robert Grenville-Harvey wurde die Serie 1957 verstreut. Eine genaue Provenienz dieser dritten großen Serie venezianischer Veduten Canalettos ist nicht nachzuweisen, alter Familientradition zufolge aber wurden die Bilder schon im Achtzehnten Jahrhundert in Venedig gekauft. Einige der Bilder sind inzwischen in verschiedenen Privatsammlungen bekannt geworden.

[13] Zumindest, was die Formate anbetrifft, überschneiden sich die Gruppen: Kleinere Formate sind zeitgleich mit großen Bildern der Frühphase entstanden und gleichzeitig mit den Reihen von kleinformatigen Veduten entstehen weiterhin hervorragende große Einzelbilder oder auch kleinere Gruppen von Gemälden größeren Formats.

[14] "Kanon *m*[askulin]. 'Maßstab, Richtschnur, (Kirchen-Gesetz, Litanei, Kettengesang', entlehnt aus lat[einisch]. *canôn* 'Regel', das aus gr[iechisch]. *kanón* stammt Grundbed. 'gerader Stab'." Kluge: Etymologisches Wörterbuch, 20. Aufl., Berlin 1967.

[15] S. oben, Kap. FRÜHE MEISTERWERKE, S. 235.

[16] Deshalb ist der Begriff des Typenporträts, den Merx 1971 (S. 332/33) benutzt, so falsch wie er nur sein kann.

[17] Vgl. oben Kap. DER GROßE ÜBERBLICK, S. 117ff.

[18] S. oben, Kap. LUCA CARLEVARIJS, S. 125ff.

[19] Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90, S. 135.

[20] Constable, 149.

[21] Entgegen der Abb. in Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90, S. 114 sind diese Vordergrundfiguren im Original nicht angeschnitten (Briefliche Mitteilung vom 21. 4. 1997 von Charles Noble, LVO, Assistant Keeper of Collections, Chatsworth, dem ich dafür danke, mich durch seine sehr freundliche Antwort vor einem Fehlschluß bewahrt zu haben). Mr. Noble wies mich außerdem daraufhin, daß die Maße der Kupferplatten in Chatsworth nicht von genau gleichen Maßen (44, 5x59, 7cm und 45, 7x61cm) und nicht ganz rechteckig sind. Dies ließe die Frage aufkommen, ob die beiden Bilder wirklich schon immer ein Pendantpaar gewesen sind, oder ob sie durch Beschneidung des Bildträgers dazu gemacht worden sind. Zumindest nach dem, was veröffentlicht ist, sind die Platten der anderen Paare von Ölgemälden auf Kupfer bis auf den Millimeter gleich groß. Das Bild Constable, 149 hat genau dieselben Maße wie die Kupferplatten der Goodwood-Veduten (s. oben, Anm. 5). Dies gibt der Spekulation Nahrung, daß dieses vielleicht ursprünglich eines der Bilder eines zweiten Gemäldepaars gewesen sein könnte, die McSwiney brieflich dem Duke of Richmond in Aussicht gestellt hat, über deren Verbleib aber heute nichts Näheres bekannt ist.

[22] Constable, 115.

[23] Constable/Links, 238* und 111*. Die Stiche, die ich selbst nicht gesehen haben, bei Constable, S. 615-18. Die Serie, deren erster Teil 1736 erschien, reproduzierte Gemälde Canalettos unterschiedlicher Datierung und Provenienz. Es ist zu nur vermuten, daß sie sich zum Zeitpunkt der Reproduktion in einer Hand befanden, sicher aber waren alle Gemälde zu dieser Zeit in englischem Besitz. Ein zweiter Teil der Serie erschien 1739. S. auch Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90, S. 115.

[24] P. II., 11. und 12. Ihre gemalten Vorbilder: Constable, 113 und 95.

[25] Constable, 192 und 226, Kat. Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90, Nr. 20 u. 21, S. 116. Zur Datierung des Paares s. dort.

[26] Das Dresdener Bild: Constable, 183, zu den Bildern der Liechtenstein-Reihe, s. oben Kap. FRÜHE MEISTERWERKE. Die dazu gehörende Version galt bisher unbestritten als die erste. Anna Bozena Kowalczyk aber vertritt nun in dem von ihr hrsgg. Kat. die Meinung, das Dresdener Bild stelle die erste Bearbeitung des Motivs dar (Kowalczyk (Hrsg.in) 2001, Nr. 47, S. 102 u. 116 unter Nr. 51). Das Bild der Liechtenstein-Reihe sei demnach eine spätere Wiederholung.

[27] Das bestätigt auch Caylus 1914, S. 121.

[28] Constable, 227d.

[29] Die sog. Hofszene in der Pinacoteca Nazionale, Bologna (Lw., 76x90cm, **Pajes Merriman 1980**, 266, Abb. s. **Emiliani u. Rave (Hrsg.) 1990/91**, Kat. 49, S. 349 u. **Levine u. Mai (Hrsg.) 1991**, 11.1, S. 164/64) sei hier als Beispiel genannt, wenn auch das Motiv hier nicht als Alltäglichkeit genommen wird, sondern durch die schimpfende, zum Wurf ausholende Frau und den aus dem kleine Fenster seine Pfote herausstreckenden Kater eine ironische Komponente zugewiesen bekommt.

[30] In: **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, S. 25.

[31] **Gozzi 1797**, Bd. 3, S. 197 [*PARTE TERZA./CAPITOLO I./Stravaganze e contrattempi a'quali la mia stella mi volle soggetto.*] Das deutsche Zitat nach der Übersetzung in der Ausg. **Gozzi 1928**, S. 124, die über weite Teile eher als stark gekürzte Nacherzählung denn als Übersetzung anzusehen ist. So macht sie aus "*la mia stella*" das Einwirken übernatürlicher "feindlicher Mächte", die er mit seinen Stücken provoziert habe.

[32] Der Band: "*These sketches are from the hand of Lucas Carlevarijs, ...*", Dis. 29 und 41, **Rizzi**, S. 98, fig. 114 und 174.

[33] S. oben, Kap. FRÜHE MEISTERWERKE, S. 233, Ansicht des Rio dei Mendicanti, Ca' Rezzonico, **Constable**, 290, sowie des Canal Grande in der Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, **Constable**, 208 und auf der Ansicht des Campo SS. Giovanni e Paolo in derselben Sammlung, **Constable**, 305. Hier könnte man gleich zwei Figuren verdächtigen: Jene im blauen Mantel an der Ecke der Kirche und die, die auf der linken Seite des Portals vor der Wand steht.

[34] **Constable**, 152 (Vorne links an der Mauer des abgeschlossenen Hafenbereiches am Molo di Terra nuova), s. oben, Kap. FRÜHE MEISTERWERKE, S. 245.

[35] **Constable**, 188 und ganz ähnlich auch: 189.

[36] Eigenhändiger Stich Canalettos "*Le Preson*", s. oben, Kap. PIAZZAKULTUR, S. 177.

[37] Das heißt nicht, daß es sie nicht auch später noch bei anderen Vedutenmalern gegeben habe. Bei der Vielzahl der undatierbaren Bilder venezianischer und nichtvenezianischer Kleinmeister eine Aussage, die nicht zu machen ist. Klar aber ist: Bei datierbaren Bildern hören die Szenen auf, d. h. für die wichtigen Vedutisten sind sie kein Thema mehr. Nur am Rande anzumerken ist in diesem Zusammenhang, daß schon auf einer der frühesten gemalten Stadtansichten überhaupt, derjenigen einer nicht identifizierten oder nicht identifizierbaren Stadt im Hintergrund des Bildes "Der Heilige Lukas zeichnet die Madonna" in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung München (Inv.nr. WAF 1188) ein Mann erkennbar ist, der in einer Ecke steht und an die Stadtmauer uriniert.

[38] Die Gemälde, obwohl durch Rechnungskopien des Jahres 1730 als Werke Canaletto dokumentiert, weisen auch andere Merkwürdigkeiten auf, die es nicht angeraten sein lassen, sie die Arbeit des Hauptmeisters der venezianischen Vedute repräsentieren zu lassen. In beiden Bildern ist der Canal Grande in einer Art und Weise dargestellt, als sei er zur Breite eines mittleren Rios oder einer schmalen Amsterdamer Gracht geschrumpft. Bei der Einmündung in das Bacino di San Marco, wo sich der Canal in Trichterform erweitert, und bei der Ponte di Rialto, wo der Canal immerhin etwa fünfundvierzig Meter breit ist, genügen hier im Vordergrund einige wenige, in der Logik des Bildraumes viel zu groß geratene, Wasserfahrzeuge um seine ganze Breite zu füllen. Man beachte, daß die querliegenden Gondeln am rechten Ufer bei der Ponte di Rialto ungefähr zwei Fünftel der Breite der Wasserfläche einnehmen, sie also gut achtzehn Meter lang sein müßten statt der üblichen 10, 80m der Gondel des *Settecento* (s. **Munerotto 1994**, Tav. IV). Vgl. auch das sich in der Royal Collection befindende Bild gleichen Motivs, das Vorbild für Stich I., I. der *Prospectus*-Reihe werden sollte. Besonders deutlich werden die perspektivischen Unstimmigkeiten, vergleicht man die an den Anlegestellen bei der Kirche liegenden, kleinen Gondeln, die im Vergleich zur Größe der Architekturen durchaus als maßstabsgerecht durchgehen können, mit jenen Fahrzeugen, die den Vordergrund des Bildes bilden. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier in ein bestehendes, fertiges Bild nachträglich größere Figuren, sage: Boote eingemalt worden sind und die dadurch und jene durch die Benutzung verschiedener perspektivischer Blickpunkte in der Architekturdarstellung entstehenden Probleme nicht befriedigend gelöst worden sind. Zumindest die Katalogautoren von **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, Nr. 35, S. 150 scheinen diese Probleme gesehen zu haben, wenn sie schreiben: "*The boats in the foreground constitute something of a perspective tour de force, but they are, on the other hand, rather perfunctorily painted.*"

[39] Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90, S. 160. Constable, 196, der Stich Visentinis: P. I., Blatt III.

[40] P. I., II.

[41] P. I., Blätter II., IV., VII. und XI.

[42] P. I., Blätter I., II. und VI.

[43] P. I., Blätter I., II., IV. und VI.

[44] P. I., I.

[45] P. I., I. und VI.

[46] P. I., II.

[47] P. I., II.

[48] P. I., X.

[49] P. I., V.

[50] P. I., II. und VI.

[51] P. I., IX.

[52] P. I., V.

[53] P. I., I.

[54] P. I., IV.

[55] P. I., III. Der Hof des *Squero* mit dem zurückliegenden, flachen Gebäude ist noch auf der Canal Grande-Ansicht Donisio Morettis von 1828 gut erkennbar.

[56] P. I., XI. Zu den Unsicherheiten solcher topographischer *Termini* zur Datierung s. im Kat. Bettagno (Hrsg.) 1982, Nr. 98, S. 69, zu den Bauarbeiten an San Simeone piccolo Bassi 1993.

[57] Es existieren zwei Serien dieser Umsetzungszeichnungen von Visentinis Hand: eine im Museo Correr, Venezia (Inv.: cl. III, nn. 390-434), die zweite in dem Band: *PROSPEC: CELERI VENETIIS MS AB ANTONIO VICENT DELINQ.* im British Museum, London (1948-7-4-1 bis -45).

[58] Constable, 184, Stich P. I., IV.

[59] Die Reihenfolge, in der Gemälde und Nachstiche entstanden sind ist nicht letztlich klärbar. Constable's Annahme, alle vierzehn Gemälde müßten 1730 bereits fertiggestellt gewesen sein, gilt heute weitgehend als überholt. Das Problem besteht darin, daß - so man dem Schreiben Smith's Glauben schenken kann - bereits 1730 bereits einige der Stiche - er sagt nicht welche und wieviele, sondern spricht allgemein von den "*prints of the Views of Venice*" - zumindest in Angriff genommenen sein mußten, die Serie aber erst mit dem Datum 1735 erscheinen ist. Es ist denkbar, daß mit dem bestimmten "*the prints*" ursprünglich nur eine kleinerer Anzahl von Drucken geplant worden ist. Unstrittig ist nur, daß die beiden letzten Festbilder auch als die letzten gemalt und gestochen worden sind. Daraufhin deutet auch, daß, wie Levey bemerkt hat, an der *Macchina*, die an der Einmündung des Rio di Ca' Foscari aufgebaut ist, das Wappen des Dogen Ruzzini, dessen kurze Amtsperiode von 1732 bis 1735 reichte. Succi hat in seinem Beitrag *Venezia nella felicità illumnata delle acqueforti di Antonio Visentini* in dem Nachdruck Le Prospettive... 1984 der Serie und danach in Canaletto & Visentini - ausdrücklich gegen Levey 1962 - den Versuch einer Binnenchronologisierung der Gemälde/Stiche unternommen, die nicht der Numerierung der Blätter folgt - ein Ansinnen das schon deshalb als fragwürdig gelten muß, weil noch nicht einmal die nachweislich der Dokumente zeitgleich entstandenen Woburn Abbey-Bilder mit ins Kalkül gezogen worden sind und zudem Levey's Vorschlag mit Argumenten begegnet wird, die sich auf Stilmerkmale der Grafiken Visentinis beziehen, während jener von einer Chronologie der Gemälde sprach, die nicht notwendig mit der Reihenfolge der Umsetzung korrespondieren muß. Sein Ausgangspunkt war die Feststellung, daß die Numerierung einem topographischen Programm folgt - von der Rialto-Brücke weg bis zur Punta della Dogana, zurück zum Rialto und in die andere Richtung den Canal entlang -, was aber wiederum nicht ausschließt, daß die Bilder auch in dieser Reihenfolge entstanden sind. Bedenkenswert ist vor allem die Beobachtung, daß einige der Druckplatten für die zweite Auflage 1742 vor allem in den Wasserbereiche mehr oder weniger stark überarbeitet worden sind, und die daran anschließende Überlegung Succis, daß diese Platten diejenigen gewesen sein dürften, die als erste gestochen worden sind.

[60] P. I., XII. Das Gemälde, Constable, 270.

[61] Zu dem Haus s. Constable, 266-70, besonders S. 303 das von Fletcher/Baudin reproduzierte Bild Constable,

269, wo der English Resident Colonel Burgess vor dem Haus porträtiert sein soll.

[62] Vgl. Hunecke 1995, S. 316ff.

[63] P. II., 1, das mutmaßliche Vorbild zu diesem Stich (*PARS SECUNDA*, 1.) befindet sich im Pariser Musée Cognacq-Jay, Inv.nr.: 18, Constable unter 268 Lw., 48, 5x79cm. Constable war der Meinung das Bild habe nur "*replica quality*", sei aber "*certainly by Canaletto*". Mit Sicherheit auszuschließen ist nicht, daß das bekannte Bild in Paris eine eigenhändige, exakte Kopie eines verlorenen Originals für den Stich ist. Gezeigt ist ein Bereich der Stadt von dem heute fast nichts mehr so erhalten ist, wie es hier dargestellt ist: Dort, wo im Hintergrund die 1810 abgerissene Kirche Santa Croce den Abschluß des Prospektes bildet, befinden sich die Giardini Papadopoli.

[64] Das Wappenschild, das auf anderen Ansichten (u. a. P. I., XII.) über der Tür angebracht ist, fehlt hier, dafür gibt es im obersten Geschoß ein kleines Wappen, das es dort noch nicht gibt.

[65] P. II., 2.

[66] P. II., 7 und Constable, 241, sowie P. II., 8. Ein diesem Stich entsprechendes Gemälde befindet sich ebenfalls in Paris im Musée Jacquemart-André, Inv.nr.: 10: Constable, 228a.1.

[67] Beispiele für *Traghetti* im *Prospectus...* sind: P. I., IX., das zugehörige Gemälde Constable, 250 - bei Ughi wäre das nächste ein Stück weiter unten bei San Marcuola "*N.° 3 dal Fondaco de Turchi à S. Marcuola*"; P. II, 1.; Constable unter 268 - nicht bei Ughi!; P. II, 3., - Ughi, "*N.° 2 altro passa da riua di Biasio à S. Gieremia*", auch hier etwas nach vorne gesetzt; P. II, 4., Constable, 256 (die Damengondel und die zweite, anlegende Gondel im Vordergrund) - hier Ughi, N.° 2; P. II, 4., Constable, 246a - Ughi, "*N.° 4 da S. Stae alla Madalena*"; P. II, 6., Constable, 244 - die schräge Richtung von Ughi, "*N.° 5 dalla riua dell' oglio a S. Felice*" ist angegeben, der Haltepunkt aber ein Stück vor dem Palazzo Pesaro, auf der gegenüberliegenden Seite (Calle del Traghetto); P. II., 8., Constable, 228a.1 - Ughi, "*N.° 9 dalla riua del Vino à Cà Dolfin*"; P. II., 9. - Ughi, "*N.° 11 da S. Aponal à S. Benetto*" ist erst weiter im Canal; bei P. II., 10., Constable/Links 1989, 193* kann es sich weder um Ughi, "*N.° 15 da S. Vio à S. Mauritio*" noch "*16 da S. Gregorio à S. M.ª Zobenigo*" handeln. Ich stimme somit nicht immer lückenlos mit der Identifizierung von Zanelli 1997, S. 48ff. überein.

[68] P. II., 6.

[69] P. II., 5.

[70] P. II., 4, das Vorbildgemälde, das sich in der Sammlung des Duke of Bedford, Woburn Abbey befindet: Constable, 256. Zu der Baustelle neben dem Palazzo Bembo und den verschiedenen in Stichen dargestellten Bauzuständen s. Gamba 1980/81, S. 102-7.

[71] Datierbar aufgrund der oben, Anm. 11 genannten Dokumente.

[72] Constable, 27.

[73] Constable, 218. In diesen *Imbarcazioni* unterscheidet sich das Gemälde, wie auch in dem tieferen Blickpunkt grundlegend von dem Stich, was die Vermutung angebracht sein läßt, daß es nicht Vorbild, sondern Weiterentwicklung war.

[74] Constable, 164, der Bozzetto von Carlevarijs: Rizzi, S. 97, fig. 54.

[75] William Rockhill Nelson Atkins Museum of Art, Constable, 43.

[76] Deutsch unter dem Titel: Ufer der Verlorenen, Brodsky 1991, die hier zit. Stelle Absatz 26/27, S. 54ff.

[77] Man hat versucht, diesen Wechsel der Lichtstimmung mit der durch Algarottis *Newtonianismo per le Dame* popularisierten optischen Theorie in Verbindung zu bringen (Corboz 1985), inwieweit diese Hypothese haltbar ist, kann hier nicht entschieden werden. Beziehungen Canalettos zu Algarotti sind erst beträchtlich später nachweisbar, das Buch erschien 1737 erstmals, daß Canaletto es kannte, nicht nachweisbar, aber denkbar. Wenn zur gleichen Zeit Tiepolo einen ähnlichen Wechsel der Lichtstimmung in seinen Gemälden vollzog, dürfte das aber eher auf den stärker werdenden Einfluß Veroneses auf seine Kunst zurückzuführen sein.

[78] Wie der Titel der Ausst. Staffage. Oder: ... 1984 andeutet.

[79] Succi: Bernardo Bellotto nell' 'atelier' di Canaletto..., in: ders. (Hrsg.) 1999, S. 24 versteift sich, ohne genauer zu definieren, was denn darunter zu verstehen sei, zu der Behauptung, psychologische Charakterisierung der *Macchiette* sei ein typisches Merkmal der Malerei Bellottos, und benutzt diesen sehr unscharfen Begriff als Unterscheidungsmerkmal seiner Werke von denen seines Meisters. Dessen Figuren, so heißt es da (S. 24), seien "... *toccati fluidamente con l'inconfondibile andamento a ricciolo e privi di caratterizazione psicologica.*" Welchen Wert eine solch oberflächliche Sprache zur kritischen Unterscheidung hat, macht dieses Beispiel nur allzu deutlich. Wenn das hier - in einem zeitgenössisch dokumentierten Werk des älteren Canaletto - keine psychologische Charakterisierung der Personen sein soll, kann man nur gespannt sein auf die Definition der Kategorien!

[80] Goldoni benutzte den Begriff der Charakterkomödie für die Stücke jener Zeit selbst häufiger, so für "MOMOLO CORTESAN" (Goldoni 1787, TOME PREMIER, *CHAPITRE XL.*, S. 325), seine erste im zeitgenössischen, venezianischen Milieu angeordnete Komödie, mit der er in der Saison 1738/39 einigen Erfolg gehabt hatte, ebenso wie für "*LA BANCA ROTTA/LA BANQUEROUTE*" von 1740 (ebd., *CHAPITRE XLII.*, S. 339). Im selben Karneval 1740/41 übrigens hat Goldoni auf der Opernbühne des Teatro San Giovanni Grisostomo mit Antonio Joli ("... *les décorations de* Jolli, *superbes*;", ebd., S. 339) zusammengearbeitet. Erst in der Kapitelüberschrift für das Stück von 1743, das er selbst "*ma Comédie favorite*" (*TOME PREMIER, CHAPITRE LII.*, S. 412) genannt hat, heißt es: "La Dona di garbo, la brave Femme, *Comédie de caractere en trois Actes, en prose, & la premiere entierement écrite.*" (ebd., *CHAPITRE XLVIII.*, S. 341). An anderer Stelle (*La donna di garbo, L' Autore a chi legge*, Goldoni/Ortolani (Hrsg.), Bd. 2, S. 1017) bezeichnet Goldoni selbst die Komödie als seine "*primogenita*": "*QUESTA, per dir vero, è la prima Commedia di carattere da me disegnata e intieramente scritta, senza lasciar a' Comici la libertà di parlare a talento loro, come in quel tempo comunemente accostumavano. Quando principai a dare alle stampe le Comiche mie Rappresentazioni, a questa, come primogenita, diedi la precedenza, ...*" Noch zu MOMOLO CORTESAN bemerkt der Autor selbstkritisch: "*La Piece n'étoit pas dialoguée. Il n'y avoit d'écrit que le rôle de l' Acteur principal. Tout le reste étoit à canevas...*" Deshalb resümiert der Schriftsteller: "*Je voyois mes compatriotes revenir de l'ancien goût de la farce, je voyois la réforme annoncée, mais je ne pouvois pas encore m' en vanter... je ne pouvois pas tout réformer à la fois sans choquer les Amateurs de la Comédie nationale...*" (Goldoni 1787, *TOME PREMIER, CHAPITRE XL.*, S. 327). Offenbar zählte er dieses noch zu den Stücken Stegreiftheaters, mit denen er glaubte, "*J'avois satisfait le goût baroque de mes compatriotes...*" (ebd., CHAPITRE *XLII.*, S. 338).

[81] Abgebildet bei Martini 1982, Tav. XXXII mit der Angabe: "*Ginevra, Collezione Privata*", Constable, 105*.

[82] Constable, 39. Das Bild ist als Capriccio bezeichnet worden, da es nur die Loggetta als eigenständiges Gebäude ohne den Campanile von San Marco aufweist, doch berichtet Corboz 1985, S. 129/30 u. bes. Anm. 245, S. 140, der Campanile sei unter einer Übermalung wiederaufgetaucht. In Constable/Links ist folglich der Zusatz eingefügt:
"*When described in the first edition of the present work, there was sky above the loggetta but 'indications' that the lowerpart of the Campanile had appeared. The painting was cleaned in 1965 and there was then evidence that the Campanile had been painted out at least forty years after the picture had originally been painted. The repainted sky was therefore removed and the Campanile is now shown.*"

[83] Gaetano Zompini zeigt als erstes Blatt seiner "*Le Arti che vanno per Via nella Città di Venezia...*"
"*Scoa Camin.*" mit einer Untertitelung, die genau auf diesen Aspekt zielt:

> "*Spazzo i camini, e suodo a ora scura*
> *Le fosse; e me sfadigo zorno, e notte*
> *Per render stà Città netta, e segura.*"

[84] *Prospectus...*, P. I., V. u. a., z. B. Constable, 172 und 173.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: PLATZ UND PERIPHERIE.

[1] Goldoni/Ortolani (Hrsg.), Bd. 13, S. 941.

[2] Diese Bezeichnung beruht darauf, daß diese kleineren Stadtplätze ursprünglich unbefestigte Räume waren und sich aus freiliegenden innerstädtischen Räumen erst zu

Plätzen entwickelten; sie mag außerdem an den "*Campo Santo*", einen alten, bei der Kirche gelegenen Friedhof erinnern. S. **Wichmann 1987.**

[3] Am Ende seines Kapitel über die Vielzahl hervorragender Paläste resümiert dieser:
"*Tali & tanti edifici adunque con altri appresso più & meno importanti, formano vn'amplissima & gran città. La quale à i sottili consideratori delle cose, si mostra non vna sola ma più città separate, & tutte congiunte insieme. Percioche se si considera la sua situatione, ridotta in pianta senza i Poti, si vedrà ch'è diuisa in tante grosse Castella & Città, circondate da suoi canali, alle quali si passa dall'vna all'altra co ponnti ò di pietra per la maggior parte, ò di legno, che la congiungono insieme.*
La fanno etiando parere che siano molte Città congiunte in vna sola, le botteghe che sono sparse per tutto l'vniuerso corpo, & circuito d'essa città. Perche ogni contrada hà non pure va sola ma più Chiese, la Piazza co pozzi, i forni, i magazzini del vino, l'arti de Sartori, de Fruttaruoli, de gli spetiali, de i maestri di Scuola, de legnaruoli, de calzolari, & finalmente d'ogni altra cosa bisogneuole all'vso humano in molta abbodanza. Di maniera che vscendosi d'vna conntrada, & entrandosi in vn'altra, tu dirai senza alcun dubbio, d'vscir di vna Città, & di entrare in vn'altra, con intinito commodo, 6 sodisfattione de gli habitanti, & con stupore de forestieri."
(nach der Ausg. **Sansovino/Martinioni 1663**, S. 389).

[4] Benannt nach ihrem letzten Besitzer Robert Grenville Harvey wurde die Serie 1957 verstreut, einige der Bilder sind inzwischen in verschiedenen Privatsammlungen wiederaufgetaucht. Eine genaue Provenienz dieser dritten großen Serie venezianischer Veduten Canalettos ist nicht nachzuweisen, alter Familientradition zufolge aber wurden die Bilder schon im Achtzehnten Jahrhundert in Venedig gekauft.

[5] Die Gruppen überschneiden sich wie folgt: nur eines der Vorbilder des dritten Teils der *Prospectus...*-Veduten ging mit der Sammlung Smith in den Besitz der Royal Collection, andere dieser Gemälde landeten in Woburn, weitere in der Sammlung, die unter dem Namen des letzten Besitzers, der die Reihe noch gemeinsam besessen hat, bekannt ist.

[6] **Zanetti 1885**, S. 16.8.1743, S.145: "*De' molti quadri, che sogliono i più insigni pittori esporre ogni anno sopra la facciata della Scuola, soli due se ne videro in quest'anno. L' uno, con veduta del Campidoglio di Roma, l'altro con le Chiovere di S. Gio. Evangelista di Venezia, ambedue di mano del nipote di Antonio Canal, zio e nipote rinomatissimi per tal sorta di quadri.*" Bezeichnend ist, daß, als Zanettis Memorie 1885 veröffentlicht wurden, der "F. S." zeichnenden Herausgeber in einer Anmerkung noch die Frage stellte: "*... ma chi è il nipote?*"

[7] Campo SS. Giovanni e Paolo, Rio di Canareggio, Campo San Zaccaria, Campo dell' Arsenale, San Michele in Isola und Rio Noale und Rio della Misericordia mit der gleichnamigen Scuola in der Reihe des Grafen Landsberg-Velen auf Schloß Vocklum, Balve, dasselbe Motiv auch in der Langmatt-Sidney-Brown-Serie, die 1994 Mittelpunkt einer Ausstellung gewesen ist, zusammen mit Ansichten des Rio dei Mendicanti, des Campo dei Frari und zweier Veduten der Zattere, San Pietro di Castello in Bamberg, Canale della Giudecca unter den Supraporten in Schloß Ludwigslust bei Schwerin, Il Redentore und die Chiesa dei Frari in der aus Schloß Ludwigsburg kommenden Reihe, heute in der Staatsgalerie Stuttgart.

[8] Die Ansicht Madonna dell' Orto in der Villa Pesaro in Este, Padova steht in einem Zusammenhang von Vedutenfresken konventioneller Motive wie der Isola di San Giorgio Maggiore, dem Molo, der Chiesa della Salute und Veduten von Kirchen in der Lagune, s. **d'Arcais, Pavanello u. Zava Bocazzi 1978**, S. 163. Ansonsten ist mir von diesem Platz nur die im Neunzehnten Jahrhundert entstandene G. B. Bison zugeschriebene Vedute des Campo della Madonna dell' Orto im Schnee bekannt, die am vor einigen Jahren bei Semenzato, Venezia war (Lw. 39x53, 8cm, Abb. unter Nr. 200 im Kat. **Semenzato 6. 11. 1994**).
Zu den Ansichten in San Maurizio, deren Figuren Francesco Zugno zugeschrieben werden, s. zuletzt: **Montecuccoli degli Erri 1999**, S. 183/84. Zugno ist als Ausstatter der Sakristei 1761 in einer Inschrift bezeugt, seine dokumentierte Zusammenarbeit mit Battaglioli (**Morelli 1785**, S. 7) führte zu der Annahme, dieser sei der Autor der Ansichten. Leider hatte ich noch nicht die Gelegenheit, die Bilder, die nach dessen Angaben kürzlich restauriert worden sind, zu sehen. Alte Photos (Fototeca der Fondazione Cini: "Sopr. Mon. Venezia 6605") zeigen den Platz in dieser Ansicht weitgehend figurenleer, doch berichtet **Montecuccoli**, daß die Restaurierung einen "*pozzo circondato da figure posizionato in modo scoretto rispetto al vero*" zu tage gebracht habe (ebd., Anm. 13).

[9] *Prospectus...*, P. III, V. Campo San Rocco, III., VI. Santa Maria Zobenigo, III. VII. Santo Stefano, III., VIII. Santa Maria Formosa und III. IV., Campo S. Polo.

[10] **Hunecke 1995**, S. 299.

[11] **Constable**, 226, s. oben, mein Kap. AUF DEM WEG ZUR MASSENPRODUKTION, Anm. 25.

[12] St. Petersburg, Eremitage, Inv.Nr.: ГЭ 176, Kat.: **Fomichova 1992**, 77, S.117, **Constable**, 229, **Kozakiewicz**, Z189, **Manzelli**, M.38.1, **Toledano - /1995**, V.16 und: Canal Grande, mit der Riva del Vin, ges. von Riva del Ferro (von gegenüber), Lw., 132x198cm, Moskau, Puschkin-Museum, Kat.: **Markova 1992**, S.356/57, **Manzelli** ---, **Toledano** ---, Abb.: Kat. **Aikema u. Bakker 1990/91**, S. 176 als Marieschi, ebenso **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999**, 76.

[13] Antonio Stom: Riva del Vin, gesehen von der Riva del Ferro, o. A., 98x130cm, Roma, Privatsammlung, Lit.: **Morassi 1962**, S. 294 u. Abb. 5 u. 6.

[14] In dem Stich Pars II., 8 in Canaletto/Visentinis *Prospectus...*

[15] **Constable**, 274 und Antonio Visentini: Campo Sant'Angelo, Zeichnung, 257x423mm, London, British Museum.

[16] Canaletto as Artist of the Urban Scene, in: **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, S. 17.

[17] L. Carlevarijs zugeschr.: "*Il Campiello*", o. A., o. A., unbekannt, vormals London, Privatsammlung, abgebildet bei: **Briganti 1968** Abb. 39. Ich kenne das Bild auch nur aus der Abbildung dort, allein schon der Bildausschnitt mit dem engen Platz, den es bei Luca Carlevarijs und im ganzen Achtzehnten Jahrhundert vergleichbar kein zweites Mal gibt, läßt es als einen Sonderfall innerhalb der venezianischen Vedutenmalerei erscheinen, wenn es denn im Achtzehnten Jahrhundert entstanden sein sollte. Es ist ein städtischen Situation, die erst dem biedermeierlichen Blick der frühen Jahre des nachfolgenden Jahrhunderts geläufig werden wird. Aber auch die Stilistik der Figuren läßt die Zuschreibung an Carlevarijs zweifelhaft erscheinen. Obwohl die dargestellte Kleidung derjenigen der "einfachen Leute" des letzten Jahrhunderts der Republik entspricht, sind Zweifel an der Entstehungszeit also angebracht. Eine Zeichnung derselben architektonischen Situation mit einer traditionellem Zuschreibung an Canaletto, die Constable als "*very doubtfull*" eingeschätzt wurde, gehört der Albertina in Wien (Inv. 1847, Abb.: **Birke u. Kertész 1992-95**, Bd. 2, S. 968, **Constable**, 629). In den Figuren - laut Constable "*in particular being unlike his* [Canalettos] *work*" - ist sie weniger belebt, die Tanzenden und ihre Zuschauer fehlen, die stehende Rückenfigur der Frau mit dem Kind, aber ist in beiden variiert aufgenommen. Die Existenz von Zeichnungen Giovanni Battista Moretti aus derselben Provenienz in der Sammlung der Albertina (Inv. 1848 u. 1849, der von **Birke u. Kertész 1992-95** erwähnte, bezeichnete Stich Antonio Sandis, beschr.: "*Superba Moles Pontis Riuoalti ad Orientem Plagam.*" u.: " *Jo. Bap. Moretti Pinxit___Antonio Sandi inc.*" nach der ersten der beiden Zeichnungen ist abgebildet in: **Monneret 1971**, S. 34) könnte die Autorschaft von Zeichnung und Gemälde eines Mitgliedes der Familie der Moretti vermuten lassen.

[18] **Corboz 1985**, S. 418.

[19] **Constable**, 284, Stich des *Prospectus...*, P. III., VII.

[20] Lw., 66x84cm, wahrscheinlich um 1740, Castle Howard (Yorkshire), Sammlung Simon Howard, 64, Abb. u. a. bei: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, 87, Abb. S. 272.

[21] **Constable**, 281.

[22] **Constable**, 278.

[23] **Constable**, 280, Stich des *Prospectus...*, P. III., VIII.

[24] **Constable**, 313, Abb.: **Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90**, S. 27 (vormals R. Grenville Harvey), gestochen von Visentini, *Prospectus...*, P. III., VI.

[25] **Morassi**, 599.

[26] So **Cocco Spiazzi 1971**, die vor allem die katasterähnlichen Quellen der Volkszählungen ausgewertet hat, S. 471.

[27] **Constable**, 308.

[28] **Morassi**, 594.

[29] Porta dell'Arsenale, aus: *Habiti d'hvomeni et donne venetiane...*, 1610/14, "*Questa è la porta del/ maravigliosa Arsenale,/ nel quale del continuo si/ fanno galere, ed altri vas:/selli da guerra; e questa/ genbte, che si uede, e la*

maestra/nza, la quale entra la matti/na, ed esce fuori la sera con/ bellissima ordine." u. sign.: "*franco forma copriûilegio*", Venezia, Biblioteca Marciana, Inv.-nr.: 6. D. 31 (Blatt 41), im Nachdruck bei Ongania 1878 Planche XV.

[30] Blatt 62: "*UEDUTA ESTERIORE DELLE PORTE DELL' ARSENALE*" und 63 "*ALTRA VEDVTA DELLE PORTE DEL' ARSENALE*".

[31] S. Zorzi 1977, S. 304/5.

[32] Morassi, 594.

[33] Constable, 272.

[34] Toledano, V.12.1/1995, V.17.a = Manzelli ---, und der entsprechende Stich in: *Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus...*, Blatt "N.° 11", beschr.: "*Magni Armamentarij Veneziarum portæ duæ; artifibus altera, altera nauibus duplex aditus.*" Es soll nicht ganz verschwiegen sein, daß Marieschi auch bei der Darstellung des Zugbrückenmechanismus perspektivische Probleme gehabt hat.

[35] Constable, 295.

[36] Constable, 296.

[37] Ein schönes Beispiel dafür ist Constable, 460, das von Giuseppe Wagner gestochen worden ist, und 461 im Museum der Bildenden Künste in Leipzig.

[38] Constable, 276, *Prospectus...*, P. III, IX.

[39] Constable, 275.

[40] Diese Aussage wird auch von der stadthistorischen Untersuchung von Cocco Spiazzi 1971 bestätigt: "*Sulle fondamenta lungo rio di Cannaregio, sul campo di S. Geremia, Lista di Spagna, in Isola e in poche altre località* [der Pfarrei von San Geremia] *sono sorti i palazzi e le abitazioni di un certo tono; tutte le altre calli invece sono a carattere prettamente popolare... Espressione del basso tenore di vita della popolazione di questo quartiere sono gli affitti bassi delle botteghe, situate quasi tutte in fondamenta di Cannaregio, Lista e campo di S. Geremia... Le zone di verde si presentano nolto estese, essendo questa una delle parrocchie che ha minor densità d'abitanti e di lenta tarda bonifica,.. ... A riprova della modestia delle abitazioni, deducibile dai bassi prezzi, si può notare, dal catasto del 1711, che gli stabili sono abitati, in numero elevatissimo, da 'testori', 'perleri', 'barcaroli'. 'becheri', 'fenestreri'.*" (S. 472/73).

[41] Constable, 315.

[42] Das gemalte Vorbild ist Constable, 314.

[43] Von Francesco Albotto bis William Marlow reichen die Namen der Nachahmer, Kopisten und Nachfolger, die für die zahlreichen Bilder dieses abgelegenen Campo ins Gespräch gebracht worden sind. Schon Carlevarijs hat sich offenbar in einem seiner frühesten Gemälde des Motivs angenommen, wenn er es freilich auch ganz anders, als Wasseransicht aufgefaßt hat (San Nicolò di Castello, Lw., 60x72cm, o. A., Privatsammlung, Rizzi ---, erstveröffentlicht in Reale u. Succi (Hrsg.) 1994, 22 mit Pendant: Piazza San Marco).

[44] *Il Gran Teatro di Venezia...*, hrsgg. v. Domenico Lovisa, Blatt 25: "*Veduta delle due Chiese S. Nicolò, e S. Giuseppe di Castello*".

[45] Constable, 286 hält es für ein Werk Canals, ebenso Corboz 1985, P282 Kozakiewicz, Z271 ordnet es unter die Bellotto zugeschriebene Werke ein, während Martini 1982 meint es sei "*invece opere del Bellotto*" (Anm. 278, S. 533).

[46] Constable, 286/Kozakiewicz, Z271/Manzelli, M.46.1/Toledano ---, bis 1963 in der Sammlung Derek Fitzgerald, Heathfield Park, Sussex. Kozakiewicz hat das Bild als ein "sehr gutes Gemälde, dessen Zuschreibung an Bellotto aber nicht annehmbar ist" bezeichnet (Abb. dort; leider liegen nur Schwarzweißabbildungen vor). Zuletzt wurde es Michele Marieschi zugeschrieben von Succi: Proposte per l'itinerario artistico, in ders. (Hrsg.) 1989 und Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999, 166.

[47] Der Begriff beruht auf dem Titel des bemerkenswerten Buches von Moldi-Ravenna u. Sammartini 1989.

[48] In einem Gemälde, das zusammen mit seinem Pendant wahrscheinlich durch die Sammlung Smith gegangen ist, da es sich in einem originalen Rahmen der Art, wie jener sie benutzt hat, befindet (Links 1998, 329*).

[49] Constable, 284.

[50] Morassi, 599 und Canaletto/Visentini: *Prospectus...*, P. III., VI. Es ist bekannt und anderswo beschrieben, daß Guardi sich für die perspektivische Grundstruktur seiner Gemälde häufig Stichvorlagen anderer Künstler bedient hat.

[51] Constable, 277.

[52] Constable, 283.

[53] Blatt 45, beschr.: "*Veduta del Campo d' Frari.*" u. bez.: "*Gioseppe Valeriani delineo.___ Andrea Zucchi Sculp.*"

[54] **Toledano**, V.23.1/1995, V.29.a, **Manzelli**, M.16.1 und der Stich "N.° 17" des *Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus...*, beschr.: "*Templum et Platea F.F. Ord: min: Conuentualium usque ad uiam, qua itur ad D: Rocchi; cum schola D:Antonij ad dexteram, et alteram Passioni ad sinistram.*" Es ist bekannt, daß in der zentralen *Sala* der Paläste der venezianischen *Nobili* des öfteren Kutschen aufgestellt waren.

[55] **Constable**, 294, *Prospectus...*, P. III., X.

[56] Bezeichnet als Canaletto-Schule: Campo SS. Apostoli, Material- und Größenangaben sind mir nicht bekannt, verschollen, ehemals Camaiore (Lucca) Sammlung Salom. Photo in der Fototeca der Fondazione Cini (mit dem Vermerk "*Asportato dai tedeschi.*").

[57] So der Text einer Verordnung der "*PROVVEDITORI AL SAL, CHE TENGONO LA TOTALE GIURISDIZIONE SOPRA QUESTA ISOLA DI RIALTO, E SUE ADIACENZE*" für den Bezirk Rialto vom 2. 5. 1785. *Proclame*, die jede Nutzung von Straßenraum durch Geschäftsinhaber und Handwerker verboten, wurden von den Proveditori del Commun immer wieder neu herausgegeben und befinden sich in der Compilazione Leggi, ASV, Busta 357, unter dem Stichwort: *Strade Pubbliche* (das zitierte Blatt 4). Die älteste dort erhaltene Vorschrift, die sich unter anderem dem Thema widmet, ist eine *Proclama* vom 22. 8. 1637 (Blatt 712/13) "*In materia del tener Trombe & viste artificiade, Tolladi, Rebalte, & Bandinelle attacate alli Balconi cosi nelle/ Botteghe Case, Volte, Magazeni, come in ogn'altro loco di questa Città, & del tener occupate le strade & luoghi Publici della Città.*" Schon mit dem 26. 2. 1646 (ebd., Blatt 727/29) rückt das Problem der Freihaltung der Wege in den Vordergrund: "*In materia, che non si possi occupar Strade, Fondamente, Ponti, Campi, ò qual altro si sia loco publico, ...*" Im Siebzehnten Jahrhundert wurden die Verordnungen jährlich, häufig in ähnlicher Form wiederholt und aktualisiert. Im Erscheinungsjahr von Luca Carlevarijs' Stichen gerichtet ausdrücklich an Ladenbesitzer am 26. 11. 1703 (ebd., Blatt 862 und 863) dann wieder am 3. 9./17. 10. 1718 (unnumeriert) "*Inoltrandosi ogni giorno più l'insofferibile abuso, "co'l quale molti in sprezzo delle Leggi con inde coro della Città, e notabile pregiudicio del Pubblico Interesse si fanno lecito d'occupare, e dannificare in molte maniere li Canali, e Pubbliche Strade...*", am 30. 3. 1745 (Blatt 993), am 17. 3. 1751 "*In Materia, che alcuno non possi occupar le Strade, Ponti, Campi, Fondamente, & altri Luochi Publici della Città.*" (996/97), am 9. 6. 1764 wurde allen Ladeninhabern der Entzug der Genehmigung, Waren und anderes vor den Läden aufzustellen, verkündigt, neupubliziert schon am 30. 7. 1764 "*REsosi ormai intollerabile l' avvanzato abuso che viene fatto dalli Botteghieri della Città, i quali si fanno lecito con Balconate, Porte, Banchetti, Generi, ed altro d' ingombrare le Pubbliche Strade,...*" (10), am 16. 1. 1768, dann am 19. 4. 1793 (7+8) "*CHE essendo stato dall' Autorità Sovrana... con suo Decreto 7. del corrente, ..., tagliati, ed annulati tutti quanti sono, e possono esservi gli Atti, per cui li Botteghieri di questa Città s'arrogano d'uscire oltre li Muri delle proprie Botteghe...* " und am 18. 8. 1796 (11) "*CHE importando sommamente all' universal tranqulità, e sicurezza nel Pubblico transito de'Passageri tanto per Terra, che per Acqua, che siano tolti, ed impediti tutti li pericoli, a quali giornalmente sono esposti,...*", sowie ausdrücklich an Handwerker gerichtet noch am 20. 10. 1796 (ebd., Blatt 12). Über die Durchführung der Maßnahmen berichtet **Gradenigo: Notatori**, Bd. XII, Blatt 100, am 15. 10. 1764: "*Sabbato .../ Li Prou:ri di Comun nonche li Ministri, e Sbirri del Mag:to girano la Cittá, acciò sia prestata obbedienza da Botteghieri, che contro le recenti Leggi abusano con loro robbe, e capitali della situazione fuori sù le Strade, occupando il facile camino al popolo ambulante.*" Die Regelungen griffen nicht oder nicht lange, denn am 14. 10. 117, Bd. XXXIV, Blatt 120 schreibt der Autor wieder: "*Inualso di nuouo l'ingombro delle Strade e Siti della Città fuori delli preuisi Muri delle Botteghe, et Abitazioni specialmentecon Balconate, e Porte d' imperdimento , et pericolo de libero transito, controo le rissolute prescrizioni del Proclama del Mag:o de' Prouiditori di Comun,/ segnato 9. Giugno 1764., et approuato dall' Ecc.o Senato con suo sourano Decreto 21. Luglio susseguente, ora uieneordinato, et espressamente commandato con la ristampa del medesimo, che abbia egli ad essere intieramente eseguito, altrimenti uerrà prescrito agl' uffiziali del Mag:o l'asporto indistintamente d'ogni cosa, che sará posta fuori dei Muri, risseruandosi inoltre di deuenire ancora contro li Contumaci ad altre pene afflittive secondo le circostanze, acciò ne' segua l' intiero sgombro d ogni qualunque impedimento, et estirpato restí l'*

incommodo introdotto abuso di usurpare, ed impedire il libero transito delle Strade. et sic ecc."

[58] Luca Carlevarijs: *Le Fabriche, e Vedute...*, Blatt 27: "*CHIESA DI S. GERUASIO E PROTASIO/ Architettura Palladio*", die Luca Carlevarijs zugeschrieben, gemalte Ansicht mit der Libreria ist: **Rizzi**, S. 94, tav. 163

[59] **Cocco Spiazzi 1971**, S. 465: "*Ciò che caratterizza S. Salvador è l'intensità della vita commerciale, come si nota dall'elevato quoziente di bottegge, volte magazzini,... Non è quindi un quartiere popolare,...*"

[60] **Constable**, 308.

[61] **Constable**, 279.

[62] S. oben, Anm. 12.

[63] **Constable**, 298.

[64] **Toledano**, V. 6.1/1995, V.8.a, **Manzelli**, M. 6.1

[65] **Constable**, 540.

[66] **Constable**, 39.

[67] **Constable**, 278.

[68] **Constable**, 281 (Canaletto/Visentini: *Prospectus...*, P. III., IV) und 313 (Canaletto/Visentini, P. III., VI.)

[69] **Constable**, 295.

[70] **Constable**, 314 (*Prospectus...*, P. III., II.)

[71] **Constable**, 316, 318 und 318*. Montesquieu notierte, als er am 18. August 1728 in Venedig ankam, er habe bei seiner Ankunft acht Schiffe genau hier im Canale della Giudecca liegen sehen (**Montesquieu/Montesquieu (Hrsg.) 1894/96**, S. 31). Als Gegenargument zu dem oben im Kap. DER GROßE ÜBERBLICK. dargelegten reicht diese Nachricht deshalb nicht hin, weil durch Nichts zu ermessen ist, ab welcher Größe Schiffe für ihn erwähnenswert gewesen sein können. Seine späteren Bemerkungen zum venezianischen Hafen sind (ebd., S. 46/47) sind eher allgemein-politischer Natur.

[72] **Toledano** ---/1995, V.44.a, **Manzelli**, A.48.2 (Potsdam-Sanssouci, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten), **Toledano**, V.36/1995, V.44.c, **Manzelli**, A.48.1 (Bowhill, Selkirk, The Buccleuch Collection, Inv.nr. 51), beide Michele Marieschi oder Francesco Albotto zugeschr. und: **Toledano** ---/1995, V.44.b, **Manzelli** --- , sowie die in den Œuvrekatalogen nicht geführte Version: Michele Marieschi (?): Rio di Canareggio mit Ponte delle Guglie, Lw., 46x71cm, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv.nr.: 527.

[73] In dem bekannten Zuschreibungsstreit vom 6.12.1789, in dem Francesco Guardi und andere als Gutachter auftraten (erstmals bei **Fogolari 1909**, dann u. a. **Toledano 1988**, S. 29).

[74] **Toledano**, V.33.2/1995, V.39.b, **Manzelli**, A.42.8, **Toledano**, V.33.3/1995 ---, **Manzelli**, A.42.7 u. a.

[75] 17. Blatt, beschr.: "*Veduta del Fondaco de Turchi.*", s. oben, mein Kap. ***Il Gran Teatro di Venezia...***, S. 227.

[76] So das Urteil von **Preto 1975**, S. 140, dem ich diese Schilderung verdanke (S. 138-45). Die Zahl von fünfzehn Bewohnern ist für das Jahr 1719 überliefert (s. Tucci, Ugo: Tra Venezia e mondo turco: I Mercanti, in: **Venezia e i Turchi 1985**, S. 55.)

[77] **Kozakiewicz**, Z273, **Constable/Links**, 312**.

[78] **Cocco Spiazzi 1971**, S. 472ff. und 475.

[79] **Constable**, 287.

[80] Blatt 101: "*PALAZZO VENDRAMINO/ alla Giudecca*" und 88: "*PALAZZO SVRIAN IN CANAL REGIO/ Architettura di Gioseppe Sardi*". Das Gemälde ist, soweit ich sehe, bisher unveröffentlicht und befindet sich in Nostell Priory, West Yorkshire (Nr. 306, Besitz des National Trust, die Maße sind mir nicht bekannt), wo der Venezianer Antonio Zucchi tätig gewesen ist; seine Autorschaft an diesem Bild schließt man dort aber aus. Das Gemälde hat exakt denselben Bildausschnitt, dramatisiert den Himmel stark und variiert nur die auf dem *Fondamenta* im Vordergrund befindlichen Figuren, ersetzt sie durch Gruppen von elegant gekleideten Damen und Herren, einschließlich einer Begrüßungsszene, behält aber wesentliche Motive wie die Vordergrundgondel, die durch den mittleren der Brückenbögen fahrende Gondel und die auf der noch geländerlosen Brücke und am Ufer stehenden Personen, die in Richtung Alpen schauen, bei.

[81] Blatt ohne Numerierung im Index, beschr.: "*Veduta di parte di Canal Regio col suo Ponte*" u. bez.: "*Philippus Vasconus Romanus Ciuis sculps.*"

[82] Washington, D.C., National Gallery of Art (Kress Collection), Inv.nr.: 1939.1.113 (224), Morassi, 577.

[83] S. oben, mein Kap. AUF DEM WEG ZUR MASSENPRODUKTION, S. 277.

[84] Constable, 266 und 267, Zeichnungen mit demselben Motivs: Constable, 600 und 602.

[85] Constable, 200.

[86] In Marieschis Radierung des *Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus*, "*N.° 9*": Canal Grande mit Ponte di Rialto, Palazzo dei Camerlenghi und Fabbriche Nuove, beschr.: "*Forum olitorium e regione prospectum, cum proximis publicis Magistratibus, et ponte Riuoalti: citra pontem ædes mercatoria gentis Germanicæ ad læuam.*" und derjenigen mit Santa Maria della Salute, gesehen vom anderen Ufer des Canal Grande, "*N.° 12.*", beschr.: "*Templum S: Mariæ Salutis Cleric: Regul: Congregationis a Somascha cum eorundem Cœnobio ad læuam, et Diui Gregorij Templo hinc ad dexteram sub Abbatis ditione.*" Ein Gemälde Canalettos in lombardischem Privatbesitz zeigt den Canal Grande beim Campo della Carità mit Blick Richtung Santa Maria della Salute in demselben vernachlässigten Zustand (Constable/Links,196*).

[87] Constable, 585, ebenso: Constable, 590.

[88] Morassi, 627, Kat.: Calouste Gulbenkian Museum 1989, 987, Muraro 1993, 15. Das Bild ist auch Francesco Sohn Giacomo gegeben worden, doch fällt es schwer zu glauben, der den Vater imitierende Kleinmeister, habe sich aus eigenen Stücken an diesen sehr Ort begeben, um ein Bild zu malen, von dem er kaum erwarten konnte, einen Käufer zu finden.

[89] *Il Gran Teatro di Venezia...*, Blatt 20, beschr.: "*Veduta della Chiesa, e Piazza detto Campo de SS. Apostoli in V E N E T I A.*"

[90] *Il Gran Teatro...*, unnumeriertes Blatt mit der Isola di S. Pietro, gesehen vom Rio di Quintavalle, beschr.: "*Veduta di Quintaualle di Castello.*"

[91] Ebd., Blatt 56, beschr.: "*Veduta dell' Isola della Beatta Vergine delle Grazie.*"

[92] Ebd., Blatt 26, beschr.: "*Veduta della Chiesa, e Monastero di Monache di S. Andrea d' Venetia.*"

[93] Ebd., Blatt 60, beschr.: "*Prospetto della Chiesa, et Isola di S. Clemente de' Padri Eremiti/ Camaldolensi di Monte Corona.*"

[94] Das Bild, mal Canaletto, mal Bernardo Bellotto zugeschrieben: Constable, 491.

[95] Die Situation dieser Inseln hat sich durch den Ausbau von San Michele zur zentralen Friedhofsinsel im Neunzehnten Jahrhundert und die damit einhergehende Zusammenlegung der Inseln stark verändert.

[96] Die Inseln werden im Achtzehnten Jahrhundert in allen gesetzlichen Verfügungen als außerhalb des eigentlichen Wirkungsbereichs der Gesetze liegende noch ausdrücklich zusätzlich genannt.

[97] Constable, 365a, in der 1989er Ausgabe des von Links überarbeiteten Œuvrekatalogs als 365*, 366 und 368. Die topographische Situation des Bildes in Dallas (Constable, 365a) ist heute nur noch schwer nachvollziehbar, da sich in diesem Bereich des Stadt- und Lagunengebietes im Neunzehnten Jahrhundert radikale Veränderungen ereignet haben. Der Standpunkt ist an der nördlichen Begrenzung des venezianischen Stadtgebietes, bei den Fondamenta Nuove und zwar in der Nähe des Campo San Francesco delle Vigna, wo die Uferbegrenzung einen Knick von etwa 150° macht und im Achtzehnten Jahrhundert, wie der ungefähr genauso alte Plan von Ughi zeigt, vom Campo der Kirche noch eine breite Gasse, fast in Form einer platzartigen Erweiterung auf die Fondamenta führte. Heute befindet sich hier das Gelände zweier großer Gasometer, der Uferweg ist nicht mehr begehbar, die Brücke, deren Geländer links im Bild zu sehen ist, existiert nicht mehr. (S. Salzano (Hrsg.) 1989, Taf. 54 und 71/72) Sie führte offenbar über den nahegelegenen Rio di Santa Giustina, Canaletto hat sie im Bild viel näher an den Winkel der Uferbegrenzung herangerückt, ebenso wie er den Winkel der Ecke viel spitzer darstellt als er in Wirklichkeit ist. Die beiden Inseln San Cristoforo und San Michele, die gegenüber zunächst zu sehen sind, wurden 1837 verbunden und zu der Friedhofsinsel zusammengefaßt. (Vgl. die Tafeln "*IV.*

Isola di S. Cristoforo." und "*XIV. Isola di S. Michele.*" von Visentinis "*ISOLARIO VENETO*" aus dem Jahr 1777 und die der Serie beigegebene kleine "*Carta topografica*".) Die Bilder galten Puppi als "1745-46", heute sieht man sie wohl richtiger der Frühphase zugehörig an. (Kat. **Nepi Sciré u. Romanelli (Hrsg.) 1995**, S. 292/93. **Corboz 1985** ordnet es unter die Bilder vor 1730 ein. Varianten des Motivs des Blick nach Murano befinden sich in Windsor, Inv.-nr. 428, **Constable** 365, als Werk eines Imitators - das hier besprochene Werk in Dallas gilt als die Vorlage für jenes in Windsor, das nicht aus der Sammlung des Joseph Smith stammt. Die Bilder des Pendants im Puschkin-Museum in Moskau sind von **Liebmann 1968**, S. 198/99 als Werke Canalettos veröffentlicht worden. Seine Zuschreibung hat aber nicht die Zustimmung von Links, der sie als Nr. 366* und 368* führt, und **Corboz 1985** gefunden. Zur Identifizierung der Motive des Pendantpaares des Puschkin-Museums s. **Kowalczyk (Hrsg.in) 2001**, 54 u. 55, S. 122-25. Dort sind unter Nr. 52 u. 53 auch die beiden anderen "russischen" Bilder abgebildet

[98] S. **Zorzi 1977**, S. 418-20.

[99] **Constable**, 321, sign. auf der Rückseite der Leinwand: "*Io Zua.^e Antonio Canal, detto il Canaleto, feci* [sic!]", zuletzt am **6. 12. 1995 bei Sotheby's, London**, Nr. 54, Kat.: Old Master Paintings, gestochen von Brustolon, als n°. 22 der "*Vedute principali...*"

[100] **Cocco Spiazzi 1971**, S. 471.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: MICHELE MARIESCHI.

[1] Erstmals bei **Fogolari 1909**, der Text bei **Toledano**, S. 29.

[2] In dem von ihm verfaßten, ersten Teil von **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999**; ihm ist von Pedrocco ein weiterer Werkkatalog zur Seite gestellt worden, der im Gegensatz zu dem biographischen Teil Montecuccoli degli Erris die Kenntnis der Person und des Schaffens Marieschis nur kaum um Neues bereichert und statt dessen nichts anderes tut, als nach altbekannten Mustern den Meinungen zu Zuschreibung und Datierung eine weitere hinzuzufügen.

[3] **Manzelli**, A. 1.1, beschr. verso: "*Francesco Albotto. F. in Cale di Ca Loredan, S. Luca.*"; erstveröffentlicht von **Pallucchini 1972**.

[4] **Succi 1987**, S. 41/43 und sein Artikel: L' equivoco del 'secondo Marieschi', in: **ders. (Hrsg.) 1989** , 167. Kommentierend dazu s. besonders **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999**, S. 27ff. und 140ff. **Manzelli** und **Succi** in ihren verschiedenen Arbeiten zu Marieschi, sowie auch **Toledano 1995** glauben, Albotto auf dieser Basis weitere Werke zuschreiben zu können, während von **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999**, S. 81 u. 97ff. vorgeschlagen wird, "*si può qindi ipotizzare che egli abbia lavorato relativamente poco*" (S. 101).

[5] Etwa: **Toledano 1996**, V.11.c/**Manzelli** ---.

[6] **Favaro 1975**, S. 160.

[7] Vollständiger Titel: "*MAGNIFICENTIORES SELECTIORESQVE VRBIS VENETIARUM PROSPECTVS, quos olim MICHAEL MARIESCHI VENETVS PICTOR, ET ARCHITECTVS IN PLERISQVE TABVLIS DEPINXIT. nunc uero ab ipsomet acurate delineante, incidente, tijpisque mandate, iterum in sexdecim aereis tabulis in lucem æduntur venetijs MDCCXLI...,*" benutzte Exemplare: Berlin, Kupferstichkabinett, Alter Bestand, Sammlung K (Erster Zustand, ohne Numerierung) und Venezia, Museo Correr: Stampe D 54 (2. Zustand, alle Blätter numeriert). Das Berliner Exemplar (veröffentlicht von **Dreyer 1985**) enthält siebzehn venezianische Veduten, plus Dedikationsblatt mit der Ansicht des Dogenpalastes, Titelblatt und dem Blatt mit dem sog. "*Gran Cortile*". Montecuccoli degli Erri, in: **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999** hat unter der Vielzahl neuer Dokumente zu Person und Umkreis des Vedutisten, die er ans Licht der Öffentlichkeit gebracht hat, auch das Sterbeinventar seines Haushaltes aufweisen können (Appendice 2, Dok. 44, S. 117ff.). Dort werden außer den Druckplatten aus Kupfer 44 "*Libri D'Architettura ... di veduta in libro, sciolte di carte dieciotto l'uno fatti dal q.m sopradetto Marieschi*", d. h. nicht gebundene, aber sortierte Exemplare der sechzehn Vedutenstiche, plus Titel- und Dedikationsblatt, sowie weiterhin 416 "*Carte di vedute sciolte*" aufgeführt. Der Autor schließt daraus, ohne daß es in der Quelle steht, daß die Platten für die

vier weiteren, großen Vedutenstiche Marieschis noch nicht vollendet gewesen seien und posthum von einer anderen Hand weiterbehandelt worden sein müssen (S. 79/80 und 144ff.). Von den vier Blättern, bei denen er eine Vollendung durch eine andere Hand vermutet (S. 151/52), enthält das Berliner Exemplar drei, nur das später mit der Nummer "20" versehene Blatt mit dem Canal Grande beim Fondaco dei Tedeschi fehlt. Die im Folgenden angegebene Blattnummern entsprechen denjenigen, die im zweiten Zustand eingeführt worden sind, wie beim Exemplar des Museo Correr.

[8] Wie Pedrocco, in: **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999**, S. 199/200 bei **Young 1977** gelesen haben will, der jedoch von Figuren Michele Marieschis nach Canaletto spricht! S. auch **Toledano 1995**.

[9] **Pilo 1967**, S. 276 und 1981, S. 61, **Succi (Hrsg.) 1989**, S. 198 ff. Letzterer läßt in seinen neuesten diesbezüglichen Äußerungen (in: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, S. 78 u. 84) nun wieder Ausnahmen zu. Kommentierend dazu s. Pedrocco, in: **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999**, S. 198 u. 237.

[10] Seit der "Wiederentdeckung" Michele Marieschi haben sich die Autoren breitest dazu geäußert. Die verschiedenen Quellen freilich liefern Indizien, keine Beweise, wie man es glauben machen will. Alle diese scheinbaren Beweise erweisen sich bei genauerem Hinsehen als nicht eindeutig. Die Fakten sind interpretationsbedürftig und könnten oft in unterschiedlicher Weise interpretiert werden. Die bekannte Karikatur A. M. Zanettis, die Marieschi mit seiner *camera obscura* vor der an der Wand aufgehängten Zeichnung mit dem Porträt Francesco Fontebassos darstellt (Fondazione Cini in Venedig, 231x200mm, **Bettagno (Hrsg.) 1969**, 326), ist wohl, wie von **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999**, S. 66-68 richtig interpretiert, der Beleg einer Künstlerfreundschaft und nicht ein Beweis für einen Eingriff des letzteren in die Bilder des anderen, wie **Toledano**, S. 17/18 spitzfindig aus ihr herauslesen wollte. Doch muß man leider feststellen, daß selbst von einem Autoren wie **Montecuccoli degli Erri**, dessen Forschungsarbeit so viele neue Quellen hervorgebracht hat, daß man sich eine ähnlich kenntnisreiche Untersuchung auch zu anderen Künstlern, wie etwa Canaletto wünschen würde, und dessen genauer kritischer und kenntnisreicher Umgang mit den bereits bekannten Dokumenten nicht genug zu loben ist, an dieser Stelle die von ihm ans Licht gezogenen Quellen forciert gelesen worden sind, um etwas aus ihnen zu beweisen, was einzig durch eine sorgsame stilkritische Analyse zu begründen wäre. So sind unter "*quadreti di figure*" - wie sie noch nach dem Tod der Witwe Marieschis im Inventar des Haushalts genannt werden -, die Michele Marieschi vererbt hatte, der Terminologie zahlreicher Inventare der Zeit entsprechend Figurenbilder zu verstehen, deren Motiv von dem Schätzer nicht eindeutig bestimmt werden konnte - ein dem Kunsthistoriker nicht unbekanntes Phänomen - und nicht Bilder, in denen der Vedutist ausnahmsweise auch die Figuren gemalt habe, wie der Autor es lesen möchte (S. 78, 91 u. 98, wo "*due quadri cioè vedute*" aus dem Nachlaß Albottos kurzerhand zu den "*quadreti di figure*" des vorgenannten Inventars uminterpretiert werden sollen, sowie im Dokumentenanhang, S. 119 u. 127). Was die nach dem Tod des Malers und Kupferstechers übrig gebliebenen Stiche, Platten und lose Blätter anbetrifft, sagen die Quellen einzig und allein, daß es bereits zusammengestellte Serien mit sechzehn Vedutenstichen gab (wie schon das Titelblatt besagt) und daß es weitere lose, nicht eingereihte Blätter gab, nicht aber welche Motive diese darstellten (S. 78-80 u. 98/99, sowie im Dokumentenanhang, S. 119). Von den Platten werden einzig die im Format kleineren als unfertig bezeichnet, und zwar als unfertig, "*abbozzate*" in einem relativ frühen Zustand. Es könnte also gut möglich sein, daß die Platten für die weiteren fünf Motive der Serie beim Tod des Künstlers fertig bearbeitet, die Stiche nur noch nicht gedruckt, oder sogar schon gedruckt, aber noch nicht in die bestehenden Serien eingeordnet worden waren. Damit wäre einzig bewiesen, was auch das Titelblatt der Serie besagt: zunächst waren sechzehn Vedutenstiche geplant und die Konzeption der Serie wurde später erweitert. Die Existenz von Gemälden ohne Figuren, wie desjenigen eines Hofes mit Treppen (in der Národní Galerie, Praha, **Toledano**, C.61/1995, C.60), sind eine Bestätigung der allen Kennern der Materie bekannten Tatsache, daß die Figuren von Vedutisten häufig zuletzt über die vorher gemalte Architektur gemalt worden sind (was einige Autoren zu dem absurden Schluß verführt hat, sie seien unwichtig) und Beweis für nichts anderes. Dies gilt auch im Falle des bekannten Probedruckes des Stiches mit der Phantasiearchitektur eines Palasthofes ("*Eximÿ prospectus Atrÿ ex pluribus Architecturæ caracteribus excogitatus: cuius exemplum in Theatro depictum plauderetur. Totum a Michaele Marieschi recens inuentum,*

ac incisum."). Die Existenz dieses unvollendeten Exemplars ohne Figuren im Museo Correr (erstmals publiziert von **Mason 1983**) tangiert die Produktionsweise der sog. *Macchiette*, beweist aber nur - um die Beobachtung von **Succi 1987**, S. 28 zu wiederholen -, daß sie bei Herstellung dieser Probe noch nicht gestochen worden sind und daß sie zuletzt gestochen wurden, keinesfalls aber, daß der Stecher der Architekturen hier nicht selbst weiter arbeiten wollte. Die genau vorgegebene Kontur der ausgelassenen Figur macht sogar mit Sicherheit deutlich, daß der Stecher der Architekturen zumindest genau wußte, wie die fehlenden Figuren aussehen und wo sie eingesetzt würden. Sie müssen also zumindest in einer Vor- oder Umsetzungszeichnung für die Radierung bereits skizziert gewesen sein. Das bei einigen der Stiche von **Montecuccoli degli Erri** beobachtete "Halo" um die Figuren herum (S. 148 u. 155, Anm. 19) ist ein Kunstgriff zur Hervorhebung und Abhebung der Figuren vor dem Hintergrund, daß auch von anderen Stechern der Zeit, oft sogar subtiler und souveräner eingesetzt worden ist (s. etwa die vor der Wand sitzende, zeigende Figur und den Bereich um die Beine des Stehenden in dem Stich Visentinis nach Canaletto, Teil 1, Nr. "IV." in der zweiten überarbeiteten Fassung des *Prospectus,...* von 1742 (das unter dem Titel **Le Prospettive... 1984** nachgedruckte Ex. in der Sammlung Gino Moretto), oder bei dem unter dem Titel "*Paesaggio alpestre con cavalieri appiedati*" bekannten Stich von Marco Ricci (s. **Delneri u. Succi (Hrsg.) 1993**, Nr. 19, Abb. S. 320, sowie **Dreyer 1985** bzgl. des Ex. im Berliner Kabinett), wo genau vor dem Gesicht des Pferdeführers die Schraffur des Felsens ausgesetzt ist). Der Frage nach Künstlerzusammenarbeiten in einer Form nachzugehen, die das Thema auch nur annähernd abschließend behandeln könnte, würde eine eingehende stilanalytische Untersuchung sowohl der Œuvres der Vedutisten als auch der in Frage kommen Figuristen und Landschaftsmaler, sowie eine genauere Kenntnis der Werkstattverhältnisse bei den einzelnen beteiligten Künstler voraussetzen - eine Aufgabe, die hier nicht angestrebt und auch gar nicht zu leisten gewesen wäre. Was bisher dazu geschrieben worden ist, verharrt im Bereich der Meinung, vor allem deshalb, weil die wenigsten der Autoren, die einen oder mehrere Namen von vermutlichen Mitarbeitern ins Spiel gebracht haben, es für nötig befunden haben, ihre Vorschläge durch in der stilistische Analyse begründete Argumente zu untermauern. Die diesbezügliche Überzeugungskraft der Attitüde des *Connaisseurs*, der behauptet, dies sei so, weil man es sehe, ist ausgeschöpft, anderenfalls hätten nicht die letzten Jahre so viele gegensätzliche Positionen hervorgebracht, die zum Teil mit an Verbissenheit grenzender Arroganz gegenüber abweichenden Meinungen vorgetragen worden sind. Dieses Feld überlasse ich gerne anderen. Ich wage hier nur noch daran zu erinnern, daß auch Canaletto im Neunzehnten Jahrhundert für nicht fähig gehalten worden ist, die Figuren mancher seiner Bilder eigenhändig gemalt zu haben. Die Quellen dazu gehen sogar bis ins Achtzehnte Jahrhundert zurück und auch hier wurde immer wieder der Name des großen Tiepolo genannt. Heute allerdings ist es um diese Diskussion sehr still geworden.

[11] "N.° 13." mit der Untertitelung: "*Prospectus Canalis magni Coenobium D: Claræ uersus exhibens, ad dexteram Templum P:P: Carmelitarum ex calceatorum, et ad læuam alterum S:S:Simeonis, et Judæ*", und die Stiche 22 ("*Foscarum ædes ad leuam, et e conspectu altera Balborum ambo præter canalem magnum; ubi etiam solemne nauticum certamen, et maxima prequentia cymbarum uel auro uel argento uel alio ornatu obducta-/rum, fictasque formas exhibentium cernuntur, nec non lintres nauiculariorum pro brabio certantium. Inter easdem ædes exornata ad maiorem spectaculi dignitatem meta Super acquas erigitur.*"), 11 ("*Magni Armamentarij Veneziarum portæ duæ; artifibus altera, altera nauibus duplex aditus.*"), 3 ("*Forum maius, et Basilica D: Marci, cum insula procul S. Georgij majores et ædes D: Marci Procuratorum, uulgo nouæ ad dextram: omnia ab horologio prospecta.*"), 15 ("*Platea ac Templum D:D:Joannis et Pauli et proxime magnum Sodalitium D:Marco Eu: dicatum: eminet in medio statua equestris ænea Bartholomæo Colleonio erecta ex S:C:*"), 14 ("*Ædis Diui Rocchi facies rudis adhuc ex cocto latere, nec sectis marmoribus obducta: ad læuam magnum sodalitium eidem Sancto dicatum, et studio Sebastiani Serlij constructum*"), 18 ("*Templum cum Platea Sanctæ Mariæ Formosæ, ex archetÿpo Iacobi Sansouini desumptum.*"), 4 ("*Forum maius D: Marci aliler prospectum cum eiusdem Basilica in extrema parte, nec non cum ædibus D: Marci Procuratorum vad dextram, uulgo nouis et alteris, uulgo ueteribus ad læuam.*") und 8 ("*Forum minus Diui Marci publicijs ædificijs utrinque insigne.*"), sowie 7 ("*Platea D:Bassi et suum templum ad dexteram; ad læuam latus Basilicæ D:Marci cum eiusdem foro majori, quod desinit ad D:Giminiani.*").

[12] Blätter 12 ("*Templum S: Mariæ Salutis Cleric: Regul: Congregationis a Somascha cum eorundem Cœnobio ad*

læuam, et Diui Gregorij Templo hinc ad dexteram sub Abbatis ditione.") und 19 ("*Pisaurorum Familiæ Ædes ad Canalis magni marginem, una cum D:Eustachij templo dextrorsum, et sinistrorsum cum parte Corneliorum ædis*"); wenn gesagt worden ist, dieses vordergründige Ufer im Falle der Salute-Ansicht sei eine reine Invention, ist das nur bedingt richtig: Der Ughi-Plan von 1729 zeigt nur leicht versetzt gegenüber der Chiesa della Salute eine kleine platzartige Erweiterung der Calle del Traghetto ("*N.° 17 dalla Salute à S. Moise*" bei Ughi). Genau gesehen handelt es sich auch im Stich nicht um "*un' ampia fondamenta*", wie etwa **Toledano 1995**, S. 84 (unter Nr. V.19.a.) schreibt, sondern, um einen rechts und links begrenzten Platzraum, den Marieschi in der Vedutenkomposition vergrößert und seitlich verschoben haben mag, um die Frontalität des Blickes, die in der gebauten Realität nicht vorhanden war, zu erreichen.

[13] "N.° 9" ("*Forum olitorium e regione prospectum, cum proximis publicis Magistratibus, et ponte Riuoalti: citra pontem ædes mercatoria gentis Germanicæ ad læuam.*").

[14] "N.° 21" ("*Pars Canalis magni se extendens a læua usqua ad palatium familiæ Valaressæ; at è fronte caput Canalis regij, et ultrà pontem Hebræorum Domicilium.*").

[15] Das Gesagte trifft auch auf die bekannten Beispiel der malerischen Umsetzung der genannten Motive zu, etwa auf das Bild des Art Institute, Chicago, **Toledano, V.14.1/1995**, V.19.a = **Manzelli**, M.11.2.

[16] **Toledano**, V.32.1/1995, V.38.a = **Manzelli**, A.40.2 (mit Zuschreibung an Albotto) und: **Toledano**, V.32.2/1995, V.38.b = **Manzelli**, M.40.1.

[17] Lw., 95x126cm, beschr.: "*Passegio Delle Signorie E'/ Signori La Mattina A' Bon/ ora Nell'Albaria A Rialto*", Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Inv.: n. 277/220, **Dazzi u. Merkel 1979**, 249. 41).

[18] Sie sieht man nur auf der Piazza San Marco, bei der Chiesa della Salute, der Isola di San Giorgio und beim Arsenal, bei der Veranstaltung am Campo San Rocco, vor allem aber im Hof des Dogenpalastes: Stich "N:° 5" ("*Magnificum Ædium Diualium impluuium uarie, et eleganter exornatum, ac in eius extrema parte Testitudines Basilicæ D. Marci supereminentes.*").

[19] **Drummond 1754**, S. 69. Der Stich Marieschis: "N:° 16" ("*Ingressus in Vrbem venienti e Clodia, cum insula S. Georgij maioris ad dexteram a longe Platea minor D: marci, cum proxima ripa Illijricorum.*")

[20] Blätter 3, 4 und 8 der Stichreihe. Montecuccoli degli Erri, in: **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999**, S. 149 sieht innerhalb der Stichreihe drei Gruppen von unterschiedlicher Art der Figurenbehandlung "... *cambia sostanzialmente il loro* [der Figuren] *ruolo da veduta a veduta*", ohne auch nur in Erwägung zu ziehen, daß bei seiner ersten Gruppe von Ansichten mit kleineren Figuren eine andere Maßstäblichkeit und damit auch eine anderer Behandlung der Staffage durch die weiteren Perspektiven der Stiche erzwungen ist.

[21] Stiche 14 und 18.

[22] **Toledano**, V.25.1/1995, V.31.a = **Manzelli**, M.18.1.

[23] **Toledano** ---/1995, V.40.b = **Manzelli**, A.41.1.

[24] Die beiden mit den Marieschis in Sanssouci hängenden, von Oesterreich 1773 Canaletto zugeschr. Bilder sind mit den Gemälden von Luca Carlevarijs zu identifizieren, die sich heute wieder dort befinden (s. oben, Kap. LUCA CARLEVARIJS. ZWEI GESICHTER EINER STADT, S. 141). Die Anmerkung des Autors zu den sieben, weiteren, von ihm Canaletto zugeschriebenen "Prospecte von Venedig" Nr. "238 bis 244" im Neuen Palais - "Alle diese sieben folgenden Gemählde sind Prospecte von Venedig, durch den alten Canaletto gemahlet. Man verwechselt denselben öfters mit einem großen Perspectiv-Mahler, so die Gegenden in und um Dresden gemahlet und in Kupfer gestochen hat. Dieser wird aber Bernard Bellotti Canaletto genannt, es war derselbe ein Schüler des Canaletto, daher er auch seinen Nahmen angenommen hat. Dergleichen Prospecte von Venedig sind in öffentlichen Läden in Venedig zu haben. Wird das Stück mit acht Ducaten bezahlet, so muß es schon ein sehr gutes Stück seyn. Der Mahler Canaletto hat aber für seine schöne Dresdner Prospecte, fünf Fuß lang, und vier Fuß hoch, hundert Thaler für das Stück bekommen." (S. 52/53) - ist insofern erstaunlich, als er aus seiner Tätigkeit in Dresden (sein handschriftliches Inventar der Galerie datiert 1754) die Originale Canals gekannt haben muß, wenn auch in Deutschland die Canaletto-Mode nie so grassiert hat wie in England und dessen eigenhändige Werke folglich weitaus seltener zu sehen gewesen sein müssen als dort. Ich würde die Aussage eher als Hinweis darauf verstehen, daß es sich um mittelmäßige Werke eines

Nachfolgers oder Nachahmers gehandelt haben muß, denn von einem radikalen Preisverfall der Werke Canals ist sonst nirgendwo etwas bekannt. Die Bemerkung dürfte einzig die Situation in Venedig charakterisieren, wo wenige Jahre nach Tod des Hauptmeisters der venezianischen Vedute nur noch der nicht sehr hoch geschätzte Francesco Guardi als nennenswerter Vedutist tätig war und offenbar so manches unter dem Namen Canalettos angeboten wurde, was ihn nicht verdiente! Einer solchen Täuschung dürfte Oesterreich aufgesessen sein.

[25] **Oesterreich 1773**, S. 69/70, Nr. 341 bis 346. Die Bilder Matthias von der Schulenburgs sind - den mehrfach wiederholten, anderslautenden Behauptungen Succis zum Trotz - nicht eindeutig identifizierbar (s. Pedrocco, in: **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999**, S. 234ff. und 298/99), genausowenig wie die von Montecuccoli degli Erri (ebd.), S. 104ff. in anderen Sammlungen nachgewiesenen Bilder und die mysteriöse, in der Sammlung Pinelli in Venedig vor 1785 nachgewiesene Innenansicht der Basilica "*Sulla carta*" (**Morelli 1785**, S. 69) und jene zwei venezianischen Veduten, die in Horace Walpole zeitlebens besaß und die in Strawberry-Hill in "*THE GREAT NORTH BEDCHAMBER*" gegenüber dem Bett hingen (A DESCRIPTION OF THE VILLA OF Mr. HORACE WALPOLE, AT Strawbwerry-Hill near Twickenham, Middlesex. WITH AN INVENTORY OF THE/ FURNITURE, PICTURES, CURIOSITIES, &c, in: **Walpole 1798/1975**, Bd. 2, S. 496: "*Two views of Venice; by Marieski.*", ebenso dann in "Walpole's Will", **Walpole, The Yale Edition...**, 30, S. 370, zusammen mit "*Two views of Florence by Patch.*" Diejenigen des Earl of Malmesbury (**Toledano, V.37/1995, V.45 = Manzelli, M.25.1**, sowie das Pendantpaar **Toledano, V.28.3/1995, V.34.d = Manzelli, M.20.3** und **Toledano, V. 3.1/1995, V. 3.h = Manzelli, M. 3.1**) sind zwar seit dem Achtzehnten Jahrhundert in der Sammlung nachgewiesen, wurden in ihrer Frühzeit aber als Werke Canalettos angesehen.

[26] Potsdam-Sanssouci, Stiftung Schlösser und Gärten, **Toledano, V.28.1/1995, V.34.b = Manzelli, M.20.2** und **Toledano, V.31.1/1995, V.37.a = Manzelli, M.35.2.**

[27] Vgl. die Figur des Dudelsackspielers links der Tanzenden in "*Les bergers*", Lw. 56x81cm, Schloß Charlottenburg, s. den hervorragenden Kat. der großen Watteau-Ausstellung **Morgan Grasselli, Rosenberg u. a. 1984/85**, Nr. 53, 375 und die Zeichnung dazu im Louvre, Inv.nr. PM 823, ebd. Z56, S. 126, sowie Abb. 10 auf S. 378.

[28] S. oben, mein Kap. PLATZ UND PERIPHERIE, S. 305.

[29] Stich "N.° 17" des "*Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus...*", beschr.: "*Templum et Platea F.F. Ord: min: Conuentualium usque ad uiam, qua itur ad D: Rocchi; cum schola D:Antonij ad dexteram, et alteram Passioni ad sinistram.*"

[30] **Pignatti 1974a**, spricht vom "*forte vento invernale (la 'bora' che soffia dall'Istria) che rovesciava le persone sul Ponte dei Frari*".

[31] Milano, Privatsammlung, **Toledano, V.23.1/1995, V.29.a = Manzelli, M.16.1.**

[32] In der Reiseliteratur wurde der Fremde des Öfteren vor den vier gefährlichen "P" gewarnt, so schon von **Misson 1691**, Teil 1, S. 178 und von **Keyßler 1751**, S. 1090 [mit den Hervorhebungen des Originaltextes]: "Absonderlich hat man alsdann sich auf den Brücken, so fast alle zusammen ohne Geländer sind, und ihre Treppen von obgedachten Steinen haben, wohl vorzusehen.
Es zielet mit auf dieselben das Sprichwort, nach welchem man sich in Venedig vor vier P. nämlich *Pietra bianca, Putana, Prete*, und *Pantalone* in Acht zu nehmen hat. Das letzte P. deutet entweder auf die Gaukler und Quacksalber, oder auf die Nobili, weil das gemeine Volk in seinen groben Reden sie mit dergleichen zu belegen pflegt."

[33] Stich "N:° 7".

[34] **Toledano, V. 6.1/1995, V.8.a = Manzelli, M.6.1.**

[35] S. oben Kap. PLATZ UND PERIPHERIE, S. 292. Das Bild ist früher als Werk des frühen Canaletto angesehen worden. Es trägt aber ein Sigel mit der Buchstabenkombination "MMT", was das stärkste Argument für seine Zuschreibung an Marieschi darstellt. Es könnte als ein verschriebenes "MMF" - *Michele Marieschi fecit* - gelesen werden. **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999**, S. 32, Anm. 17 u. S. 203 meinen - wie ich dagegen halte: - ohne Not, die Zeugniskraft solcher Sigel in der venezianischen Vedutenmalerei grundsätzlich in Frage stellen zu müssen. Sicher ist das

Vorhandensein eines Sigels mit den Anfangsbuchstaben eines Künstlers nicht mehr als ein Indiz und reicht allein nicht hin, eine sichere Zuschreibung zu begründen - schon allein, weil sich solche Details leicht nachträglich hinzufügen lassen. Das aber heißt nicht, man könne es ignorieren. Francesco Tironi hat, wie durch zeitgenössische Schriftquellen (Morelli 1785, S. 106) gesichert ist, seine Veduten mit Sigeln gezeichnet und es ist wohl nicht zufällig, daß eine beliebige Buchstabenkombination wie "*CB*" weit seltener aufzufinden ist, als ein Sigel "*LC*" auf Veduten, die die Handschrift des Luca Carlevarijs tragen, oder ein entsprechendes "*FG*" auf solchen Francesco Guardis.

[36] Vor allen in den ersten von Gasparo Gozzi redigierten Ausgaben der GAZZETTA VENETA wird immer wieder berichtet, daß Passanten Mäntel und Kleidungsstücke geraubt worden sind. In der Ausgabe 2, 71, vom 14.10.1761 folgt ein Bericht über einen Überfall unter den Procuratie nuove: "*Venerdì sera alle ore sei, e mezza, passando un uomo da bene sotto le Procuratie Nuove, che andava per li fatti suoi, fu affalito da quattro malviventi armati, dimandandogli o li denari, o la vita, il povero galentuomo non avendo che dargli s'andava difendendo con umile maniera, esibendo alli medesimi li proprj suoi vestimenti, protestando di non aver un soldo in faccoccia, fu forza a detti malviventi di lasciarlo andare avendo scoperto, che trapassava la Guardia, e si ritirano verso la Cecca alla Bottega del Caffè, e si misero a raccontareil successo al Giovine di detta Bottega, in questo frattempo il galantuomo assalito avvió la guardia, ed unito ad essa si portò dove questi si trovano, e fattigli riconoscere, fu avvisata la corte de' Sbiri, che li legarono tutti quattro, e li condussero alle prigioni.*" Es ist zu bezweifeln, daß von Geschehnissen, die nicht von einem sofortigen Fahndungserfolg gefolgt wurden, ebenso offenherzig berichtigt werden konnte.

[37] Das ergibt sich aus den von Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999, S. 78ff. publizierten Dokumenten, insbesondere dem Sterbeinventar seiner Wohnung.

[38] Eine ganz besondere Faszination für diese zweite, düstere Seite der Veduten Michele Marieschis scheint, nach dem, was man ihm heute zuschreiben kann, tatsächlich sein Mitarbeiter und Nachfolger Albotto gehabt zu haben. Beispiele dafür sind etwa die beiden, quasi identischen Bilder der Ponte di Rialto Manzelli, A.9.1, Abb.: Succi (Hrsg.) 1989, S. 195, Abb. 239 und A.9.2, Abb.: Succi (Hrsg.) 1989, S. 176, Abb. 206/7. Aber auch in einer Piazza-Ansicht des Lübecker Museum für Kultur und Geschichte weist ein ähnlich bewegt-unruhiges zentrales Figurenmotiv auf, von dem man nicht sicher zu erkennen weiß, ob es sich um eine Schlägerei oder doch um einen Bauerntanz handelt, der dort aufgeführt wird. (Jacopo Fabris zugeschr., im Museum als Nachfolger Canalettos geführt: Piazza San Marco, Richtung San Geminiano, Lw., 56x74, 5cm, Inv.nr.: 138, Abb. in der Fototeca Morassi der Università degli Studi, Venezia, mit Zuschreibung Morassis an Fabris, vgl.: Morassi 1966).

[39] "N.° 13."

[40] Blatt 11.

[41] Radierung "N:° 5", beschr.: "*Magnificum Ædium Diualium impluuium uarie, et eleganter exornatum, ac in eius extrema parte Testitudines Basilicæ D. Marci supereminentes.*"

[42] "N:° 3.", ein gemaltes Beispiel von Canaletto mit ähnlichen Aufzügen, die über die Piazza gehen, ist Constable, 8; er beschreibt: "*Among the numerous figures, calligraphically treated, with red, blue, an buff in the costumes, are two ecclesiastical processions: one, left, in red, the other, right in blue...*" Um welchen religiösen Anlaß es sich handelt, ist nicht bekannt.

[43] Stiche 11 und 15.

[44] Der Stich "N.° 19", beschr.: "*Pisaurorum Familiæ Ædes ad Canalis magni marginem, una cum D:Eustachij templo dextrorsum, et sinistrorsum cum parte Corneliorum ædis*". Das Gemälde, Toledano ---/1995, V.18.e = Manzelli, A.11.7., ist von letzterem auch Francesco Albotto zugeschrieben worden.

[45] GAZZETTA VENETA, 1, 38, 14. 6. 1760; Gozzi/Zardo (Hrsg.) 1957, S. 167/68.

[46] Montecuccoli degli Erri, in: Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999, S. 78, mit Verweis auf die entsprechenden Dokumente.

[47] Bei San Trovaso, Stich Nr. "27", "*CHIESA DI S. GERUASIO E PROTASIO/...*" und vielleicht noch besser als auf dem anderen Blatt vor dem "*PALAZZO RVZZINI/ A' S. MARIA FORMOSA/...*", Blatt "100".

[48] Johan Andreas Herlein: Campo SS. Giovanni e Paolo, Blick Richtung Scuola Grande di San Marco, Lw.,

genaue Maße mir nicht bekannt, 1750er Jahre, Fulda, Stadtschloß.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: BILDER FÜR TOURISTEN.

[1] de Seta 1992, S. 9.

[2] Unzählige Beschreibungen des venezianischen Karnevals in der zeitgenössischen Reiseliteratur ließen sich aufweisen - dem Interessierten sei wiederum besonders **Blainville 1764-67** ans Herz gelegt. Die Stellen bezüglich der Vermählung des Dogen mit dem Meer hat **Schudt 1959**, S. 222ff. bes. Anm. 30 zusammengestellt. Danach auch das Zitat Du Monts, der die Formulierung offenbar aufgebracht hat. Das Wort von Venedig als Stadt des Vergnügens erstmals bei **Burnet 1687**, s. oben, mein Kap. LUCA CARLEVARIJS., Anm. 40.

[3] **Corboz 1985** hat in seinem Kapitel "*Fonti grafiche*", S. 188ff. solche Motivtraditionen für die meisten der vielgebräuchlichen Vedutenmotive zurückverfolgt.

[4] Ebd., S. 75.

[5] Zum Fondaco dei Turchi s. oben, mein Kap. PLATZ UND PERIPHERIE., Anm. 305.

[6] **Les delices de l'Italie... 1706**, S. 52/53. S. auch oben, Kap. L. CARLEVARIJS: DER HAFEN UND ..., S. 132.

[7] Marieschi: Radierung "N.° 13." vom *Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus...*, Canal Grande mit San Simeone piccolo und der Chiesa dei Scalzi, beschr.: "*Prospectus Canalis magni Coenobium D: Claræ uersus exhibens, ad dexteram Templum P:P: Carmelitarum ex calceatorum, et ad læuam alterum S:S:Simeonis, et Judæ*"; die Stiche von Canaletto/Visentini sind: *Prospectus...*, P. 2, 1 und 2, die gemalten Vorbilder dazu: **Constable** unter 268 und 262.
Eine eindeutige zeitliche Präzedenz zugunsten des einen oder anderen Vedutisten für die Einführung dieses Identifikationsmotives läßt sich aus den um ein Jahr differierenden Erscheinungsdaten der Stiche nicht belegen. Bekanntlich zog sich die Herausgabe der einzelnen Blätter bei solchen Reihen gelegentlich über mehrere Jahre hin und die Gemälde Canalettos mögen schon beachtlich früher an die Öffentlichkeit gelangt sein. Ein zeitlich paralleles Erscheinen ist wohl anzunehmen, bei dem sich auch in zwei getrennten Ateliers der Gedanke durchgesetzt haben könnte, daß man den potentiellen Kunden auch etwas an Identifizierungsmöglichkeit anbieten müsse.

[8] Canaletto-Werkstatt/Nachfolger, auch Marieschi und Tironi, zuletzt Bernardo Bellotto zugeschr.: Canal Grande von Santa Croce bis San Geremia, Lw., 59, 7x92, 1cm, London, National Gallery, Inv.nr.: NG 2514, **Constable, 262c.** Noch bei **Bomford u. Finaldi 1998/99**, S. 26/27 als "*Follower of Canaletto*", dann von: **Kowalczyk, in: A. v., 53, 1998** II, S. 85 und von **Succi, in: ders. (Hrsg.) 1999**, S. 33/34 u. Abb. 14, S. 36 Bernardo Bellotto zugeschr., ebenso: Kat. **da Cortà Fumei u. Kowalczyk (Hrg.) 2001**, Kat. 1.

[9] Charles de **Brosses/Cafasso (Hrsg.in) 1991** beschreibt das luxuriöse Gefährt wie folgt: "*Le bâtiment que nous montions se nomme le Bucentaure. Vous pouvez penser que ce n'est qu'un fort petit enfannt du vrai Bucentaure; mais aussi c'étoit le plusjoly enfant du monde, fait comme nos diligences d'eau, mais infinement plus propre, composé d'une petite antichambre ppour les valets, suivie d'une chambre tabissée de brocatelle de Venise, avec une table et deux estrades garnies de maroquin, ouvertes de huit croisées effectives et de deux portes vitrées.*" (Bd. 1, S. 265).

[10] Michele Marieschi: Canal Grande mit San Simeone piccolo und der Scalzi, Radierung "N.° 13." des "*Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus...*", 1741, beschr.: "*Prospectus Canalis magni Coenobium D: Claræ uersus exhibens, ad dexteram Templum P:P: Carmelitarum ex calceatorum, et ad læuam alterum S:S:Simeonis, et Judæ*".

[11] Die Zeichnung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, **Kozakiewicz**, 18. Auf der weitgehenden Übereinstimmung mit ihr basiert die neue Zuschreibung im Wesentlichen, ohne, daß die alte Annahme, daß sie nach einem Gemälde Canalettos entstanden sein könnte, noch diskutiert worden ist.

[12] **Constable**, 259; **Links 1994**, S. 100.

[13] Die Titel der einzelnen Editionen unterscheiden sich leicht: *DELLE DELICIE DEL FIUME BRENTA ESPRESSE NE' PALAZZI E CASSINI SITUATI SOPRA LE SUE SPONDE DALLA SBOCCATURA NELLA LAGUNA DI VENEZIA FINO ALLA CITTA DI PADOVA DISEGNATE ED INCISE DA GIANFRANCESCO COSTA ARCHITETTO E PITTORE VENEZIANO... SI VENDE APPRESSO L' AUTORE* ... oder: *LE DELICIE DELLA BRENTA O SIA RACCOLTA DI PROSPETTIVE DE' PIU BEI PALAZZI, VILLAGGI E CASSINI DI CAMPAGNE CHE SI VEGGONO SULLE SPONDE DI DETTO FIUME, DA PADOVA SINO ALLA LAGUNA VENETA. OPERA Divisa in due Volumi in fog. Reale, che contiene 144 Vedute incise in rame colle loro Iscrizioni, che si vendono dall'Albrizzi in Venezia a S. Benedetto per Zecchine cinque....*, (zweites Titelblatt in franz. Sprache), zweisprachige Beschriftung. Nachdruck: **Delle Delicie... 1987** nach dem ersten Zustand vor der Numerierung, s. **Succi (Hrsg.) 1983**, S. 148. Die Nummern in römischen Ziffern im folgenden nach dem zweisprachig beschrifteten Ex. im Museo Correr, Venezia: Stampe D12.

[14] Giandomenico Tiepolo: Der *Bucintoro*, Lw., 38x78, 3cm, bezeichnet auf einem Ballen: "D. T.", Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.nr.: 6424, **Mariuz 1971**, 150, **Knox 1982**, P. 323 in der "Check-list of Paintings by Domenico Tiepolo".

[15] Teil 1, IX: "*Veduta per fianco del Palazzo del N. H. Foscari alla Malcontenta*", XX: "*Veduta del Palazzo del N: H: Gradenigo*", XXXVI: "*Veduta del Palazzo di S. E. il Sig.r Principe Pio.*"u. a.

[16] Teil 1, VI: "*Veduta dell' Osteria del Bottehin.*", XIV: "*Veduta del termini del Dogà com Priago*", XL: "*Veduta del Palazzo del N. H. Pisani.*"u. a.

[17] Teil 1, X: "*Veduta del Palazzo del N. H. Foscari alla Malcontenta*", XIII: "*Veduta dell' Osteria dei Sabioni*"...

[18] *VEDUTE Altre prese da i Luoghi altre ideate DA ANTONIO CANAL...*, Radierung "*A le Porte del Dolo*", **Bromberg, 5/Constable**, Teil D., 2 und: "*Le Porte del Dolo*", **Bromberg, 6/Constable**, Teil D., 3.

[19] Teil 2, XI: "*Veduta delle Porte del Dolo*".

[20] Das Bild der venezianischen Museen ist auf der Ausstellung in Mira **Immagini della Brenta 1996** zu sehen gewesen, Nr. 122. Ein zweites Beispiel der Gemälde (ebd., Nr. 21) nach dem Stich wird Giuseppe Bernardino Bison zugeschrieben und gehört der Kleidung nach schon in das Frühe Neunzehnte Jahrhundert. Es ist nicht uninteressant, zu beobachten, wie hier bei gleicher Komposition Disposition der Figuren die Szene mit dem schirmtragenden Diener, der dem Paar folgt, und dem rasierten und toupierten Hündchen schon ins biedermeierlich Karikierende gewendet wird.

[21] Die Ausstellung **Immagini della Brenta 1996** hat einige dieser raren Beispiele einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht.

[22] G. B. Cimaroli zugeschr.: "Einfahrt in Strá" = Villa Foscarini an der Brenta, Lw., 112x113cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, Inv. 259, **Kozakiewicz**, Z302, im Museumskatalog: **Catalogue-Inventaire... 1984** zuletzt als Cimaroli.

[23] Die Motive sind: Ansicht von Mira, die Schleuse von Dolo, Portello di Padova, Ansicht von Dolo, auf Lw. in einem hohen Format zweier gekreuzter Ovale, was die Verwendung für Dekorationspaneele nahelegt, je 151x106cm; Padova, Privatsammlung, mit guten Abbildungen und Detail in Kat.: **Immagini del Brenta 1996**, 104.1-4.

[24] **Constable**, 371 und unter 371, die sich fast nur durch die Figur des Sitzenden am Schleusenrand unterscheiden.

[25] Vergleiche die sitzende Figur vor den beiden Bäumen in Watteaus "Die Hirten", Berlin, Schloß Charlottenburg (Lw., 56x81cm), s. **Morgan Grasselli, Rosenberg u. a. 1984/85**, 53, S. 375.

[26] **Kozakiewicz**, 23, ausgestellt auf der kleinen Ausstellung von Werken aus Privatsammlungen in Oxfordshire, s. Kat. **Baird, White u. Whistler 1993**, Nr. 3, Abb. S. 18.

[27] **Morassi**, 670.

[28] S. oben, Anm. 12.

[29] **Goethe. Weimarer Ausgabe**, Bd. 30, S. 98 und 102. Im Eintrag des Tagebuches, o. Datum [= 28. 9. 1786] heißt es im Kapitel "Venedig" noch um einiges

lakonischer: "Ohnfern Venedig nahm ich mit noch einem eine Gondel und wir fuhren herein. Es ist groser respecktabler Anblick." (Goethe/Golz u. Scheuermann (Hrsg.) 1997, S. 88 <249>, Weimarer Ausgabe, III. Abtheilung. Goethes Tagebücher, 1. Band. 1775 - 1787, S. 242). Ähnlich wird die Ankunft in Venedig auch von Stevens 1756, S. 343 beschrieben: "... *as soon as we reached there* [nach Überquerung der Lagune] *we quitted the burcello* [sic!] *and took a gondola,...*" In der Version des Bildes von Michele Marieschi in Privatsammlung London, die Succi 1989, S. 158, Abb. 186/86 zeigt, ist die Gondel gerade beigegangen, der Ruderer diskutiert noch mit zwei gutgekleideten Herren, die vor der Passagierkabine dieses "Brenta-Busses" sitzen.

[30] S. Coyer 1782/83, Bd. 4, S. 336: "*Comme on ne peut arriver à Venise que par eau, les gondolieres sont obligés d'aller rendre compte à un préposé des personnes qu'ils ont amenées, de l'endroit ou ils les ont déposées, & des discors suspects qu'ils peuvent avoir entendu dans le passage.*" und Moore 1781, Bd. 1, 20. Brief, S. 236: "*As soon as a strangers arrives, the gondoleers who brought him to Venice immediately repair to a certain office, and give information where they took him up, to what house they conducted him, and of any other particulars they may have picked up.*"

[31] Canaletto und Visentini: *Prospectus...* P. II., 7 nach Constable, 241. S. auch die Ansicht Sigismund Streits und ihre Beschreibung, in meinem ersten Kapitel, S. 18, sowie auch Grevembroch 1754/1981, IV, 134.

[32] P. II., 8.

[33] Canal Grande mit Fondaco dei Tedeschi, gesehen von der Ponte di Rialto, *Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus...*, "N.° 20", beschr.: "*Canale magnum usque ad Palatium Familiæ Michaeliæ prospectum a Ponte Riuoalti, cum æde mercatoria Gentis Germanicæ ad dexteram; ad leuam cum publicis Magistratibua Riuoalti.*"

[34] Constable, 304 (das Bild Stefano Contis) und 305 (Dresden).

[35] Dem Betrachter zugewandt, genau in der Mitte der Ansicht der Piazza mit dem Blick nach San Geminiano in der Galleria Nazionale in Rom, Constable, 29/Kozakiewicz, Z12.

[36] Constable, 43, oder auch: Constable unter 57 (Abb. dort: PLATE 22).

[37] Constable, 236d und 171. Es handelt sich um zwei der Bildern, die 1859 aus der Sammlung von Castle Howard abgegeben worden sind. D. Succi: Bernardo Bellotto nell' <atelier> di Canaletto..., in ders. (Hrsg.) 1999, S. 49/51 u. 63 hat kürzlich vorgeschlagen, sie Bernardo Bellotto zuzuschreiben.

[38] Constable, 6 (Paris, Musée Jacquemart-André, Inv.nr.: 9).

[39] S. unten, mein Kap. DIE "EINGEFRORENE" STADT, S. 348, wo die Staffage der römischen Bilder Canalettos in die Betrachtung eingeflossen ist. Kurios in diesem Zusammenhang ist wie in einem *Capriccio* (Constable, 451), in dem er vorgibt die Bronzepferde von San Marco auf Sockel auf die Piazzetta heruntergesetzt haben, die Neugierigen davor stehen und den neuen, besseren Standort goutieren, da man die Skulpturen nun besser sieht als in Wirklichkeit.

[40] Constable, 309. Laut Kat. Constable 1964/65, 28, S. 68: "*On the back of the painting an old label is inscribed 'Canaletto/ statue of Coleoni/Bought by Sir Abraham Hume/given by him to Lord Alford/Il will return to the Hume Collect.'It may have been bouhgt by Sir Abraham, an anchestor of the present owner, from a Venetian dealer, Sasso, from whom he acquired many paintings.*"

[41] Rogissard u. Harvard 1709, S. 58/59. Ähnlich auch Misson 1691, Teil 1, S. 196, in der Ausg. in deutscher Sprache von 1701, S. 238.

[42] Lalande 1769/70, Bd. 7, S. 375/76.

[43] De Brosses/Cafasso (Hrsg.in) 1991, "*LETTRE XV. A MONSIEUR DE NEUILLY*", S. 279."

[44] Unter anderen in einem von Canals späten, kleinen Durchblicke vom Durchgang des Torre dell' Orologio auf die Piazza San Marco (Constable, 47), Constable, 38 aus Farnborough Hall und mitten auf der Piazza vor der Basilica auf dem späten Bild in Hartford, Conn. (Constable, 54/Kozakiewicz, Z26) Marieschis Campo dell'Arsenale ("N.° 11" seines "*MAGNIFICENTIORES SELECTIORESQVE VRBIS VENETIARVM PROSPECTVS,...*", beschr.: "*Magni Armamentarij Veneziarum portæ duæ; artifibus altera, altera nauibus duplex aditus.*") und einer von Francesco Guardis Piazza-Ansichten (Morassi, 326).

[45] Stich 7 der Stichserie Marieschis ("*Platea D:Bassi et suum templum ad dexteram; ad lævam latus Basilicæ D:Marci cum eiusdem foro majori, quod desinit ad D:Giminiani.*").

[46] De Brosses 1991/Cafasso (Hrsg.in), "*LETTRE XV.*", S. 278/79.

[47] Constable, 297.

[48] Rizzi, S. 87, tavv. 108-10.

[49] Originalzitat: Pöllnitz 1735; Bd. 2, S. 215: "*Ces Messieurs se traitent d'*Excellence, *& tous prétendent ce titre des Etrangers. Il y a cependant de ces Excellences qui vont eux-mêmes à la Boucherie & à la Poisonnerie, & qui portent chez eux leur viande ou leur poisson caché sous leurs robes: il y en a même de si pauvres, qu'on leur voit demander l'aumône...*".

[50] Nach Volkmann 1777/78, der die Formulierung von "unglaublicher Geschicklichkeit" wörtlich benutzt, S. 674, vorher aber bereits: Lalande 1769/70, Bd. 8, S. 111, anläßlich des Fresco in Murano: "*les barcaroles conduisent leurs gondoles avec tant d'adresse, même de la pouppe, qu'on dit quelquefois que les gondoles de Venise ont plus d'esprit que les hommes;...*"

[51] Sharp 1767, S. 16/17.

[52] So Lalande 1769/70, Bd. 8, S. 95: "... *il y a une armature de fer pour servir de contrepoids, régler la hauteur & la garantir des attaques des autres gondoles dans le choc des rencontres; mais cela n'arrive point, car l'adresse des barcaroles est extrême; ils manient la rame sans l'appuyer avec une agilité singuliere, on croiroit voir des poissons qui fendent l'eau...*"

[53] Keyßler 1751, Zweyte Abtheilung, S. 1089.

[54] Schneider 1999, S. 168.

[55] Constable, 105*. Ein besonders schönes Beispiel dafür ist auch jenes Bild, das zur Sammlung des Schah von Persien gehört hat, s. oben Kap. CANALETTO. AUF DEM WEG..., S. 284. Weitere Beispiele u. a.: Constable, 105, oder auf dem Canal Grande, Constable, 247.

[56] Die NUOVA VENETA GAZZETTA, 3, 21, 22. 5. 1762 berichtet, daß es in jenem Jahr zu einer gefährlichen Annäherung zwischen einer Peotta und einem noch weit größeren Fahrzeug, als dies bei Canaletto dargestellt wird, einer Galeere gekommen ist: "*Niuno funesto accidente è accaduto, grazie all' Altissimo, in sì numeroso concorso, la maestria de' Barcaroli nel loro mestiere essendo già solita a schivare ogni pericolo. Solo dinanzi a S. Biasio, al luogo chiamato li Forni, una delle due Galere essendosi accostata alla riva per dare luogo all'altra, secondo al concerto dovuto, una Peota trovossi intale vicinanza della Galera stessa, che malgrado il valore de' Barcaroli, si trovò sotto li remi di essa; ma trattenuta con provido comando dalli galeotti la voga, la Peota si salvò, & altro danno non ne riportarono le persone ch' erano in essa se non se un grande timore, troppo ingrandito poi dalle Signore, alcune delle quali passarono in una gondola vicina. Si dice, che un galeotto è fuggito, ma il resto di questo caso in troppo discordi guise viene raccontato.*"
Und nochmals Blainville 1764-67, Bd. 2, S. 7: "Durch das Eiland fließet ein großer Kanal, den verschiedene kleinere durchschneiden. Auf dem ersten siehet man am Himmelfahrtstage, wenn das lächerliche Gepränge mit der Vermählung der See vorüber ist, eine unsägliche Menge Gondeln und andere Fahrzeuge mit Manns- und Frauenspersonen vom ersten Range ganz angefüllt auf und niederfahren, welches einen sehr belustigenden Anblick machet. Bey solchen Gelegenheiten ist die Stärke und Geschicklichkeit der Schiffleute recht bewunderungswürdig..."

[57] Constable, 335.

[58] Constable, 336.

[59] Constable, 337. Am 12. 6. 1762 berichtet der Chronist eines der venezianischen *Giornali* über eine solche gefährliche, ja geradezu dramatischere Situation, zu der es beim Kentern einer Gondel durch die Ungeschicklichkeit eines Passagiers gekommen war (NUOVA VENETA GAZZETTA, 3, 27).

[60] Toledano, V.1.1/1995, V. 1.c , V.1.3/1995, V.1.a, V.5.3/1995, V.5.c, V.16/1995, V.22, V.18/1995, V.24, V.22.1/1995, V.28.d. Ähnlich im Übrigen auch Canaletto in: Constable, 118 und 101.

[61] Morassi, 521; das Vorbild ist der Stich 13 der Serie: *Magnificentiores selectioresqve vrbis venetiarum prospectus...*

[62] Vittore Carpaccio (Lw., 365x489cm) Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 391, cat. n. 566, Lauts 1962, 78 und die Vorzeichnung dieser Figur: Ein Gondoliere (Studie

für das Gemälde der Reliquie des Heiligen Kreuzes) Pinsel in blau u. weiß auf blauem Papier, 254x149mm, ca. 1494, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, **Lauts 1962**, Z4r. Beispiele bei Luca Carlevarijs sind die Stiche: 60, "*VEDVTA DELLA DOGANA DI MARE/ Architettura di Giuseppe Beloni*", 65, "*PALAZZO CORNARO A S. MAVRITIO/ Architettura di Vincnezo Scamozzio*", 78, "*PALAZZO BATTAGLIA/ SOPRA CANAL GRANDE/ Architettura di Baldissera longena*", 81, "*PALAZZO GRIMANI A' S. POLO/ SOPRA IL CANAL GRANDE/ Architettura di Lodouico Lonbardo* [sic!] ", 83, "*PALAZZO BALBI/ Architettura di Andrea Palladio*", 88, "*PALAZZO SVRIAN IN CANAL REGIO/ Architettura di Gioseppe Sardi*" und 93, "*PALAZZO ZENOBIO SOPRA IL RIO DEL'CARMINE/ Architettura di Antonio Gaspari*". In anderen Blättern wird die Verbindung nur deshalb weniger deutlich, weil sie aus einer größeren Aufsicht gesehen sind.

[63] **De Brosses/Cafasso (Hrsg.in) 1991**, "*LETTRE XIV.*", S. 268

[64] **Constable**, 259.

[65] *Il Gran Teatro di Venezia...*, Stich 10, beschr.: "*Altra Veduta dell'Isola di Rialto in Venetia*".

[66] **Lalande 1769/70**, Bd. 8, S. 95/96, wiederum dem folgend: **Volkmann 1777/78**, S. 663.

[67] **Sharp 1767**, S. 16/17.

[68] **Rizzi**, S. 91, tavv. 47-50.

[69] Im Mittelgrund links von **Constable**, 210.

[70] **Sansovino 1581**, S. 5, s. auch oben, Kap. VORSPIEL, S. 65.

[71] **La putta onorata**, *SCENA DICIOTTESIMA*, **Goldoni/Ortolani 1954-55²/1950-56**, Bd. 2, S. 451.

[72] **Constable**, 355.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: DIE "EINGEFRORENE" STADT.

[1] **Constable**, 37, 48, 68, 85, 174.

[2] Zu den Bildern von Marieschi in der Sammlung Friedrichs II. in Schloß Sanssouci s. unten, Kap.: MICHELE MARIESCHI., S. 320 und Anm. 25. Zuletzt zusammenfassend zu denen Schulenburgs s. Montecuccoli degli Erri, in: **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999**, S. 47-50. Was Castle Howard anbetrifft, ist trotz des aufschlußreichen Artikels über die dortige Sammlung von Succi, Dario: Bernardo Bellotto nell' 'atelier' di Canaletto e la sua produzione giovanile a Castle Howard nello Yorkshire, in: **Succi (Hrsg.) 1999**, S. 23-73 nicht mit Sicherheit zu sagen, wann die Bilder dort gekauft worden sind.

[3] In den Listen der *fraglia dei pittori* ist er mit den Jahreszahlen "1738-1743" aufgeführt (**Favaro 1975**, S. 158) und vor 1741 hatte er vier Gemälde in der Sammlung von der Schulenburg unterbringen können (**Binion 1990**, S. 119/20).

[4] Antonio Visentini nach Canaletto: Piazzetta San Marco, Blick Richtung Torre dell'Orologio, Nr. "I." der unbetitelten Reihe von 4 Ansichten der Piazza und des Molos, Radierung, 391x574/420x587mm, beschr.: "*Platae D. Marci Prospectus inter Publicam Bibliothecam et Ducalem Aulam.*", u.: "*Ex Tabula Antonii Canalis apud Iosephum Smithium.___Antonius Visentini del. et Sculpsit. I.*", Lit.: **Succi (Hrsg.) 1986/87**, Kat. 80, S. 270, ges. Ex.: Padua, Museo Civico, R. I. G. 533 (dritter, und nicht wie von **Succi** angegeben erster der von ihm beschr. Zustände); Nr. "II." der Reihe: Molo mit Dogenpalast u. Prigioni, gesehen vom Bacino, Radierung, 392x569/422x584mm, beschr.: "*Platæ D. Marci Prospectus Careribus ad Monetam.*" u.: "*Ex Tabula Antonii Canalis apud Iosephum Smithium.___Antonius Visentini del. et Sculpsit. II.*", Padua, Museo Civico, R. I. G. 532; Nr. "III.": Piazzetta und Piazza San Marco mit Basilica di San Marco, Campanile und Blick nach San Giorgio Maggiore, Radierung, 394x577/425x590mm, beschr.: "*Platæ D. Marci Prospectus inter Basilicam et Turim.*" u.: "*Ex Tabula Antonii Canalis apud Iosephum Smithium.___Antonius Visentini del. et*

Sculpsit. III.", Padua, Museo Civico, R. I. G. 529; Nr. "IV.": Piazzetta u. Piazza San Marco, ges. von der Ecke der Basilica, Blick in die Piazza Radierung: 394x579/429x590mm, beschr.: "*Platæ D. Marci Prospectus ad Publicam Bibliothecam.*" u.: "*Ex Tabula Antonii Canalis apud Iosephum Smithium.___Antonius Visentini del. et Sculpsit. IV.*", Padua, Museo Civico, R. I. G. 531, s. ebd., Nr. 81, S. 271 bis 83, S. 273 u. Constable, S. 609ff.

[5] Constable, 95 und 113, Canaletto/Visentini: *Prospectus...*, P. 2, 11 u. 12. S. oben, Kap. AUF DEM WEG ZUR MASSENPRODUKTION., S. 271.

[6] Die Piazza-Ansichten für den *Prospectus...*: Constable, 23 für P.3, XI. und Constable, 7 für P.3, XII. Es handelt sich um eine Gruppe von Bildern im Format von ca. 75x105cm. Aufgrund des gegenüber den anderen *Prospectus...*-Vorlagen größeren Formates, ist die Identifizierung dieser beiden Bilder als diejenigen der letzten beiden Stiche auch in Zweifel gezogen worden, es heißt auch die Bilder seien erst 1766-68 in Italien gekauft worden.

[7] Levey 1959, S. 92.

[8] Links 1994, S. 145.

[9] Links 1994, wie oben.

[10] Auf dem selben Bild.

[11] Constable, 68.

[12] Constable, 37.

[13] Constable, 68.

[14] Constable, 48.

[15] Constable, 14.

[16] Constable, 9.

[17] Constable, 57/Kozakiewicz, Z32 und Constable, 29/Kozakiewicz, Z12. Zu der Gruppe gehören ferner die zwei Ansichten des Canal Grande Constable, 223/Kozakiewicz, Z173 und Constable, 228a.4/Kozakiewicz, Z178. Früher wurden diese Bilder auch Bellotto zugeschrieben. Das Museo Civico in Bassano besitzt zwei dieser Kopien Roberto Robertis (Piazza San Marco, Richtung San Geminiano, Lw., 68x94cm, nach Constable, 29/Kozakiewicz, Z12 und Piazzetta, Richtung Molo, Blick auf San Giorgio Maggiore, Lw., 70x94cm, nach Constable, 57/Kozakiewicz, Z32 beide um 1806, Bassano del Grappa, Museo Civico. Pinacoteca, Inv.nr.: 52 u. 53, Kat.: Magagnato u. Passamani (Hrsg.) 1978, S. 105), mindestens ein drittes Bild, eine Ansicht der Ponte di Rialto ist 1945 durch Brand irreparabel zerstört worden. Einiges zu den Bildern bei Pilo 1961, Nr. 9, S. 31. Der Kopierakt Robertis wird bezeugt durch einen am 23. 5. 1806 in Rom geschriebenen Brief Canovas an den Conte Tiberio Roberti; publ. in Canova 1864, S.12, Nr. VI. Aus dem Besitz Canovas stammen: Constable, 109a, das der Autor für eines der von Roberti kopierte Bilder hält, und 171a (beide heute Bayerische Staatsgemäldesammlungen), sowie 190a und 233c, bei Kozakiewicz haben die Bilder die Nummern Z73, Z140 und Z151, Z205.

[18] Corboz 1985, S. 59 ff. führt eine Reihe unmöglicher Schatten auf.

[19] *Prospectus...*, P. 3, XII. Das Vorbild in der Milton Park-Gruppe ist Constable, 7.

[20] Constable, 2.

[21] Unter der Autorenangabe "*ANTONIO CANAL detto CANALETTO - Bottega di*": Piazzetta San Marco, mit Dogenpalast und Libreria, Blick zum Torre dell'Orologio, Lw., 67, 5x143cm, unbekannt, 1991 Roma, Galleria Lampronti, Kat.: Sestieri (Hrsg.) 1991, 74, S. 122/23 (Abb. dort).

[22] Selbst die extreme Ansicht in Hartford (Constable, 54/Kozakiewicz, Z26), die den Bereich von der Fassade der Basilica, der Piazzetta mit dem gesamten Campanile, Procuratie nuove, San Geminiano bis hin zu den ins Bild hineinlaufenden Mauern der alten Procuratie einschließt, ist erzählerisch unendlich viel reicher als die Starre jener Bilder.

[23] Links: CANALETTO, 1975-1988: A Review, in: Constable/Links 1989, S. lv stellt die Frage: "*Is it certain that the dates on these 1742-4 paintings are the dates of their execution?*".

[24] Constable, 378, 382, 384, 386, und 390, sowie 387 für die Ansichten von Rom.

[25] Der Kommentar von de Brosses über das Betragen mancher englischer Reisender ist bestens bekannt: "*Les*

Anglois fourmillent icy. Comme je vous disois, ils y font une trez grosse dépense. C'est la nation chérie des Romains, en faveur de l'argent qu'ils aportent, car le fond du cœur est pour les Allemands par toute l'Italie. Je m'aperçois qu'en général il n'y a point de nation moins aimée que la nôtre. Ce qui ne vient que de la mauvaise habitude où nous sommes de donner hautement partout la préférence à nos mœurs sur les mœurs étrangères, blâmans sans égard tout ce qui ne [se] fait pas comme chez nous. L'argent que les Anglois dépensent à Rome et l'usage d'y venir faire/ un voyage, qui fait partie de leur éducation, ne profite guères à la pluspart d'entr'eux. Il y en a qui sont gens d'esprit et chercahns à s'instruire; mais ce n'est pas le grand nombre. La pluspart ont un carosse de remide attelé dans la place d'Espagne qui les attend tant que [le] jour dure, tandis qu'ils le passent ensemble à jouer au billard ou autre bel amusement pareil. J'en vois tels qui partiront deRome sans avoir vu que des Anglois et sans sçavoir où est la Colisée..." (zit. Ausg. de Brosses/Cafasso (Hrsg.in) 1991, Bd. 2, S. 725/26).

[26] Constable, 380. Bettagno (Hrsg.) 1982, Nr. 99, S. 69 äußert die Vermutung, daß auch dieses, ebenfalls hochformatige Bild zu der Reihe der römischen Veduten für Smith gehört hat. Das Fehlen einer Signatur Canalettos, wie bei den anderen fünf Hochformaten und die abweichende Höhe des Bildes scheinen mir dagegen zu sprechen. Es mag aber in zeitlicher Nähe zu diesen stehen.

[27] Was deren Datierung anbetrifft, wird allgemein angenommen, sie müßten alle im Zusammenhang mit der Stichserie der *Vedute altre...* entstanden sein. Sie einfach alle auf denselben Zeitraum zu datieren, ist wohl zu simpel gedacht, denn es geht von der Voraussetzung aus, Canaletto habe, im Gegensatz zu so vielen seiner venezianischen Zeitgenossen nur einmal in seinem Leben die Brenta bereist.

[28] S. das Kapitel: PIAZZAKULTUR.

[29] Besonders bzgl. der Frage, ob ein zweiter Rom-Aufenthalt anzunehmen ist, oder es genügte, daß der Meister sich auf ältere zeichnerische Notizen eigener Produktion oder Vorbilder von anderer Hand besann.

[30] Eines der Blätter trägt bekanntlich die Jahreszahl 1741, so daß man davon ausgehet, daß sich die Arbeit an den Stichen über mehrere Jahre hingezogen hatte.

[31] Merx 1971, S. 333 spricht von "ornamentalen Chiffren, zusammengesetzt aus rocailleartigen oder C-Bogen-förmigen ornamentalen Pinselstrichen oder -punkten" und "reizenden Rocaillefigürchen".

[32] Constable/Links, 54*. Canaletto wurde im September 1763 im zweiten Anlauf zum Mitglied der venezianischen Künstlerakademie gewählt, sein Aufnahmestück, das sich heute noch in der Sammlung der Accademia befindet - ein recht uncharakteristisches Architekturcapriccio -, lieferte er erst mit einiger Verspätung auf Mahnung hin ab. Man hat deshalb vermutet, daß diese Vedute ursprünglich sein Eintrittsbild sein sollte.

[33] S. oben, mein Kap. BILDER FÜR TOURISTEN., S. 332.

[34] S. oben, mein Kap. PLATZ UND PERIPHERIE., S. 312.

[35] Constable, 19. Zur Konkretisierung ihrer Datierung, s. oben, mein Kap. PIAZZAKULTUR., S. 186.

[36] Constable, 47.

[37] Constable, 309, s. auch oben, Kap. BILDER FÜR TOURISTEN., Anm. 40.

[38] Constable, 20.

[39] Nicolas Lancrets heute unter dem Titel "*La Tasse de Chocolat*" bekanntes, vor oder wahrscheinlich in 1742 entstandenes Gemälde, das sich den Zufällen der Sammlungsgeschichte folgend in derselben Londoner National Gallery befindet (*Lw.*, 88, 9x97, 8cm, Inv.nr.: No. 6422), wurde im Übrigen, als es im Salon von 1742 erstmals ausgestellt wurde, beschrieben als "*Une dame dans un Jardin prenant du Caffé avec des Enfans*" (s. Kat.: Baker u. Henry 1995).

[40] Morassi, 233 und 232.

[41] Morassi, 231.

[42] Volkmann 1777/78, S. 590/91.

[43] Ihre zur Piazza San Marco herausschauenden Zeichen, bzw. die älterer Osterie sind schon bei Bellinis "*Processione...*" zu sehen. Erst 1757 wurden sie verboten, wie die Stelle aus Pietro Gradenigo: Notatori, Bd. IV: "*.../Da Marzo 1757 sino ottobre 1758*", Blatt 44 ("*L. D. M. 1757. Agosto:*") überliefert: "*17. Ag*[ost]*°. - La notte passata d' ordine del K.v e P.r Lorenzo Morosini Cassiere furono leuate tutte le Isegne delle Ostarie, che riserinare* [?]

sopra la Piazza di S. Marco il corso di molti anni, má con molto turpe brutture, cioè quelle del Selvatico; del Caualetto; del Cappello; del Pellegrino, e della Piazza, p. non douersi piu rimettere."

[44] NUOVA VENETA GAZZETTA, 3, 43, 7. 8. 1762.

[45] Constable, 21, beide sind abgebildet in: Bomford u. Finaldi 1998/99, fig. 48 u. 49.

[46] Demetrio, der imaginäre *Caffetiere* des mailänder *Giornale* IL CAFFÈ hebt in Pietro Verris - in der ersten Nummer 1764 erschienenen - *Storia naturale del Caffè* ausdrücklich hervor, daß der *Arabia*, den er bevorzugt und aus Venedig bezieht, der beste aller Kaffees ist (Francioni u. Romagnoli (Hrsg.) 1993, S. 14 u. 17)

[47] GAZZETTA VENETA, 1, 31, 21. 5. 1760.

[48] Venezia, Fondazione Cini, 139x98mm, Bettagno (Hrsg.) 1969, 304.

[49] Constable, 525 und 526.

[50] Constable, 841.

[51] Constable, 128. Das Bild stammt mit drei anderen Gemälden Canalettos (Constable, 38, 45 und 173) aus der Sammlung William Holbech auf Farnborough Hall, wo diese um 1750 (Baetjer u. Links (Hrsg.) 1989/90, S. 203) zusammen mit einer römischen Ansicht in eine von italienischen Stukkateuren ausgeführte Rokoko-Dekoration des Eßzimmers eingebaut worden sind. William Holbech soll zwischen 1730 und '45 in Italien gewesen sein, doch ist nicht sicher, ob er die Gemälde damals gekauft hat. Nach einer Version der Familientradition soll er zwei von ihnen von seinem Aufenthalt mitgebracht haben, während die beiden anderen erst während Canals Zeit in England gemalt seinen, wobei sich der Meister selbst nach Farnborough begeben habe, um dort persönlich Empfehlungen bezüglich der Aufhängung und der Auswahl der Stukkateure zu geben. 1930 wurden die Bilder verkauft, an ihrer Stelle befinden sich heute nur noch Kopien, 1982 waren sie noch einmal alle vier auf der Ausstellung der Fondazione Cini zu sehen. J. G. Links hat aus diesem Anlaß in dem Kat. von Bettagno (Hrsg.) 1982, S. 64/65 alle Versionen dieser erzählten Provenienz zusammengefaßt.
Ähnliches wie zu dieser könnte man auch für die Figur des stehenden Mannes auf dem Bild sagen. Eine Skizze für diese Figur hat Corboz 1985 auf dem Blatt mit einem Zuschauerkreis um die Vorführung von Akrobaten (Constable/Links, 840*****) ausgemacht und einer Detailabbildung aus dem Gemälde gegenübergestellt (S. 30/31), wobei der Charakter der Karikatur sehr schön einsichtig wird.

[52] Constable, 156.

[53] Constable, 630. Der Stich mit der Präsentation des neugewählten Dogen in der Basilica di San Marco aus der Serie der von Brustolon gestochenen sog. "*Solennità Dogali*" (benutztes Ex. Venezia, Biblioteca Marciana, I. C. 57, 3. Zustand gemäß Succi (Hrsg.) 1983, S. 87ff.), Blatt N°. 1.: " *Serenißimus Venetiarum Dux, recens renuntiatus, a Seniori ex XLI. electoribus in Ducali Bsilica populo conspiciendus proponitur. Hinc sella/ gestatoria (vulgo il pozzo) ascensa, per majorem plateam D. MArci circumvehitur; ac postmodum in aulam reductus coronatur.*", Radierung mit Grabstichel. Die Szene in den Seitenfeldern scheinen hier gar zu einer Karikatur eines venezianischen Capriccios des Achtzehnten Jahrhunderts geraten zu sein.

[54] Constable, 78 und 79; eine weitere Version mit der Ansicht "bei Nacht" (Constable, 77) gilt als frühes Werk.

[55] Constable, 558.

ANMERKUNGEN ZU KAP. ERSTER EXKURS: ROM.

[1] Die jüngst erschienen Bände von Garms 1995 bietet hierzu eine reichhaltige Materialauswahl.

[2] Markt auf der Piazza Navona, Lw., 86x140cm, Frankfurt, Städel'sches Kunstinstitut, Garms 1995, Farbtafel 35 (Bd. 1, S. 42) und: Marktszene mit Zahnzieher, Lw., 68, 5x86cm, sign. u. dat. u. l.: "J. Lingelbach A 1651", Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.nr.: A 226, Abb.: Levine u. Mai (Hrsg.) 1991, 21. 1., Garms 1995, Farbtafel 36 (Bd. 1, S. 43), letztere mit einem Zahnzieher-Motiv, erstere ein buntes Markttreiben, für das die römische Szenerie nur den Hintergrund liefert. Weitere Beispiele des Malers:

Römische Marktszene, Lw., 99, 3x101, 2cm, sign.: "Jo LINGELBACH", Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. 2571, **Lauts (Bearb.) 1973**, S. 90/91; Campo Vaccino, Lw., 56, 5x69, 5cm, 1668, sign. u. dat. u. r. auf einer Steinplatte: "Lingelbach 1668", o. A., Privatsammlung, Abb.: **Levine u. Mai (Hrsg.) 1991**, 21.13.; Volksleben auf der Piazza del Popolo, Lw., 87x117, 5cm, Rest einer Signatur auf Steinquader neben dem Schmied: "...GE...", Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv.nr.: 803, Abb.: **Levine u. Mai (Hrsg.) 1991**, 21.8. und der farbenfroh turbulente Karneval auf der Piazza Colonna, Lw., 42, 5x51, 5cm, sign. u. l. auf Steinblock: "J. Lingelbach", Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.nr.: 4149, Abb.: **Levine u. Mai (Hrsg.) 1991**, 21.9.

[3] Jan Both: Kartenspieler bei römischen Ruinen, Lw., 66, 5x83, 5cm, sign. u. l.: "*J. Both*", Ansbach, Staatsgalerie (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlung, Inv.nr.: 1016, Abb.: **Levine u. Mai (Hrsg.) 1991**, 5. 1., sowie: Fest und Rauferei vor der Spanischen Botschaft, Lw., 104x138cm, sign. u. r.: "*J. Both f.*", Stockholm, Universitets Konstsamling, Inv.nr.: S U 239, Abb.: **Levine u. Mai (Hrsg.) 1991**, 5.2.

[4] Jan Asselijn: Kalkofen, Lw., 38x33cm, ca. 1638-41, sigl. auf einem Quaderstein: "JA", Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv.nr.: 511, **Garms 1995**, Farbtafel 34 (Bd. 1, S. 41); Pieter van Laer: Landschaft mit Morra-Spieler, oder: Der kleine Kalkofen, Holztafel, 33, 3x47cm, Budapest, Szèpmüvészeti Mùzeum, Inv.nr.: 269, Abb.: **Levine u. Mai (Hrsg.) 1991**, 19. 2.; Jan Miel: Der Kalkofen, Lw., 87x162cm, o. A., Privatsammlung, Abb.: **Levine u. Mai (Hrsg.) 1991**, 24.10.

[5] S. oben, Kap. VORSPIEL, S. 70.

[6] Anton Goubau: Markt mit Titusbogen, Kuppel von Sankt Peter und Saturntempel, Lw., o. A., 1658, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.nr.: 792, **Garms 1995**, Farbtafel 38 (Bd. 1, S. 45).

[7] Charles-Louis Clérisseau zugeschr.: Monumente mit den Vestatempel und: Das Pantheon und andere römische Monumente, beide Lw., 99x135cm, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini, Inv.nr.: 74 und 72, Abb.: **Buberl (Hrsg.in) 1994**, Kat. 80, S. 199 und 69, S. 184

[8] **Arisi 1986**, 336 und 337 [Louvre], dat. 1743; oder **Arisi 1986**, 242 (104 bis) mit dem Colosseum, dat. 1736 im Virginia Museum of Fine Arts, um nur zwei Beispiele zu nennen.

[9] **Arisi 1986**, 476 u. 477, 1757 datiert u. sign., um 1760 in Rom von Claude Irenée Perreney di Grosbois gekauft, Abb. in: **Arisi (Hrsg.) 1993**, 19 u. 20. Nicht ganz unbeachtet sei in diesem Zusammenhang, daß in dem wohl einzigen bekannten, parallel gelagerten Fall, in dem es im Achtzehnten Jahrhundert galt eine Allegorie der Venezia vor dem Stadtbild zu malen, ein Figurenmaler dazu beauftragt wurde: Pompeo Batoni (Pompeo Batoni: Triumph der Venezia, Lw., 174, 3x286, 1cm, sign.: "P. Batoni", 1737, Raleigh, N.C., North Carolina Museum of Art (Kress Collection), Inv.nr.: 60.17.60). Lit. dazu: **Bettagno (Hrsg.) 1997**, 32, S. 349, mit weiteren Literaturangaben, Abb. S. 209-11, sowie zur Interpretation des Bildes, das 1737 von Marco Foscarini in Auftrag gegeben worden ist, als er Botschafter am päpstlichen Hof in Rom wurde: Hüttinger, Edward: Il 'mito' di Venezia, in: **Romanelli (Hrsg.) 1983**, S. 187ff., Abb.:, S. 188/89 u. 190 und: **Dieterle 1995**, S. 274/75. Es wäre noch die Frage aufzuwerfen, ob nicht ein Spezialist für die Darstellung der Architekturkulisse des Bacino di San Marco herangezogen worden ist, und wer dieser gewesen sein könnte.

[10] Etwa bei den Ruinenstücken aus Marble Hill House, **Arisi 1986**, 253 bis 257, drei davon 1738 datiert, und bei vielen anderen seiner Gemälde mehr.

[11] "*Antiquità Romane...*", *II., Tom. II.* Als Referenz für die Piranesi-Stiche gebe ich im folgenden nur die Nummern des Katalogs von **Wilton-Ely 1994** an - hier: 360, - bei dem sich auch eine Konkordanz zu den Nummern des älteren Verzeichnisses von Foccillon und Hinweise auf die entsprechenden Nummern des Vedutenverzeichnisses von Hind finden. Die hier gemachten Beobachtungen sind alle dem Exemplar der fast vollständigen Gesamtausgabe der Stiche der Ornamentstichsammlung in der Berliner Kunstbibliothek abgeschaut.

[12] "*NVOVA TOPOGRAFIA/ DI ROMA*", Kupferstich, 1760x2080mm auf zwölf Bögen, je 360x560mm, Nachdruck: **Rome 1748... 1984.**

[13] Gaspar van Wittel: Apsis von Sankt Peter, gesehen von einem Hügel mit Garten, Lw., o. A., Roma, Privatsammlung, **Briganti, 66/1996**, 114, **Garms 1995**, Farbtafel 61 (Bd. 1, S. 68/69), **de Seta 1992**, S. 139. Weitere Beispiele dafür sind: **Briganti 1996**, 115 u. 116.

[14] Giovanni Paolo Panini: Forum Romanum, gesehen vom Kapitol, Lw., 101x168cm, sign. u. dat. r. u. auf Stein: "I. P. PANINI/ ROMÆ/ 1749" und: Blick vom Monte Mario auf die Stadt, Lw., 101, 5x168cm, 1749, sign. u. dat. v. M. auf einem Stein: "I.P.PANINI ROMÆ 1749", beide vormals Berlin, Gemäldegalerie SMPK, Inv.nr.: 12/86 und 13/86 ,?, Kat.: **Gesamtverzeichnis 1986**, 1427 - GK5666 und 1428 - GK5671/1996 ---, **Arisi 1986**, 396 (207) und 395 (206) (**Garms 1995**, 103).

[15] Claude-Joseph Vernet: Tiber, mit Fest/Sportlichem Wettkampf auf dem Tiber und der Engelsburg im Hintergrund, Lw., 99, 1x135, 9cm, sign. u. dat.: "*Joseph Vernet, f. Romae 1750*", London, National Gallery, Inv.: No. 236, **Ingersoll-Smouse 1926**, 255, **Garms 1995**, Farbtafel 86 (Bd. 1, S. 92/93).

[16] Claude-Joseph Vernet: Tiber mit Ponte Sant'Angelo, Sankt Peter im Hintergrund, Lw., 48x76cm, sign.: "J. Vernet", 1763, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.nr.: 462, **Ingersoll-Smouse 1926**, 463, **Garms 1995**, Farbtafel 69 (Bd. 1, S. 77).

[17] Viviano Codazzi: Phantasieansicht mit Titusbogen und Farnesischen Gärten, Lw., 60x70cm, Praha, Hradu, **Marshall 1993**, VC 94/**Garms 1995**, Farbtafel 39 (Bd. 1, S. 47). Nach Marshall eine Zusammenarbeit mit Michelangelo Cerquozzi.

[18] Willem van Nieulandt: Phantasieansicht mit Campo Vaccino u. Piazza del Popolo, Lw., 49x65cm, 1611, Antwerpen, Koninklijk Museum vor Schone Kunsten, **Salerno 1991**, 14.4, **Garms 1995**, Farbtafel 27 (Bd. 1, S. 35) oder Jakob van Hughtenburgh: Piazza Colonna, Eichenholztafel, 31, 7x24, 8cm, sign. u. dat. u. l.: "Jan Hughtenburgh A° 1671", Köln, Wallraff-Richartz-Museum, Inv.nr.: Dep. 515, Abb.: **Levine u. Mai (Hrsg.) 1991**, 17.1.

[19] Herman van Swanevelt: Viehmarkt auf dem Campo Vaccino mit Titusbogen, Castor-, Antonius- u. Faustinatempel, Lw., 45, 4x67cm, 1631, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv.nr.: 367, **Fitzwilliam Museum Cambridge. Catalogue...** 1960-77, Bd. 1, S. 126/27, **Cottino 1991**, S.17, **Salerno 1991**, 22.1, **Garms 1995**, Farbtafel 32 (Bd. 1, S. 39), die Datierung nach **Cottino**.

[20] Hendrik Frans van Lint: Das Colosseum (besser: Landschaftliche Ansicht mit...), Lw., 50, 5x67cm, sign. u. dat., 1749, Milano, Privatsammlung, **Busiri Vici 1987**, 33, und: Colosseum und Titusbogen. o. A., o. A., 1737, sign. u. dat., unbekannt, zuletzt bei Finarte, Roma, **Busiri Vici 1987** ---, veröffentlicht und abgebildet bei **Cottino 1991**, S. 38, ähnlich auch: Jan Frans van Bloemen: Landschaft mit dem Colosseum, Lw., 73x151cm, Roma, Accademia di San Luca, Inv.nr.: 403, **Busiri Vici 1974**, 324, Abb. 37, S. 43, **Buberl (Hrsg.in) 1994**, Kat. 30, S. 140.

[21] Feder, braune Tusche, aquarelliert, Biblioteca Vaticana, Sammlung Ashby, **Garms 1995**, A45; **Keavaney 1988**, 7, S. 72ff. Ähnliich auch: Cornelis van Poelenburgh: Das Colosseum, o. A., o. A., Toledo, o. weitere Angabe, abgebildet in **Levine u. Mai (Hrsg.) 1991**, Abb. 8, S. 55 oder Andrea Locatelli: Ruinen des Palatins mit Schäfern, Lw., 96x131cm, Roma, Privatsammlung, **Busiri Vici 1976** ---, Abb.: **Buberl (Hrsg.in) 1994**, Kat. 67, S. 182.

[22] Ein Gemälde Pieter Saenredams mit dem Motiv ist derzeit in der Berliner Gemäldegalerie als "Leihgabe" ausgestellt. **Bok u. Schwartz 1990** nennt ein Bild des Motivs (Nr. 114, Tafel, 42, 5x72cm, sign. u. dat. u. l.: "*Ao. 1631 P. Saenredam fecit*", 1631) in der Sammlung Girardet, Kettwig an der Ruhr.

[23] Claude Lorrain: Campo Vaccino, Lw., 56x72cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.nr.: 4712, n. 311, **Röthlisberger 1961**, LV9, Fig. 42, **Salerno 1991**, 64.3, **Garms 1995**, Farbtafel 31 (Bd. 1, S. 38).

[24] Wie oben: **Garms 1995**, 39.

[25] Anton Goubau: Zeichnende Kunststudenten vor Saturntempel und dem Farnesischem Herkules, Lw., 130x164cm, 1662, sign. u. dat.: "*ANTONI GOVBAV F. ANNO 1662*", Antwerpen, Koninklijk Mus. vor Schone Kunst, Inv.nr.: 185, **Garms 1995**, Farbtafel 37 (Bd. 1, S. 44), Abb.: **Levine u. Mai (Hrsg.) 1991**, 14.1.

[26] G. B. Busiri: Forum Romanum, nördl. Seite, mit Colonna di Foca, Septimus, Severusbogen u. Saturntempel, Tempera auf Papier, 28x50cm, nach 1735, Roma, Sammlung W. Apolloni, **Garms 1995**, Farbtafel 73 (Bd. 1, S. 80).

[27] 140x480cm, **Garms 1995**, Farbtafel 23 (Bd. 1, S. 33), abgebildet bei **Briganti 1996**, S. 21.

[28] S. oben, S. 184 und 231, sein Bild der Sammlung Thyssen-Bornemisza.

[29] S. oben, Anm. 19.

[30] Gaspar van Wittel: Colosseum u. Konstantinsbogen, Blick zum Torre del Campidoglio (der Konstantinsbogen von der Seite gesehen), Lw., 53x107cm, sign. u. dat.: "*Gasparo Van Witel Roma 1711*", 1711, Torino, Galleria Sabauda, Inv.nr.: 884, **Briganti** auf S.178/1996, 70.

[31] Cornelis van Poelenburgh: Das Colosseum, o. A., o. A., Toledo, o. weitere Angabe, abgebildet in: **Levine u. Mai (Hrsg.) 1991**, Abb. 8, S. 55.

[32] Gaspar van Wittel: Piazza del Quirinale/Piazza di Montecavallo, Tempera auf Pergament, 26x47cm, 1682, dat.: "1682" auf Basis eines der Dioscuren, Roma, Musei Capitolini, Inv.nr.: 78, **Briganti**, 13/1996, 27, **Garms 1995**, Farbtafel 59 (Bd. 1, S. 66).

[33] S. bei **Briganti 1996**, die Nr. 118-198.

[34] Antonio Gaspardi und Dirck Helmbreker: Porticus Octaviae, Lw., 142x200cm, sign. u. r.: "FANTONIO GASPARDI" und: "IH F"(?), Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini, Inv.nr.: 36, **Buberl (Hrsg.in) 1994**, 72, **Salerno 1991**, S. 232

[35] **Wilton-Ely 1994**, 155 (*Vedute di Roma*); s. auch **Garms 1995**, A39 und **Wilton-Ely 1994**, 179 ("*Vedute...*").

[36] Giacomo oder Hendrik van Lint: San Giovanni in Laterano, Lw., 29x45cm, nach 1735, sigl.: "VL", Roma, Sammlung F. Megna, **Busiri Vici 1987**, 340 (als Giacomo), **Garms 1995** (als Hendrik), Farbtafel 79 (Bd. 1, S. 85).

[37] **Grosley 1774**, Bd. 3, S. 158/59. Ein Beispiel ist die Tiberansicht Gaspar van Wittels in der Pinacoteca Capitolina, s. oben, Kap. GASPAR VAN WITTEL, S. 104, **Briganti**, 101/1996, 167.

[38] Gaspar van Wittel: Campo Vaccino, ges. von vom Portikus und der seitlichen Treppe der Chiesa dell'Aracoeli, Tempera auf Pergament, 23, 2x43, 7cm, dat. auf Pilaster l.: "1683", Roma, Sammlung Colonna, **Briganti**, 25/1996, 45.

[39] Wie oben, Anm.: 6 und 2.

[40] **Briganti**, 21/1996, 38 und 22/1996, 39.

[41] Andrea Locatelli: Piazza Navona, Kupferplatte, 73x93cm, sign. u. dat.: "*ANDREA LUCATELLI/ Fa/ 1733*", 1733, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Inv.nr.: 1081; **Busiri Vici 1976**, 217.

[42] Gaspar van Wittel: Petersplatz, Lw., 45x84cm, sigl.: "GAS V. W." Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.nr.: 378, **Briganti**, 61, **Garms 1995**, Farbtafel 67 (Bd. 1, S. 74/75)

[43] Giovanni Paolo Panini: Petersplatz, Lw., o. A., vor 1725, Roma, Circolo della Caccia, **de Seta 1992**, S. 139, **Garms 1995**, Farbtafel 68 (Bd. 1, S. 76).

[44] **Arisi 1986**, 367 (176).

[45] Giovanni Paolo Panini: Petersplatz, mit Ausfahrt des Duc de Choiseul, Lw., 152x192cm, 1754, sign. u. dat. u. l.: "I. P. Panini 1754", Berlin, Gemäldegalerie SMPK, Inv.nr.: 2/80, Kat.: **Gesamtverzeichnis 1986**, Abb. 1426/1996, 2615, **Arisi 1986**, 445.

[46] **Briganti**,14/1996, 29/**Garms 1995**, Farbtafel 58 (Bd. 1, S. 64/65).

[47] **Arisi 1986**, 286 (139), dat. 1740 (Moskau) und 287 (140) (Louvre).

[48] **Arisi 1986**, 322 (158), aus den Bildern von 1742/43 für das Coffee-House des Quirinals-Palastes, Abb. bei **Garms 1995**, Farbtafel 80 (Bd. 1, S. 96).

[49] **Miller 1978**, speziell zu dem hier ausgeführten s. S. 339/40 über das "Mißverhältnis des Pantheon zu seinen Umwohnern und Besuchern".

[50] **Wilton-Ely** 1994, 136 (*Vedute di Roma*).

[51] *Antichità romane...*, Tav. XVII., Fig. I, **Wilton-Ely 1994**, 310.

[52] **Wilton-Ely 1994**, 154 (Piazza di Spagna in den *Vedute di Roma*).

[53] So in **Wilton-Ely 1994**, 163 (Antonius-und-Faustina-Tempel, in den *Vedute di Roma*) und 242 ("*Veduta del Tempio detto della Concordia.*", ebd.) 183 (Piazza Bocca della Verità und Tempel der Cibele, *Vedute di Roma*) usw.

[54] **Wilton-Ely 1994**, 185 (*Vedute di Roma*), man bedenke auch den inhaltlichen Kontrast zu dem ersten Teil des

Textes: "*Esso fu eretto a questo Imperadore dopo la di lui morte in memoria della distruzione di Gerosolima, e inoggi è spogliato della maggior parte de' suoi ornamenti...*".

[55] Wilton-Ely 1994, 243 (*Vedute di Roma*).

[56] *Antichità romane...*, Tav. XVI. Fig. I. ("*Mura con barbacani che investono le falde del Quirinale...*"), Wilton-Ely 1994, 308 ("*Antiquità..., Tav. XVI, Fig. I.*).

[57] Z. B. die kleine weibliche Figur ganz rechts auf der "*Veduta interna del Pronao del Pantheon*" (*Antichità romane...*, Tav. XV. Fig. I) Wilton-Ely 1994, 306.

[58] Miller 1978, S. 141.

[59] *Antichità romane..., Tav. XXIV, Fig. II.* Wilton-Ely 1994, 325.

[60] *Antichità romane..., Tav. XXIX., Fig. II.*, Wilton-Ely 1994, 335.

[61] Wilton-Ely 1994, 264 (*Vedute di Roma*).

[62] *Antichità romane..., Tom. II. LVI.* und *Tom III. XV.*, Wilton-Ely 1994, 413 und 435.

[63] *Antichità romane..., Tom. III., XXVI.*, Wilton-Ely 1994 ---; Focillon 1928², 308, XXVI, von Piranesi in die *Vedute di Roma* aufgenommen, gestochen aber von Girolamo Rossi nach Antonio Buonamici.

[64] *Antichità romane...*, Wilton-Ely 1994, 366.

[65] *Antichità romane..., Tom. III., XXII*, Wilton-Ely 1994, 441.

[66] Wilton-Ely 1994, 182 (*Vedute di Roma*).

ANMERKUNGEN ZU KAP.: ZWEITER EXKURS: B. BELLOTTO.

[1] S. Kozakiewicz, Bd. 1, Abb. XI., S. 52 (Kat. 120), und die 1744 datierten Zeichnungen von Vaprio und Canonica d'Adda im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, AE 2215: Kozakiewicz, 84 u. 89, weiterhin u. a.: Kozakiewicz, 40, 92. Eine Aussage wie jene von Rainer Michael Mason: Il piccolo e il Grande, in: Succi (Hrsg.) 1999, S. 19/20, Bernardo Bellotto habe den Beinamen zuerst benutzt und danach erst habe der Ältere diesen angenommen, kann nur in Unkenntnis weiter Teile der Canaletto-Literatur und der Quellen zustandegekommen sein. Auch wenn man das frühe signierte und 1723 datierte *Capriccio* mit römischen Motiven (Constable/Links, 479**) nicht anerkennen will, so kann doch kein Zweifel daran sein, daß die Verkleinerungsform in den Quellen bereits seit den Zeiten Owen McSwiney's immer wieder parallel zu dem Namen Antonio Canal benutzt worden ist.

[2] Morassi 1955, S. 272 (Hervorhebungen im Originaltext des zitierten Autors).

[3] Pignatti 1966, S. 226. Angesprochen sind hier offenbar Kozakiewicz, 181 u. 182, sowie Constable, 20, 525, 526 und 841.

[4] S. oben meine Kap. FRÜHE MEISTERWERKE, S. 251ff. und DIE "EINGEFRORENE" STADT, S. 354.

[5] Menz 1959 und: Die Staffage auf Bellottos Bildern, in: Bernardo Bellotto 1963/64 S. 38-45.

[6] Die Zitate aus dem zitierten Aufsatz des Autors, in: Bernardo Bellotto 1963/64, S. 40 und 39.

[7] Rizzi 1990/91.

[8] Kozakiewicz, 399; Rizzi 1990/91, 15, Abb.: S. 39-44.

[9] Kozakiewicz, 406; Rizzi 1990/91, 20, Abb.: S. 64/65.

[10] Kozakiewicz, 404; Rizzi 1990/91, 14, Abb.: S. 34/35.

[11] Kozakiewicz, 421; Rizzi 1990/91, 31, Abb.: S. 96/97. Der Autor hat in diesem Zusammenhang auf den scharfen Kontrast zwischen der Schattenzone und der hell sonnenbeschienenen Kirche aufmerksam gemacht. Eine inhaltliche Aussage im Sinne einer sozialen Kritik oder ähnlichem wird aber wohl nicht daraus, müßte man dergleichen doch auch in anderen Bildern feststellen können.

[12] Kozakiewicz, 411; Rizzi 1990/91, 37, Abb.: S. 111.

[13] Kozakiewicz, 413; Rizzi 1990/91, 29, Abb.: S. 90/91.

[14] U. a. Kozakiewicz, 420; Rizzi 1990/91, 30, Abb.: S. 95, und Kozakiewicz, 424; Rizzi 1990/91, 23, Abb.: S. 76.

[15] Kozakiewicz, 422 u. 423; Rizzi 1990/91, 21, Abb.: S. 68/69 und 22, S. 71 u. 72/73.

[16] Kozakiewicz, 426; Rizzi 1990/91, 26, Detailabb.: S. 83.

[17] Kozakiewicz, 402; Rizzi 1990/91, 18, Abb.: S. 52/53 und besonders das Detail S. 51.

[18] Kozakiewicz, 401; Rizzi 1990/91, 19, Abb.: S. 54-60.

[19] Kozakiewicz, 415; Rizzi 1990/91, 36, Abb.: S. 109 u. Det. S. 108.

[20] Kozakiewicz, 424; Rizzi 1990/91, 23, Abb.: S. 74-77.

[21] Kozakiewicz, 294 und 295, Rizzi 1996, 113 und 114, Abb. S. 140/41.

[22] Kozakiewicz, 176 u. 177.

[23] Kozakiewicz, 297-300.

[24] Zitat Kozakiewicz, Bd. 2, S. 238, mit Bezug auf Kat. Dresden Bernardo Bellotto 1963/64, Nr. 18.

[25] Kozakiewicz, 302. Das Kozakiewicz nicht bekannt Gemälde im Musée des Beaux-Arts in Troyes, inv. 850-1-4: Rizzi 1996, 118, Abb. S. 147, sowie: Marinelli (Hrsg.) 1990, Kat. 46.

[26] Löffler 1991, S. 23.

[27] S. 43.

[28] Kozakiewicz, 260.

[29] Kozakiewicz, 140-44, Rizzi 1996, 1ff., Abb. S. 19-31 und bes.: Kozakiewicz, 154 und 155, Rizzi 1996, 13 und 14, Abb. S. 41.

[30] Kozakiewicz, 188-210 und 217-30, Rizzi 1996, 35-55 und 61-69, Abb. zwischen S. 64 und 86.

[31] Kozakiewicz, 231-41, Rizzi 1996, 70-80, Abb. S. 89-97.

[32] Bei Rizzi 1996, Nr. 70, Abb. S. 88-91, zusätzlich zu der Version in Schweizer Privatbesitz bei Kozakiewicz, 231, (Rizzi 1996, 71).

[33] Kozakiewicz, 238, Rizzi 1996, 76, Abb. S. 94, sowie Kozakiewicz, 239 und 240.

[34] Kozakiewicz, 303, Rizzi 1996, 119, Abb. S. 149-51, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.nr. 638A. Das Bild war lange Zeit in den Magazinen der Dresdener Galerie als ein minderwertiges Werk in der "Art des Bellotto" eingelagert, bis Rizzi 1995 es als hochqualitatives Werk wiedererkannt hat. In der Lichtgestimmtheit deutlich zu einer eigenständigen Landschaftsmalerei hin tendierend sind darüber hinaus die österreichischen Veduten mit dem Garten von Schloßhof (Kozakiewicz, 284 und 285, Rizzi 1996, 106/7, Abb. S. 128-31) und der Burgruine Theben (Kozakiewicz, 286, Rizzi 1996, 108, Abb. S. 132/33).

[35] Kozakiewicz, 22 und 56, Abb. im Kat. Marinelli (Hrsg.) 1990, 3, 4. Zu der Beziehung von Bernardo Bellotto zu dem einige Jahre älteren Florentiner Giuseppe Zocchi, die die Autorin dazu veranlaßt hat, diese beiden Bilder als Zusammenarbeiten der beiden Vedutenmaler anzusehen, s. den Aufsatz von Gregori 1983. Für diese Zwecke bemerkenswert ist besonders die Tatsache, daß die Figuren im Gemälde gegenüber Zocchis Stich des Arno-Motives, der auch in einfacherem Sinne Vorbild für Bellotto gewesen sein kann, vollkommen neu geschaffen sind.

[36] Kozakiewicz, 92, Abb. im Kat. Marinelli (Hrsg.) 1990, 24.

[37] Kozakiewicz, 83 und 87, dokumentiert durch die Zeichnungen 84 und 89, zu Auftraggeber und Örtlichkeit s. auch Kat. Marinelli (Hrsg.) 1990, 13.

[38] Kozakiewicz, 90 und 91.

[39] Morassi 1955, S. 273

[40] Pignatti 1966, S. 221.

[41] Positiv hervorzuheben sind dabei die Arbeiten von Kowalczyk 1995 und 1996, die auch neue Quellen hervorgebracht haben, bzw. die Quellenfunde der seit Kozakiewicz' Werkkatalog vergangenen Zeiten kritisch berücksichtigen.

[42] Constable unter 70.

[43] Die Bilder bei **Pignatti 1966** sind: **Constable**, 67 und 298/**Kozakiewicz**, Z41 und Z261 (Ottawa) und **Constable**, 56 und 147/**Kozakiewicz**, Z40 und Z111(Major J. M. Mills), das in Hannover: **Kozakiewicz**, 105/**Constable**, 464; das in Lyon: **Kozakiewicz**, 12/von **Constable** erwähnt unter 202; zur Ansicht des Campo Santo Stefano in Castle Howard s. oben, mein Kap.: PLATZ UND PERIPHERIE., S. 296, dort auch die weiteren Ang. zu dem Bild, sowie Bernardo Bellotto zugeschr.: Molo mit Ecke der Libreria, Blick auf Dogana und Santa Maria della Salute, Lw., 60x92cm, Zürich, Kunsthaus (Stiftung Koetser), Kat.: **Klemm 1988**, Nr. 63 (mit Abb.).

ANMERKUNGEN ZU KAP.: FRANCESCO GUARDI.

[1] **Solnit 1997**, S. 121.

[2] **Morassi**, 462. Die Version des Motivs in Museum von Baltimore, **Morassi**, 463 ist der Stichvorlage in dieser Beziehung weit näher. Mindestens in dem einen Fall der Ansicht mit der Ca' Pesaro in der National Gallery in London (**Morassi**, 564) hat Guardi Marieschis Vedutenkonzeption fast wörtlich in ein Gemälde umgesetzt. Allerdings ist die Eigenhändigkeit des Bildes von D. Succi: Un "alter ego" di Francesco Guardi, in: **Cassadio, Delneri u. a. 1987**, S. 89ff. angezweifelt worden.

[3] **Morassi**, 568. Das Vorbild könnte gewesen sein: **Toledano**, V.33.1/1995, V.39.a = **Manzelli**, A.42.6 oder **Toledano**, V.33.2/1995, V.39.b = **Manzelli**, A.42.8 oder eines der anderen bei **Manzelli** unter A.42... aufgeführten Bilder. Es gibt für dieses Motiv kein verbindendes Vorbild eines Stiches, was ein Anzeichen dafür sein mag, daß Francesco Guardi die von Marieschi angelegte Bildkonzeption aus den Originalgemälden gekannt hat. Zur Zuschreibung gilt dasselbe wie in Anm. 2. Es mag berechtigt sein, die Eigenhändigkeit der Bilder in der ausgesonderten Gruppe in Zweifel zu ziehen, die Zuschreibung von **Succi 1993** (S. 191ff.) an Nicolò Guardi allerdings ist nichts als bloße Phantasie.

[4] Den umfassendsten Versuch hat **Succi 1993**, alle Zweifel und Bedenklichkeiten wegen der mangelnden Beweisbarkeit dieser Chronologisierungen, die noch Morassi auszeichneten, beiseite lassend, vorgelegt.

[5] Francesco Guardi: Piazzetta u. Piazza San Marco, mit "*Festa del giovedì grasso*", Lw., 51, 5x87cm, 1756 oder '58, sign. u. dat. auf Kapitellen am Portikus der Basilica: "Francesco/ Guardi F." u. "1756" oder "1758", unbekannt, zuletzt 11. 1. 1990 bei Sotheby's, New York (vormals Privatbesitz, London), **Morassi** ---, erstveröffentlicht von D. Succi: Una eccezionale veduta datata di Francesco Guardi, in: **Cassadio, Delneri u. a. 1987**, S. 41ff. Hier und bei **Succi 1993**, S. 22/23 ist das Bild bestens photographisch dokumentiert, was die Lesart der Datierung anbetrifft allerdings muß ich den Angaben Succis Glauben schenken, da ich das Original nie gesehen habe. Laut seinem Bericht mußte die ursprünglich gelesene Jahreszahl nach einer Reinigung des Bildes von 1756 auf 1758 korrigiert werden. Das Wappen ist, wie von **Succi 1993**, S. 34, Anm. 1 beobachtet worden, nicht das des in jenen Jahren amtierenden Dogen Francesco Loredan, sondern das der Familie Grimani, der der vorige Doge, dessen Regierungszeit 1752 endete, entstammte.

[6] **Watson 1966**, S. 532. **Succi 1993**, S. 83 greift dessen Argumentation auf und zitiert die Textstelle aus den *Mémoires Secrètes* vom Mme. Du Barry, 1774, von der jener ausgegangen war, ohne jedoch anzugeben, daß er jenem die Anregung verdankt.

[7] **Morassi**, 322. Das Bild war u. a. auf der Guardi-Ausstellung der Fondazione Cini 1993 zu sehen. Die weiteren bibliographischen Referenzen sind dem Kat. **Bettagno (Hrsg.) 1993**, 28, S. 102 zu entnehmen.

[8] S. oben, Kap. LUCA CARLEVARIJS. ZWEI GESICHTER EINER STADT, S. 148.

[9] **Morassi**, 314, 320, wo die weiter hinten im Bildraum stehende Dreiergruppe mit dem Herrn in rotem *Tabarro* in der Mitte weit größer ist als die weiter vorn befindliche Frau in Schwarz und die auf gleicher Höhe befindlichen Figuren dazwischen, 321, u. a.

[10] Toledano, V. 3.6/1995, V. 3.b, V. 3.5/1995, V. 3.c, V. 3.4/1995, V. 3.d, V. 3.3/1995, V. 3.e.

[11] Galli Bibiena, F. 1711, S. 115ff., bes. aber "*Operazione Quarantesimaottava: Per dipingere, ò erigere figure nella sommità d'una fabbrica per avere la sua positiva misura.*", S. 117.

[12] Morassi, 317.

[13] Moore 1781, Bd. 1, V. Brief, S. 46 meint etwa: "*AS the only agreeable view in Venice is from the grand canal, so the only place where you can walk with ease and safety, is in the piazza di St. Marco.*" und beschreibt auf S. 245 den nachmittäglichen Spaziergang auf der Piazza: "*The opening before St. Marks's church is the only place in Venice where a great number of people can assemble. It is the fashion to walk here a great part of the evening, to enjoy the music, and other amusements;...*"

[14] Morassi, 346. Gabriel Bella betitelt eine ähnliche Darstellung in einem der Bilder in der Serie, die sich in der Pinacoteca Querini Stampalia befindet: "*Lisston Di Nobil/ Maschere Nel Giorno/ Di S: Stefano.*" (Lw. 94,5x123cm, Inv.: n. 269/182, Kat.: Dazzi u. Merkel 1979, 250. 42), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 103ff.).

[15] Dieses - freilich nicht nur von Guardi praktizierte, - bewußte Ignorieren eines Teils der Wirklichkeit findet sich in seinen Bildern noch häufiger als in denen Canalettos wieder, so daß es für ihn fast zur Regel wird, s. Morassi, 314, 315, 316, 318, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334 usw.

[16] Morassi, 277 und 278 (Fundação Calouste Gulbenkian, s. unten Kap. FEST UND ALLTAG, S. 426), sowie 327 und 334.

[17] Morassi, 326.

[18] Montesquieu/Montesquieu (Hrsg.) 1894/96, S. 33/34.

[19] Pöllnitz 1735, Bd. 2, S. S. 202/3: "... *Les usages ont changé ici bien des choses. C'étoit autrefois un crime que de voir une Femme en particulier, & un Etranger n'osoit trop s'y avanturer. La chose est different pour le présent; il y a plusieur maisons de qualité où l'on veut bien me souffrir, & où je me trouve souvent tête à tête avec la Maitresse du logis, sans être plus observé que je le serois en France, dont on vante tant les manieres libres & aisées. Les Dames se visitent beaucoup; il y a des Assemblées tous les soirs, où elles assistent; elles sortent seules dans leurs Gondoles, accompagnées d'un seul Valet de chambre qui leur sert d'Ecuyer. Elles assistent en masque aux Spectacles, & vont ainsi où bon leur semble. Cette facilité de voir les Dames ne contribue pas peu à me rendre le séjour de cette ville agréable.*", um dann in das an dieser Stelle allgemein übliche, vieler Interpretation offene Lob der Freiheit Venedigs einzustimmen: "*Je vous avoue que je m'y plais infiniment; on y a mille bontés pour moi, & si j'avois une Ville à choisir en Italie, ce seroit assurément celle-ci. On y jouït d'une liberté entiere, en observant de ne s'y point mêler de ce qui peut regarder l'Etat & son Gouvernement, ce qui après tout aussi, ne me paroît pas être trop l'affaire d'un Etranger. On est au centre des plaisir honnêtes, & de la débauche. Dieu y est autant exemplairement servi qu'en lieu du Monde. Peu de personnes observent mieux l'extérieur de la Religion que les Italiens en général, & les Venitiens en particulier. On peut dire d'eux, qu'ils passent une partie de leur vie à mal faire, & l'autre à en demander pardon à Dieu...*"

[20] Das Spektrum der Meinungen der Reisenden dazu reicht von Lassels 1670, der noch die *Zoccoli*, oder *cioppini*, wie er sie nennt, mit dem Argument verteidigt, sie dienten dazu, die Frauen am Weglaufen zu hindern, oder "zum wenigsten/ daß sie nicht allein/ oder heimlich hin und her herumb schwirmen können", wie es in der deutschen Ausgabe von 1673 (S. 538) heißt ("*As for the women here, they would gladly get the same reputation of being tall and handsome; but they overdo it with their horrible* cioppini, *or high shooes, which I have often seen to be a full half yard high. I confess, I wondered at first, to see women go upon stilts, and appear taller by the head tahn any man; and not to be able to go any whether eithout resting their hands upon the shoulders of two grave matrons that usher them: but at last, I perceived that it was good policy, and a pretty ingenous way either to clog women at home by such heavy shoes (as the Egyptians kept their wives at ho,e by allowing them no shoes at all;) or at least to make them not able to go either ther far, or alone, or invisibly...*" (S. 380/81)), über bekannte und Stellen aus der Zeit um 1700, wie jene bereits im Zusammenhang von Luca Carlevarijs zitierte von Misson oder aus Rogissard u. Harvard 1709 ("*Les filles font envoyées de bonne heure au Couvent, & elles n:en sortent pour l'ordinaire que pour alle à l'Eglise recevoir la bénédiction du Mariage.*" (S. 29)) und den großen Wechsel bezeugende Berichte wie jene von Pöllnitz 1735, de Brosses, der sich unverblümt über die

Galanterie der *Nobildonne* auslāßt (14. Brief an Monsieur de Blancey, 14. 8. 1739, Ausg. de Brosses/Cafasso (Hrsg.in)1991, S. 271ff.), Keyßler 1751 ("indessen gleichwie der Umgang mit dem Frauenzimmer in Italien sich seit dem Anfange dieses Jahrhunderts überhaupt sehr verändert hat, also ist dieses auch in Venedig geschehen, indem man nicht nur ehrbaren Damen des Morgens, da sie noch nicht in ihrem Staate sind, Visiten geben, sondern sie auch mit anderer Gesellschaft zu Gaste haben, oder in Wirthshäusen Piquenics anstellen kann"), Coyer 1782/83 - die Reise war 1763/64 -, Bd. 4, S. 339 ("*Les femme, à la vérité, avec les avantages d'une belle carnation, & d'une taille svelte, se livrent à une galanterie de nouvelle date. Autant qu'elles furent retenues autrefois dans la sévérité du mariage, autant qu'elles ont acquis de liberté.*") und Grosley 1774, der an einer Stelle das Wort von den "*révolutions dans la galanterie*" benutzt (Bd. 2, S. 13: "*A l'heure où nous quittions la place de Saint Marc, c'est-à-dire ou quattre heures de nuit, y arrivoient les Dames en tête-à-tête aves leurs soupirans. Elles passent là toute la nuit en promenade coupées par des courses en gondole, & ne metrent chez elles,les jours de fête, qu'aprés avoir oüi la Messe.. C'est en ce seul point que Venise ne ressemble plus aujourd'hui à la venise de Saint-Didier, de la Haye, de Misson, d'Amelot de la Houssaye, & de tous les Voyageurs du dernier siécle.*"), bis hin zu einer Äußerung wie jener von Moore 1781, der hervorhebt: "*THOUGH the Venetian Government is still under the influence of jeaulousy, that gloomy Dæmon is now entirely banished from the bosoms of individuals. Instead of the confinement in which women were formerly kept at Venice, they now enjoy a degree of freedom unknown even at Paris. Of the two extremes, the present, without doubt, is the preferable.*" (Bd. 1, *LETTER XXI.*, S. 240). Einzig Lalande 1769/70, S. 86 und ihm folgend Volkmann 1777/78, S. 656 wiederholen in jenen Jahren noch die alte Auffassung von Misson, nicht ohne daß die Aussage zwei Seiten später (S. 658) stark relativiert würde.

[21] Goldoni 1787, *TOME SECOND., CHAPITRE XXXIV*, S. 282. Ein weiterer Beleg für das Spannungsverhältnis von gelebter Wirklichkeit und verhärtetem Konservatismus, in dem die wachsende Freiheit und Selbstverständlichkeit, in der sich Frauen - in diesem Falle eine hochrangige *Nobildonna* - bewegen konnten, gesehen wurde, ist der von Comisso (Hrsg.) 1984, S. 171/72 unter dem Titel "*Donne in zendale*" veröffentlichte, vom 3. 11. 1774 datierende Spitzelbericht für die Inquisitori di Stato von Angiolo Tamiazzo: "*In obbedienza dei Venerati Comandi di S.*[ua] *S.*[ignoria] *Ill.*[ustrissi]*ma*" bezichtigt er: "... *la N.*[obil] *D.*[onna] *Marina Sagredo Pisani poiché tutte le mattine si faceva vedere vestita con vesta e zendale unita alla sua cameriera passeggiare per la città, ma che presentemente non è più stupore vederne una sola donna, che si è introdotta per costume di molte ogni giorno, fra il mezzogiorno ed i vesperi, vestite col zendale girar non solamente per la città, ma passeggiar per la Piazza di San Marco e sotto le Procuratie, o unite con la loro cameriera, o in compagnia coi serventi, nella stessa ora sono vedute, osservai altre donne da partito, o ballerine o cantatrici, esse pure con zendali merlati, né si distinguono le dame dalle prostitute, e per verità questo è uno scandalo che ha commosso le persone dabbene, e si ascoltano delle osservazioni assai pregiudizievoli alla nobiltà.*" Unübersehbar der allgemeine Rekurs auf die guten alten Sitten, mit der hier eine einzelne Person denunziert wurde. Genau dieses Verfahren, das sich im Übrigen nicht selten in den Spitzelberichten findet, aber macht den Text zu einem wichtigen Indikator für die hier angesprochenen Umwälzungen der venezianischen Gesellschaft, die als Dekadenzerscheinung nun wirklich sehr schiefliegend zu beschreiben sind.

[22] Brunelli 1936. Seine wichtigste Bezugsstelle ist: Richard 1766, Bd. 2, S. 439: "*Je ne crois pas qu'il y ait une nation au monde où les femmes soient plus aimables, ayent autant de présence d'esprit, de cette pénétration vive et placée, qui leur fait saisir le caractère de ceux avec qui elles ont à traiter, et leur dire les choses les plus convenables et les plus intéressantes pour eux. Elles ont l'attention de ne jamias rien avancer dans la conversation, auquel un étranger ne puisse prendre part. Si elles se livrent à quelque plaisanterie de société, elles sont de nature à être entendue sur le champ. Elles n' ont point cet esprit particulier que l'on trouve si souvent ailleurs, & qu'il faut deviner. Au contraire, la sphére de leurs idées paroît s'éntendre à proportion des objets qu'elles ont à traiter; ce qui suppose un très-grand esprit naturel, & une habitude de politesse qu' elles ne peuvent acquérir que lorsqu'elles sont mariées; car leur éducation, tant qu'elles sont filles, est extrêmement bornée; elles ne sortent jamais, et ne voyent que leurs parents.*"

[23] Laut Valmaggi/Piccioni (Hrsg.) 1927, S. 33/34 wird das Phänomen der *Cicisbei* erstmals 1704 von Freschot, bezüglich Bolognas erwähnt. Als erste Belege für Venedig (S. 33/34) nennt er außer Montesquieu die *Voyage historique e politique...*, Frankfurt 1736 (s. Schudt 1959, S. 419).

[24] So Grosley 1774, Bd. 2, S. 19/20 unter dem Stichwort: "*Comment les Nobles en usent avec les Etrangers.*": "*La Loi qui interdit aux mêmes personnes tout commerce avec les Etrangers, n'a encore souffert aucun affoiblissement. L'intérêt particulier se joint, pour maintenir, à la raison d'Etat, sur-tout depuis que, par la diminution des richesses de Venise, l'économie y est de première nécessité pout la plus grande partie des maisons. J'avois pour l'un des deux Avogadors, & pour quelque Sénateurs, les mêmes recomandations qui m'ont ouvert tous les Palais d'Italie & les c Œurs de beaucoup d'Italiens: cependant je n'ai pu voir ces Meisseurs que dans nos veillées chez le Libraire Pasquali, & quelquefois au Palais. Dans ces entrevenues fortuits, ils me combloient d'amitiés & de caresses; ils satisfaisoient de la meilleure grace à la plûpart de mes questions; Ils m'offroient leurs services pour tout ce qui dépendoit d'eux. Voilà tout ce que me purent produrer les meilleurs recommandations.*" Und schon Edward Wright beklagt sich unüberhörbar über den Prokurator Sagredo, der ihm seine Sammlung "entweder aus einer wirklichen oder eingebildeten Staatsbedenklichkeit" nicht zugänglich machen wollte (erstmals erschienen 1730, dt.: Beobachtungen die er auf seinen Reisen durch Frankreich und Italien in den Jahren 1720. 1721. 1722. gemacht, als "Erster Zusatz" zu Blainville 1764-67, Bd. 4, S. 64).

[25] Zum impressionistischen Flaneur in der Malerei des Neunzehnten Jahrhunderts vgl.: Herbert 1989, S. 53ff.

[26] Ditters von Dittersdorf/Miller (Hrsg.) 1967, S. 174.

[27] Diese Sicht auf das Ideal der Zivilisiertheit der Konversation im Achtzehnten Jahrhundert verdankt viel dem Buch von Sennett 1991, wo dieses nicht zuletzt anhand des "HaHa" im Garten exemplifiziert wird.

[28] Die Verschiebung des Akzentes von der ursprünglichen, politischen Freiheit der Republik und der Bürgerfreiheit Venedigs, wie sie die Literatur des historisch-politischen Stadtmythos propagierte, hin zu einer Freiheit der Freizügigkeit und des *Laissez faire* bezüglich der Vergnügungen im Verlauf des späten Siebzehnten und Achtzehnten Jahrhundert ist meiner Meinung nach noch nicht ausreichend erforscht, aber unübersehbar, verfolgt man die Entwicklung des Venedigbildes der zeitgenössische Reiseliteratur.

[29] Die Textstelle aus Franz Hessel: Spazieren in Berlin, 1929, zit. nach der Ausg. unter dem Titel: Ein Flaneur in Berlin, Berlin 1984, S. 145: "Aber vielleicht ist es noch nicht zu spät. Flanieren ist eine Art Lektüre der Stadt, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Café-Terrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben. Um richtig zu flanieren, darf man nichts allzu Bestimmtes vorhaben." und: "Und da es nun auf der Wegstrecke vom Wittenbergplatz bis nach Halensee soviel Möglichkeiten, Besorgungen zu machen, zu essen, zu trinken, Theater, Film oder Kabarett aufzusuchen gibt, kann man die Promenade ohne festes Ziel zu riskieren und auf die ungeahnten Abenteuer des Auges ausgehen."

[30] Der Begriff des demonstrativen Müßiggangs ist hier gebildet in Anlehnung an Thiel 1973, die von "Mode des 'sichtbaren Müßigganges'" spricht.

[31] Beschriftung eines 1765 von Giacomo Leonardis herausgebrachten Stichs nach dem Gemälde "*Il Minuetto*" von Giandomenico Tiepolo aus dem Besitz Francesco Algarottis, das sich heute im Musèe du Louvre in Paris, Inv.nr.: R. F. 1838-99 befindet. Der Stich (369x468mm/368x490mm, bez. unten links: "*Tieopolo inv. e depin./L'originale è posseduto dal Conte Algarotti in Ven.ª*" und unten rechts: "*Giac. Leonardis delin. e inc. 1765 n.o 10*" Roma Gabinetto Nazionale delle Stampe, F. C. 37669 scat. 100) wird auch als "*Allegoria del Carnevale*" bezeichnet, Lit.: Succi (Hrsg.) 1983, S. 203/4, Nr. 234.

[32] Nur einige Beispiele dafür liefern die oben, Anm. 19, 20ff., bereits zitierten Textproben.

[33] Toledano, V. 6.1/1995, V.8.a = Manzelli, M. 6.1, Toledano, V. 6.3/1995, V.8.a und Toledano, V. 6.2/1995, V.8.c = Manzelli, M. 6.3, sowie der entsprechende Stich des Campiello di San Basso mit Blick Richtung Piazza San Marco aus der Serie "*Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus...*", "N:° 7", beschr.: "*Platea D:Bassi et suum templum ad dexteram; ad lœuam latus Basilicæ D:Marci cum eiusdem foro majori, quod desinit ad D:Giminiani.*"

[34] Inv.nr.: 242, Morassi, 521, Kat.: Pinacoteca di Brera. Scuola... 1990, 76.

[35] Inv.nr.: 243, Morassi, 562, Pinacoteca di Brera. Scuola... 1990, 77 und Morassi, 549, s. auch oben. Kap. BILDER FÜR TOURISTEN, S. 340.

[36] Wenn man diese Bilder nach dem beliebten kunsthistorischen Schema sich aus Vorbildern ableitender Motivreihen sehen will, kann man in dem Bemühen um den richtigen Ausdruck der Bewegungsabläufe des Ruderns auch eine späte Korrektur der steif stolz auf ihren Barken stehenden Gondoliere Carpaccios - in dem Gemälde mit der Ankunft der Gesandten beim Englischen König aus der Bilderserie mit Szenen aus der Lebenslegende der Heiligen Ursula aus der Scuola di Sant'Orsola und jenem mit dem Wunder der Kreuzreliquie beim Ponte di Rialto aus dem Zyklus der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista - erkennen, die jedem venezianischen Maler, der sich auf diesem Gebiet betätigte, bekannt gewesen sein müßten.

[37] **Morassi**, 544 = **Kozakiewicz**, Z179 (zu der Frage, ob der Kardinal de Bernis das Bild bereits während seines Aufenthaltes als französischer Gesandter in Venedig erstanden haben könnte, s. zuletzt Francesca del Torre in **Bettagno (Hrsg.)** 1993, Katalogeintrag 39, S. 124, die die Frage aus stilistischen Gründen verneint, ohne noch einmal die gesamten mit der Binnenchronoligisierung des Œuvres des Vedutisten verbundenen Probleme zu reflektieren), sowie **Morassi**, 525 und 524, früher Pyrford Court, Sammlung Iveagh, jetzt Sammlung Paul Channon MP., ohne Ortsangabe (s. **Martineau u. Robison (Hrsg.)** 1994, 211.

[38] **Morassi**, 371.

[39] **Morassi**, 318, 328 und 347.

[40] Daß ein ähnlicher Versuch mit Rückenfiguren Jan Bogumil Plersch's in zwei Vedutenfresken der Piazzetta im Warschauer Myslewice Palais im Lazienki Park nicht überzeugt (s. **Rizzi 1990/91**, S. 9/10, mit einer kleinen Abb. des einen der beiden Werke), sondern Befremden auslöst, gar Gefahr läuft, lächerlich zu wirken, hat - bei aller größeren Maßstäblichkeit - damit zu tun, daß diese Figuren nicht Guardis malerische Qualität besitzen!

[41] **Morassi**, 321, 323 , 324, 325, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 346, 366, 367, 369, 368, 372 u. a.

[42] GAZZETTA VENETA, 1, 19, 9.4.1760, s. auch den auszugsweisen Nachdruck: **Gozzi/Zardo (Hrsg.)** 1957, S. 87ff.

[43] Ebd., S. 89.

[44] S. 85.

[45] Eduard Hüttinger: Venezia come mito, in: **Bettagno (Hrsg.)** 1997, S. 15: "*Canaletto, ..., osservava da storico freddo. A confronto va posta la poetica di Francesco Guardi con cui Venezia divenne città magica, subendo una trasfigurazione suggestiva, per cui la veduta si fa poesia contrapposta alla cronaca. Guardi riproduce ciò che è in movimento, la gioia dell' attimo fuggevole: moltitudini di persone che, come larve trasportate dall'istinto e dalla passione, si riversano vacillanti lungo i canali, nelle calli, nei campi e sulla piazza inondati della fluttuante atmosfera che li avvolge. La struttura specifica della sua immaginazione ha reso Guardi capace di svelare una dimensione della città che solo raramente è presente in Canaletto e anche in Bellotto: la Venezia discosta, fuori mano, la 'Venezia minore'.*" - Ohne zu verraten, wo er gerade diese im Œuvre Francesco Guardi entdeckt zu haben glaubt - "*Qui, ..., Guardi lascia trasparire un sentimento che solo in lui è documentato con tale seduzione: la decadenza di Venezia.*"

[46] **Morassi: Disegni**, 318, s. auch unter Nr. 315.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: IM LICHT DER ABENDSONNE.

[1] Die Bilder, auf die ich mich im folgenden beziehen sind. **Morassi**, 616-26, 640-42, 645 und 645a, 646, 651, 657-59, 663, 664, 666.

[2] **Morassi**, 615 und 620, derzeitiger Besitzer unbekannt, zuletzt zu sehen als Besitz einer ungenannter Privatsammlung auf der Ausstellung in Bath: **A Venetian Perspective** 1987, Nr. 25 und 26.

[3] **Russell** 1996 führt die Provenienz der beiden Bilder der Buccleuch zurück auf John Montagu, Lord Brudenell, später Marquess of Montermer (1735-70). Er hielt sich von 1754 bis '60 in Italien auf, davon von September 1758 bis Anfang 1760 in Venedig und ist auch Auftraggeber der Serie von 38 Ansichten verschiedener Städte Europas von Antonio Joli in Bowhill/Beaulieu und weiterer Veduten gewesen. Für das Bild **Morassi**, 622 mit dem Canale della Giudecca aus der Sammlung des Baron Henry FitzWalter (1860-

1932) in Goodnestone Park, Canterbury, später Miss Alice Tully (deshalb gelegentlich Ex-Tully-Bild genannt), heute in der Sammlung Carmen Thyssen-Bornemisza, zu dem er ein Morassi unbekanntes, motivisch dem zweiten Buccleuch-Gemälde entsprechende Pendant in ungenannter Privatsammlung erwähnt, schlägt der Autor als Käufer - als einzigen Vorfahren von Lord FitzWalter, der ein Interesse für Kunst gezeigt habe - Sir Brookes Bridges, 3rd Bute (1733-81), der im Juni 1757 in Venedig war, vor. Die genaue Provenienz dementsprechend s. Contini, Roberto [Kat.eintrag] in: **Llorens Serra 1996**, Nr. 4, S. 54/55. Für ein drittes Pendantpaar (**Morassi**, 621 und 663, so. Ex-Sonmdes-Pendant) - wiederum mit einer Ansicht des Giudecca-Kanals und dem einmaligen Motiv der Isola della Certosa - könnte nach **Russell** ein dritter, namentlich nicht bekannter Engländer ausgemacht werden, der sich wie die beiden anderen in Italien von Pompeo Batoni porträtieren ließ. Sein Porträt stammt aus der Sammlung Lees Court und ist heute in der National Gallery in London.

[4] **Constable**, 367, eines dieser Capricci ist mit der Jahreszahl "1754" (**Constable**, 475) datiert, so daß für die gesamte Gruppe dieser Entstehungszeitraum angenommen werden kann; die Gruppe war auf der New Yorker Canaletto-Ausstellung vollständig wiedervereint zu sehen, s. Kat. **Baetjer u. Links 1989/1990**, 75-80, S. 256ff. Die Vedute der Isola di San Michele ist von Giuseppe Wagner in den *Sei Villeggi Campestri, con figurette macchieti dopo Canaletto* mit dem Titel "*Quanto piu bello appare/ Presso alla terra i lmare*" in Kupfer gestochen worden. Zum Verhältnis von Guardis Lagunen- zu den Inselveduten s. im Folgenden.

[5] **Morassi**, 663, 645 und 654a, 639 u. a.

[6] **Morassi**, 620, 621, 622, mit Einschränkung auch: 623-25 und 615, 616, 617, 618.

[7] **Morassi 1975: Disegni**, 399 und 400. Succi, in: **Cassadio, Delneri u. a. 1987**, S. 63 und **Succi 1993**, S. 42 gibt jetzt: "*collezione privata, Londra*" als Eigentümer an.

[8] Wie er mir vor einigen Jahren in Bowhill versicherte, als ich Gelegenheit hatte, die verbliebenen Veduten der Familiensammlung zu studieren, wofür ich hier ausdrücklich danke.

[9] S. oben, Kap. PLATZ UND PERIPHERIE., S. 306.

[10] S. oben, Kap. PLATZ UND PERIPHERIE., S. 309ff.

[11] **Morassi 1969**, S. 38.

[12] **Morassi**, 654a.

[13] **Morassi**, 621.

[14] **Morassi**, 626: "*Il canale è gremito di gondole su alcune delle quali si trovano dei cacciatori con l'arco.*" Wenn es auch weniger figurativ aufgefaßt ist als diese, hat das Bild damit eine starke inhaltliche Affinität zu Pietro Longhis "*La Caccia in Laguna*" (Lw., 57x74cm, Venezia, Pinacoteca Querini Stampalia, Inv.: n. n. -/450, Kat.: **Dazzi u. Merkel 1979**, 194, **Pignatti 1968**, S.107, tav. 180, aus Sammlung Donà delle Rose; Pignatti datiert das Bild auf um 1760) und Carpaccios Tafel mit der Jagd in der Lagune (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv.nr.: 9.PB.72, 63x75cm), die freilich nie als eigenständiges Bildwerk gedacht gewesen ist.

[15] **Morassi**, 645a und 621.

[16] **Morassi**, 663.

[17] **Morassi**, 615 und 620.

[18] **Morassi**, 645 und 645a betont auf S. 225: "*Questa zattera, e quella che compare nella 'Veduta lagunare" della coll. Bentinck, Parigi* [**Morassi**, 657, zuletzt bei Colnaghi, ausgestellt: The Grosvenor Art and Antiques Fair, 13. - 22. 6. 1996, Anzeige in Apollo, 143, 412 (N. S.), Juni 1996], *sono le poche ch'io son riuscito a trovare nelle figurazioni del Settecento...*" Daß diese die einzigen Darstellungen sind, ist nicht richtig, denn auch Canaletto zeigt Flöße (**Constable**, 365a), in einer der Zeichnungen der Royal Library in Windsor (**Constable**, 590) sogar auf dem Canal Grande! Das Motiv vor den Fondamenta Nuove dann ähnlich in einem kleinen Werk Giacomo Guardis im Museo Correr, ganz offenbar von Francescos Gemälde abhängig (Inv.nr. 6046 (9), **Pignatti (Hrsg.) 1980** - , 886, beschr. u. l.: "*Veduta delle Cappuccine sopra le fondamenta nuove e la punta dell' Arsenale*; G. G. *p.* "). S. auch **Caniato (Hrsg.) 1993**.

[19] **Morassi**, 658.

[20] **Morassi**, 642.

[21] **Morassi**, 656.

[22] Marina Magrini, Katalogeintag, in: Bettagno (Hrsg.) 1993, 47, S. 140.

[23] Morassi, S. 432.

[24] Fiocco 1923, S. 45.

[25] Rossi Bortolatto 1974 und Moschini (1956) zit. bei Rossi Bortolatto 1974, unter Nr. 616.

[26] Morassi 1969, S. 38.

[27] Pedrocco 1995, S. 70.

[28] Goering 1944, S. 66.

[29] Pallucchini 1961, S. 246.

[30] Der Bestandskatalog der Gemälde des Museums Museo Poldi Pezzoli 1982, Nr. 161, S. 141 vermerkt: "*L' andamento curvilineo della trama della tela lungo il bordo inferiore e lungo quello di sinistra esclude tuttavia che essa abbia subito decurtazioni su questi lati; non è invece improbabile che il dipinto sia stato ridotto di dimensioni lungo gli altri due margini. Contraddistinta da una sottilissima pellicola cromatica, l'opera appare inoltre offuscata da una densa vernice ossidata che maschera abrasioni (estese sopratutto a destra) e ritocchi, avvertibili particolarmente lungo il margine superiore e nell'angolo inferiore di sinistra.*"

[31] Ebd. Wie die Aussage des Katalogeintrages, das Bild sei unten und rechts nicht beschnitten, noch kürzlich von Marina Magrini, Kat.eintrag, in: Bettagno (Hrsg.) 1993, 47, S. 140 umgedeutet werden in jene, es sei nicht beschnitten, ist mir absolut unverständlich.

[32] Auch Morassi 1969 hat auf den engen Zusammenhang des Stück aus dem Museo Poldi Pezzoli zu den anderen, hier und von ihm besprochenen Lagunenbilder Guardis hingewiesen.

[33] Morassi, 667.

[34] Voss 1927/28 und 1966.

[35] Francesco Tironi: Lagune mit Isola San Michele und San Cristoforo, Lw. 56, 5x102cm, sigl.: "F. T.", v. l. auf Kiste, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.nr.: 425h, Kat. Lauts (Hrsg.) 1966.

[36] Francesco Tironi: Isola di San Giorgio Maggiore, ges. von der Mündung des Canal Grande mit Salute und Dogana, und: Lagune mit Isola San Michele und San Cristoforo, ges. von den Fondamenta Nuove, beide ohne Material- und Größenangaben und sigl.: "F. T.", vormals München, Sammlung Liphart, abgebildet von Voss 1927/28, S. 269. Er beschreibt die beiden Bilder als Veduten "... in auffällig langgestrecktem Format ..., die schon ihrer seltenen Bildform wegen im Œuvre eines Guardi oder Canaletto fremdartig berühren würden und deren stilistische Haltung uns ebenfalls ausgesprochen abweichend und individuell erscheint... Charakteristisch sind... die ausgedehnten, glatten und stark spiegelnden Wasserflächen, die von zahlreichen Gondeln und Barken bedeckt sind, so daß die eigentlichen Vedutenmotive - einerseits der Ausblick auf S. Giorgio Maggiore vom Canal Grande her und andererseits die Inseln S. Michele und S. Cristoforo zwischen Murano und Venedig - in die Hintergründe treten.
Dabei fällt dem Betrachter auf, daß sich viele hervorstechende Züge und Motive mit denen der Wiener Zeichnungsfolge decken. Charakteristisch ist v. a. die Neigung, einen seitlichen Bildabschluß zu gewinnen durch die künstliche Anhäufung vieler Schiffe auf der einen Bildseite (meistens der linken), die dort mit ihren Masten ein energisches Repoussoir bilden." - was man aus Guardis Bacino-Ansichten kennt, wie oben beobachtet worden ist; in seinen Lagunenbildern aber verfährt er anders! - "Ein weiteres Merkmal sind die ziemlich langen und 'stakigen', sich auf den Gondeln tummelnden Gestalten, die sich von den 'macchiette' Canalettos wie Guardis scharf unterscheiden und in ganz identischen Motiven und Silhouetten auf den Zeichnungen [der Wiener Albertina] wie auf den Bildern zu finden sind. Ähnlich ist ferner die Behandlung der weiten, von zaghaften Wolken nur spärlich unterbrochenen Himmelsfläche," - auf der aber ich [H. K.] die Lichtstimmung, die Guardis Lagunenansichten so unvergleichlich macht, nicht erkennen kann - , "gegen die sich die spitz und pointiert hervorgehobenen Umrisse der fernen Schiffsmasten, Häuser und Kirchen scharf, aber doch mit einer gewissen, atmosphärischen Wirkung abzeichnen." (S. 268).

[37] Die Zeichnungen Birke u. Kertész 1992-95, Inv. 1850-1855, S. 970ff., ohne hier die genauen Angaben der Blätter abschreiben zu wollen, die dort vollständig nachschlagbar sind. Nach Cicogna 1847/1967, S. 618, Nr. 4590 lautet der Titel der Serie von Tironi und Sandi: "*Ventiquattro prospettive delle Isole della Laguna di Venezia in gran foglio disegnate da Francesco Tironi, incise da*

Antonio Sandi; appo Lodovico Furlanetto, SEC. XCIII. ", benutztes Ex.: Venezia, Museo Correr, Stampe D 43: "*DDD. Bonvecchiato libraio in merceria, Venezia* ", ohne Titelblatt, 24 Radierungen, je ca. 270x405/325x430mm, num.: 5-28 u. beschr. u. bez.: "Fran.co Tironi pin._Ant.o Sandi. scupl" o. ä. Lit.: **Pignatti 1974c**, sowie **Succi (Hrsg.) 1983**, 441-43, S. 345ff.

[38] **Guicciardini 1738**; vollständiger Titel des Druckes der Serie 1777: "*ISOLARIO VENETO ovvero Prospettive di XX. Isole situate intorno alla Città di Venezia, Disegnate con esatezza, contornate con nobile varietà di ornati; e con maestria incise dal Celebre Antonio Visnetini Pittor; ed' Architetto, ora in un volume raccolte, e dispsote secondo l'ordine di Alfabetto. Aggiuntavi una Carta topografica, che ne mostra la situazione, e l' Indice storico delle medesime. Dedicate al Nobile, e Magnanimo Sig.r TOMMASO MOORE SLADE Cavaliere Inglese, Promotore Zelantissimo delle Belle Arti, in argomento di grata riconoscenza da Tiero Viero____*", Nachdruck: **Isolario veneto 1985**.

[39] Die Blätter, auf die ich mich im Speziellen beziehe, sind - der Reihenfolge der Nennung folgend: Nr. "16", "*Prospectus Insulæ S: Secundi in freto Mestracensi/ Privilegio...*", "20", "*Prospectus magnæ Insulæ Muriani Meridiem versus...*", die Vorzeichnung dazu in der Albertina, Wien, Inv. 1855, "8", "*Prospectus Insulæ vulgo Poveglia Medoacum Portum versus...*", "10" "*Insulae S. Clementis./...*", Vorzeichnung in der Albertina, Inv. 1851, "24", "*Majurbii Prospectus qua ad Torcellum Septemtrionemque vergit./...*", "14", "*Insulæ Patrum Carthusianorum, vulgo la Certosa...*", "9", "*Prospectus Insulæ S. Spiritus....*", Vorzeichnung in der Albertina, Inv. 1850, "18" "*Insulæ Divi Christophori apud Murainum./...*" und "26", "*Prospectus Venetias versum Insulæ, et Urbis Buriani./...*"

[40] *Prospetti marittimi* oder: "*Raccolta dei porti di mare in quattro Prospettive in fol. imperiale disegnate da Franceco Tironi, incise da Antonio Sandi (secolo XVIII)*" - wie **Cicogna 1847/1967**, Nr. 4591 sie nennt. Drei der Blätter aus der Sammlung des Museo Correr, Venezia (Stampe Correr gr. 5260-62) sind abgebildet bei **Succi (Hrsg.) 1983**, 444-46, S. 347/48.

[41] **Morassi**, 659 und 660.

[42] Eine Version des Motivs von Richard Wilson ist bei **Constable 1953**, Nr. 66a inklusive Vorzeichnungen und Wiederholungen aufgeführt. Welche Beziehung zwischen ihm und Guardi bestand und was den reisenden englischer Maler, der 1750-52 in Venedig gewesen ist, hierher verschlagen haben könnte, um eine abgelegene Inseln zu zeichnen, ist so weit mir bekannt ungeklärt.

[43] Canaletto: La Torre di Marghera, in: VEDUTE Altre ..., Radierung, beschr.: "*la Torre di Malghera*" u. sign. u. l.: "*A. Canal f.*", **Bromberg, 2/Constable**, D 8. Ein - soweit das Photo eine Beurteilung erlaubt, offenbar spätes - Gemälde des Motivs: **Constable**, 369.

[44] **Constable**, 523, 522, 649 und 650. Der Zeichnungsband wurde 1762/63 mit der Sammlung an den Englischen König George III. verkauft, er ist aber unter dem Titel "*Experimenta & Schedæ.*" bereits in der **Biblioteca Smithiana 1755** aufgeführt. Die Blätter müßten demnach vor der Abreise nach England 1746 entstanden sein, davon zumindest geht die Forschung in der Regel aus. Doch muß die Frage erlaubt sein, ob die Aufführung der "*Experimenta & Schedæ.*" in Smith's Bücherverzeichnis tatsächlich bedeuten muß, daß alle Blätter schon so, wie sie später an den englischen König verkauft worden sind, in der Mappe enthalten waren.

[45] **Parker 1948**, S. 42.

[46] Eine weitaus konservativere, nicht von dem je Eigenen des spezifischen Ortes ausgehende Landschaftsauffassung spricht noch aus vielen Reiseberichten der Zeit, wenn die Autoren etwa urteilen wie **Moore 1781**, Bd. 1, IV. Brief, S. 39/40: "*THE view of Venice, at some little distance from the town, is mentioned by many travellers in terms of the highest admiration. I had been so often forewarned of the amazement with which I should be struck at first sight of this city, that when I actually did see it, I felt little or nor amazement at all... Well; this, unquestionable, is an uncommon scene; and there is no manner of doubt that a town, surrounded by water, is a very fine sight; but all the travellers that have existed since the days of Cain, will not convince me, that a town, surrounded by land, is not a much finer. Can there be any comparison, in point of beauty, between the dull monotony of a watery surface, and the delightful variety of gardens, meadows, hills, and woods?*" Schon vorher **Coyer 1782/83**, Bd. 4, S. 348/349 zum Ende seiner Venedigbeschreibung: "*... Je prends congé de Venise deux setimens contraires. Le charme de la nouveuté dans une ville qui ne ressemble ni dans sa construction, ni dans ses usages, ni dans ses mœurs, à ce qu'on a vu; les amusemens sans cesse renaissans dans ces jours de plaisir; quitter tout cela, c'est un regret. mais je m'ennuie de ne plus*

marcher: mais ne voir que de l'eau; mais être privé des champs, des prairies, des animaux, des jardins, des côteaux, des fôrets; regagner tout cela, c'est un plaisir."

ANMERKUNGEN ZU KAP.: VERSATZSTÜCKE?

[1] Zum Bestand der Guardi-Zeichnungen s. **Pignatti (Hrsg.) 1980ff.**, Bd. 3, 1983, S. 23.

[2] **Morassi: Disegni**, 467, **Pignatti (Hrsg.) 1980ff.**, 550v, das ein Kompositionsskizze eines ornamentalen Dekorationsmotivs beinhaltet.

[3] **Morassi: Disegni**, 497 mit einer Entwurfskizze für ein Capriccio und der Studie einer Madonna.

[4] **Morassi: Disegni**, 262, **Pignatti (Hrsg.) 1980ff.**, 574; ähnlich auch das Blatt **Morassi: Disegni**, 263, **Pignatti (Hrsg.) 1980ff.**, 533, auf dem Heilige, eine Madonna mit Kind und einige - weit kleinere - Rückenfiguren skizziert sind.
Zu dem Stich Giacomo Francos, s. oben, Kap. VORSPIEL, S. 83.

[5] Zu der Zeichnung Zanettis s. **Bettagno (Hrsg.) 1969**, 326, zu ihrer Deutung s. auch Anm. 10 zu meinem Kap. **Michele Marieschi.**

[6] **Morassi**, Disegni, 404, **Pignatti (Hrsg.) 1980ff.**, 662 und **Morassi: Disegni**, 405. Ein recht schwaches Gemälde aus anderer Hand war vor einiger Zeit einmal im Museo Correr ausgestellt (inv. Cl. I, n. 614).

[7] Beispiele besonders unter **Morassi: Disegni**, 207-210.

[8] **Morassi: Disegni**, 212 und 213.

[9] Museo Correr, A. II/44, Inv. nn. 5937-60, Kat. **Pignatti (Hrsg.) 1980ff.**, 67-90, **Rizzi**, S. 101. Die Titelseite des Bandes ist folgendermaßen beschriftet: *"Luca Callevaris/ 24 Studi di Navigli all'acquarello/ in Carta tinta, lumeggiati di biacca/ rilegati in un solo volume di 24 ½ fogli reali traversi, numerati progressivamente, egualmente che i disegni. / Luca Calleveris o Callevaris o anche Luca Carlevaris nacque in Udine nel 1663, morì a Venezia nel 1730 o 1731. / Appartiene alla Scuola veneta e fu pregiato pittore di Paesi, Prospettive, Porti di Mare e Marine. / Ebbe a suo scolare il celebre Antonio Canal, detto il Canaletto, che spezialmente nelle Prospettive superò il maestro/ Questo libro proviene della Raccolta di disegni della Galleria de' Conti Corniari d' Algarotti in Venezia"*. Einige Blätter zeigen auf der Rückseite Fragmente von Figurenzeichnungen in Rötel.

[10] Es besteht kein wirklicher Grund - wie **Reale 1982** - anzunehmen, daß dafür die *Camera obscura* benutzt worden ist. Der Apparat wäre einem geübten Zeichner für das Abkonterfeien eines Menschen auf der Straße wohl eher hinderlich gewesen. Ihr originärer Einsatzzweck muß es gewesen sein, die Proportionsverhältnisse von Architekturen stimmig aufs Blatt zu fixieren, was sich mit ihrer Hilfe leichter machen läßt.

[11] S. oben mein Kap. MASSENPRODUKTION, S. 281.

[12] **Constable**, 336; mit seinem Pendant **Constable**, 355 jetzt in Mailänder Privatsammlung.

[13] Zu dieser Person, s. oben, mein Kap. LUCA CARLEVARIJS. ZWEI GESICHTER EINER STADT, S. 131.

[14] **Briganti**, 175/1996, 304, s. oben, mein Kap. GASPAR VAN WITTEL., S. 102.

[15] Bestes Beispiel für die Neubewertung des Mediums Zeichnung ist, daß die Serie der Vorzeichnungen Canals für die *Solennità Dogali*, die von Brustolon für ihn gestochen worden sind, in Stourhead wie Gemälde um den Kamin der Bibliothek herum aufgehängt waren.

[16] London, Victoria & Albert Museum, P. 41-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 16, fig. 17. Die fast alle auf kleinen Leinwänden mit einem beigebraunen Grund gemalten *Bozzetti* des Victoria & Albert Museums sind zu finden unter der Pressmark WD 117, Wd 213 und WD 213A. Sie sind durchweg, aber leider nur in Schwarzweiß abgebildet bei **Kauffmann 1973**, unter der Nummer 60, S. 56 ff.

[17] Victoria & Albert Museum, P. 65-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 40, fig. 39, zu dem Gemälde s. oben, Kap. LUCA CARLEVARIJS. ZWEI GESICHTER EINER STADT, S. 139.

[18] Wie die folgenden: Victoria & Albert Museum, P. 64-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 39, fig. 42.

[19] P. 74-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 49, fig. 49; P. 76-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 51, fig. 51; P. 77-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 52, fig. 52, ähnlich auch: P. 78-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 53, fig. 53.

[20] P. 38-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 13, fig. 13.

[21] Etwa die maskierte Dame in geschnürtem Kleid, P. 72-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 47, fig. 44.

[22] P. 47-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 22, fig. 19.

[23] P. 45-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 20, fig. 21; P. 46-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 21, fig. 22; P. 54-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 29, fig. 31 und: P. 68-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 43, fig. 43.

[24] P. 61-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 36, fig. 34.

[25] P. 55-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 30, fig. 32.

[26] P. 43-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 18, fig. 18 und P. 44-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 19, fig. 20.

[27] P. 50-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 25, fig. 27 und P. 53-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 28, fig. 28.

[28] P. 49-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 24, fig. 26.

[29] *Bozzetto* im Victoria & Albert Museum: P. 60-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 35, fig. 33.

[30] Etwa der *Bozzetto* im Victoria & Albert Museum, P. 58-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 33, fig. 30 und: P. 51-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 26, fig. 24.

[31] P. 71-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 46, fig. 47; P. 75-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 50, fig. 50 und: P. 69-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 44, fig. 45.

[32] P. 35-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 10, fig. 10 und: P. 73-1938, **Rizzi**, S. 97, n. 48, fig. 48.

[33] Etwa **Rizzi**, S. 99, Dis. 11, fig. 148, (Zeichnungsband mit 32 Blättern des Londoner Victoria & Albert Museum, D. 1352 A - 1887/1-32, Pressmark 93. C. 44), hier: D. 1352 A - 1887/11, **Ward-Jackson** 1980, 965.

[34] **Rizzi**, S. 99, Dis. 31, fig. 26, **Ward-Jackson** 1980, 985, Inv.nr. : D. 1352A-1887/31.

[35] **Rizzi**, S. 100, ohne Abb.

[36] **Rizzi**, S. 99, Dis. 17, fig. 132, **Ward-Jackson** 1980, 971, Inv.nr. : D. 1352A-1887/17 und: **Rizzi**, S. 100, fig. 131.

[37] **Rizzi**, S. 99, fig. 158.

[38] **Rizzi**, S. 99, fig. 29.

[39] **Rizzi**, S. 98, figg. 106, 107, Dis. 8 und 9 im Zeichnungsband im British Museum.

[40] **Rizzi**, S. 98, figg. 169-73, Dis. 36-40.

[41] Die Vedute ist: **Rizzi**, S. 93, tavv. 131-34, aber auch in dem einen Botschaftereinzug des Kaiserlichen Botschafters Conte Colloredo darstellenden Bild in Dresden, **Rizzi**, S. 88, tavv. 143-145, sowie auch im Vordergrund der Ansicht, wo auch die Arbeiten an der Pflasterung der Piazza zu sehen sind (**Rizzi**, S. 90, tav. 136).

[42] In dem 29 Blätter umfassenden Zeichnungsband des Museo Correr (III/6956-84, **Pignatti (Hrsg.) 1980ff.**, 97-177), hier: **Rizzi**, S. 101, fig. 90, **Pignatti (Hrsg.) 1980ff.**, 159, Museo Correr, Inv.nr.: 6979c.

[43] **Rizzi**, S. 100, fig. 121 und 128, S. 102, fig. 96, **Pignatti (Hrsg.) 1980ff.**, 95, (Inv. 6954 des Museo Correr) und **Rizzi**, S. 98, fig. 113, Dis. 28.

[44] **Rizzi**, S. 101, fig. 130 und S. 102, fig. 98, **Pignatti (Hrsg.) 1980ff.**, 93, Inv. 6952.

[45] **Rizzi**, S. 99, fig. 28 und 29.

[46] **Rizzi**, S. 98, fig. 178.

[47] So die Formulierung der Untertitelung des entsprechenden Stiches von Gaetano Zompini (*Le Arti che vanno per Via nella Città di Venezia...*, Blatt 55):
"*In sta cassela mostro el Mondo niovo*
Con dentro lontananze e prospettive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo."
Auch ein bei **Zotti Minici (Hrsg.) 1988a**, n. 5, S. 77 und 181 abgebildeter Programmzettel aus Venedig nimmt diese Formulierung auf. **Rizzi**, S. 98, fig. 115, Dis. 30 des British Museum und: S. 99, fig. 179.

[48] Gian Piero Brunetta in: **Zotti Minici (Hrsg.) 1988a**, S. 18.

[49] Zu Giandomenico Tiepolos Gemälden s. oben, mein Kap. PIAZZAKULTUR, S. 193.

[50] Zotti Minici, Carlo Alberto: Vedute ottiche e Mondi Nuovo..., in: **Zotti Minici (Hrsg.)** 1988a, 32.

[51] In: **Constable/Links**, Nr. 840*-840*****.

[52] **Constable**, 838.

[53] So vermutet, vielleicht nicht zu unrecht zuletzt noch **Links** 1994, S. 107.

[54] Die drei Kartons in unterschiedlichem Besitz, aber gleicher Provenienz aus der Sammlung John Samuel, London 1868 sind bei **Constable/Links** unter der Nummer 517* als Canaletto zugeschrieben aufgeführt. Eines davon in der **Gemäldegalerie Berlin**, KFMV 249, **Gesamtverzeichnis** 1986, Abb.1363/**Gesamtverzeichnis** 1996, 2495 gilt dort als "nach Canaletto". Ein weiteres Beispiel ist **Constable/Links**, 517**.

[55] **Constable/Links**, 840**.

[56] **Constable/Links**, 840*.

[57] **Morassi**, Disegni, 341, s. oben, Kap. PIAZZAKULTUR, 192.

[58] **Morassi: Disegni**, 243, **Pignatti (Hrsg.)** 1980ff., 578.

[59] **Morassi**, Disegni, 220 - 222. Morassi hält die Zeichnungen der motivischen Äquivalenz zum Trotz für Werke zweier unterschiedlicher Perioden.

[60] S. auch **GAZZETTA VENETA**, 1, 32, 24. 5. 1760/im Nachdruck **Gozzi/Zardo (Hrsg.)** 1957, S. 145: "*Lunedi in piazza di san Marco vendevansi quelle parti che la sapienza del Principe ha pubblicate per frenare la ingordia de' dispensieri dle pesce...*"

[61] **Rizzi**, S. 98/99, Dis. 42 des Zeichnungsbandes des British Museum, fig. 50; Dis. 7, fig. 105; Dis. 35, fig. 120; Dis. 6, fig. 104; Dis. 18, fig. 55; Dis. 29, fig. 114; Dis. 41, fig. 174; Dis. 33, fig. 118.

[62] **Rizzi**, S. 98/99, Dis. 32, fig. 117; Dis. 34, fig. 119; Dis. 28, fig. 113; Dis. 19, fig. 56; Dis. 25, fig. 39; Dis. 31, fig. 55.

[63] Ursprünglich "Giov. Batt. Piazzetta" zugeschr. , jetzt Luca Carlevarijs zugeordnet, laut handschriftlicher Eintragung auf Karton, auf dem das Blatt montiert ist: "Carlevarijs mit Piazzetta/Might be Carlevaris/Venezianer ": Piazza San Marco, Blick zur Piazzetta mit Schaustellern bei der Loggetta, Federzeichnung, schwarze Tusche, 194x290mm, längsovales Bildfeld, Berlin, Kupferstichkabinett SMPK, KdZ 17924.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: FEST UND ALLTAG.

[1] **Constable**, S. 480ff. Ein Titelblatt zu der Serie ist nicht bekannt, der Titel nicht zeitgenössisch belegt. Das benutzte Ex. in der Biblioteca Marciana, Venedig (I. C. 57). Das Privileg zur Herausgabe der Serie wurde im Jahre 1766 erteilt. Ein auf den 6. 8. 1768 datierter Einblattdruck im Exemplar der Marciana, mit dem der "*Mercante di Stampe in Rame*" Lodovico Furlanetto, wie bereits mit einem vorangehenden Blatt, die "*Amatori dell' Arte del Di segno, e delle Stampe in Rame*" nochmals zur Subskription der Serie aufruft, beweist, daß zu diesem Zeitpunkt erst vier Blätter im Druck vorlagen. Zusammenfassend zur Datierung s. **Succi (Hrsg.)** 1983, Nr. 59/66, S. 87ff.

[2] **Constable**, S. 482, Nr. 630-39. Die zehn der Literatur bekannten Zeichnungen sind heute über verschiedene Sammlungen verteilt, ein Teil ist ins British Museum gelangt. Sie wurden ausweislich eines Briefes von Giovanni Maria Sasso an Sir Abraham Hume vom 11. 2. 1789 zu diesem Zeitpunkt von Richard Hoare in Venedig gekauft und befanden sich bis 1883 in Stourhead, Wiltshire. Neun der Blätter waren 1982 auf der venezianischen Canaletto-Ausstellung versammelt. Im dortigen Kat. **(Bettagno (Hrsg.)** 1982, S. 51) ist alles Wissenswerte über ihre Provenienz zusammengefaßt und auch ein Aquarell erwähnt, das die alte Hängesituation belegt.

[3] **Morassi**, 243-54 und **Constable**, 330.I-XII.

[4] Die üblichen Angaben zu den Bilder Streits, die hier nicht ausdrücklich erwähnt sind, s. Kat. **Gemäldegalerie**

Berlin. Gesamtverzeichnis 1986, Streit'sche Stiftung, Nr. 7-12 und Abb.1383-88/Gesamtverzeichnis 1996, 2530-2535.

[5] Seitdem **Pignatti 1975** die Beobachtung von **Gallo 1956/57**, S. 8/9 gemachte Beobachtung, daß der letzte *Bucintoro* in dem sicher später entstandenen Gemälde Guardis in der roten Farbe gezeigt ist, mit der er nur im ersten Jahr seiner Existenz ausgefahren ist, schlicht als "*'licenza poetica' del pittore*" (S. 48) abgetan hat, ist die von letzterem hypothetisierte Möglichkeit der Existenz älterer Gemälde von Canalettos Hand, nach denen Guardi gearbeitet haben könnte, von der Literatur nicht mehr in Betracht gezogen worden.

[6] Die Serie umfaßt 22 Radierungen nach Canaletto, Marieschi und Giovanni Battista Moretti und Söhnen, sowie ein von Antonio Visentini entworfenes Titelblatt, je ca. 300x440/320x460mm. **Succi (Hrsg.) 1983**, S. 83ff., Nr. 53-58 kennt eine komplettes Ex. des ersten Zustandes der Serie in einer Privatsammlung, La Spezia. Ich selbst habe nur Einzelblätter gesehen. Die Datierung auf das Jahr 1763 ergibt sich aus dem von Succi veröffentlichten Titelblatt: "*Anno Æ C. 1763 ___ ab V. C. 1341.*" Interessant für diesen Zusammenhang ist, daß für das trotz einiger Veränderungen ganz offensichtlich auf Canalettos Gemälde für Streit zurückgehende Blatt der *Sagra di S. Pietro di Castello* mit der Beschriftung: "*Nocturna populi exultatio in pervigilio Sancti Petri Apostoli prope limina Patriarchalis Ecclesiae, vulgo Sancti Petri de Castello*" Moretti als Zeichner angegeben wird: "*Jo. Bap.Moretti et Filii del.___Jo.Bap. Brustolon sculp.*"

[7] G. B. Brustolon nach Canaletto: "*Populi frequentia nocturna, et exultatio prope Eccelsiam Ss [mit Tilde] Redemptoris in Judaica, ejusdem contingente pervigilio.*", **Constable**, S. 614, III, *8. **Succi (Hrsg.) 1983**, 56, S. 86. Ein Gemäldeoriginal Canalettos ist bis heute nicht bekannt, obwohl die Beschriftung angibt: "*Antonius Canal pinxit.___Jo.Bap. Brustolon inc.*"; das Bild in Warschau (venez., 3. Viert. 18. Jhd., Lw., 55x78cm, Warszawa, Muzeum Narodowe, Inv.nr. 131215) dürfte nach dem Stich gemalt worden sein. Darauf deutet seine ausgesprochen schwache Farbigkeit hin. Außer im roten Schein der Zelte sind die Figuren sehr stark getrübt und der unbekannte Maler weiß längst nicht so geschickt die Lichtpunkte zu setzen wie Canaletto, der in seinen beiden Streit'schen Nachtstücken weit differenzierter koloriert.

[8] Canaletto greift, wenn man so will mit dem Stand im Vordergrund ein Motiv einer Komposition auf, wie sie Giacomo Francos in seinem Stich mit der Ausfahrt des *Bucintoro* zur Vermählung des Dogen mit dem Meer vor Sant' Andrea erstmals vorgelegt hat. Auch hier schon war das figurale Hauptmotiv eine kleine Bude mit einer Taverne im Vordergrund und das *Picnic*, das man dort macht: Vermählung des Dogen mit dem Meer: Rückkehr des Bucintoro vor der Forte di Sant'Andrea, beschr.: "*Ritorno del Bucintoro dopo fattà la ceremonia del sposare il Mare qual è/ accompagnato da Galere Bregantini et quantità grande di gondole et altre molte barchette/ che l'accompagnano alla Piazza.*", sign.: "*I. franco. c: priuil:*" , in: *Habiti...*, 1610/14, Venezia, Biblioteca Marciana, 6. D. 31 (Blatt 21), Abb.: im Nachdruck bei Ongania 1878 Planche XXX.

[9] Oxford, Ashmolean Museum, Inv.nr.: 189, **Morassi**, 337. Die eigenhändige Autorschaft des Bildes ist gelegentlich angezweifelt worden, so anläßlich der bedeutenden Ausstellung der *Vedutisti veneziani* in Venedig 1967 (**Zampetti (Hrsg.) 1967**, Kat. 132, S. 295), wo die Eigenhändigkeit der Architektur in Zweifel gezogen worden ist, und von **Muraro 1974**, S. 10, der das Bild dem Sohn Giacomo zuschrieb. Tatsächlich kann man auch in den Figuren Qualitätsunterschiede zwischen den typischen Zuschauerfiguren Francesco Guardi im mittleren Platzbereich und den überlängt und unbeholfenen, etwas steifen Fackelträgern feststellen, ob diese allerdings auf das Konto unterschiedlicher Hände gehen müssen, ist hier nicht zu diskutieren.

[10] Das gleiche Motiv findet sich auch in einem der Ölbilder Gabriele Bellas in der Pinacoteca Querini Stampalia "*Procecioni Del Venerdì/ Santo Con La Luminazione/ Dela Piazza*", Lw., 94,2x145,5cm, Inv.: n. 250/161, Kat.: **Dazzi u. Merkel 1979**, 245. 37), bei **Tamassia Mazzarotto 1961**, S. 160-63. Auch hier sind links die den Prozessionsweg säumenden Fackelträger zu sehen, allerdings zeigt Bella, bei entgegengesetzter Blickrichtung zwei Prozessionen, die in Richtung Basilica ziehen, wobei rechts im Bild ein ähnlicher Baldachin zu erkennen ist wie bei Guardi, unter dem ein Geistlicher mit zwei Adjutanten geht. **Succi 1993**, S. 29/31 wollte in diesem Bild eine Darstellung der Feierlichkeiten anläßlich der Inthronisierung des Papstes Clemens VIII, der bekanntlich der venezianischen Familie Rezzonico entstammte, erkennen, dabei eine Stelle Cicognas zitierend, aus der hervorgeht, daß am 25.9.1758 eine

Regatta auf dem Canal Grande stattfand. Diese Annahme, die als Stütze seiner Binnenchronologisierung des Werkes von Francesco Guardi dienen soll, entbehrt jeder Grundlage. Einmal abgesehen davon, daß schwer einsichtig ist, welche Beweiskraft ein Zitat über eine *Regata* für ein Gemälde, das eine nächtliche Prozession darstellt, haben soll, hat **Cicogna u. di Prata 1856** selbst zu der *Regata* im September ausdrücklich angemerkt: "*Tale Regata non ebbe per mira di onorare particolarmente alcun principe, o di memorare qualche particolare avvenimento.*" (S. 58) Der Beschluß der Konklave ist in der Heimatstadt des neuen Papstes unmittelbar nach seinem Bekanntwerden aufwendig zelebriert worden. Diese Feierlichkeiten wurden in verschiedenen Druckschriften (hier nach: **Brevi e destinte notizie... o. J. [1758]**) minuziös beschrieben. Dort wird vom Läuten der Glocken und Illuminationen der Campanili und Kirchen vom Abend der Bekanntgabe der Wahl (am 8. 5. 1758) an gesprochen; diese gingen auch an den folgenden Abenden bis zum 15. weiter. In keiner der mir bekannten Schilderungen der Abläufe der Feierlichkeiten aber ist eine abendliche, oder nächtliche Prozession erwähnt. Am 12. des Monats gab es "*Nel dopo pranzo*" eine große Prozession aller geistlichen Kongregationen auf der geschmückten Piazza (S. 11/12), an der sowohl der Patriarch als auch der Senat und der Doge höchstpersönlich teilnahmen und bei der auch, wie ausdrücklich vermerkt wird, ein Marienbild "*fra gran numero di Torcia accese*" mitgetragen wurde. Nachdem die Prozession über die Piazza gezogen war, hörte man in der Basilica unter Salutschüssen die Messe und "*Nella sera*" - so heißt es am Ende des Abschnittes, der den Ablauf dieses Tages beschreibt, wie, um noch einmal zu betonen, daß dieses am Nachmittag stattfand - "*proseguironsi con pompa non inferiore alle antecedenti sere le feste e Fuochi per le Chiese, e per tutta la Città.*" (S. 13) Schon am Abend des nächsten Tages, des 13. war auf der Piazza eine *Macchina* für Feuerwerke aufgebaut worden und "*Alle ore ventiquattro*" - das heißt nach venezianischer Uhr in dieser Jahreszeit um 19.30 - "*con lo sparo d' infinita copia di Mortaretti si diede principio alle sontuose Feste approntate nella gran Piazza di S. Marco, che si resero ammirabili pei Fuochi Artificiali della gran Macchina piantata ... all'intorno della Piazza,...*" (S. 14) und: "*Li 15. nella sera si fecero le Feste nella Piazza assai diverse, e molto maggiori di quelle delle due antecedenti sere. Le quattro Macchine de' Fuochi all' Inglese, ch' erano nella Piazza grande assieme con le tre che stavano in quella del Broglio, si trasportarono tutte alla Piazzetta verso il Mare disposte in linea: si adobbarono tutti gli Archi del Broglio e delle Procuratie Nuove e Vecchie con nobili Festoni dipinti a fiori, e per ogni Colonna stavano appese le Armi Ponteficie e Ducali: A cadauna finestra poi d'ambi le Procuratie eranvi due Torcia, e similmente era illuminata la Torre dell'Orologio, la Chiesa Ducale, e tutta la facciata del Palazzo fino al Ponte della Paglia: nel piano ernavi le solite Lumiere, e nel mezzo la Macchina di Fuochi Artificiali, bruciati i quali, restò subito tutta illuminata trasparentemente...*" (S. 17). Danach dann wurde Maskenfreiheit gegeben (S. 18). Auch in der **Storica informazione delle solenne funzioni... 1758** (in der Sammlung: *Raccolta di molte relazioni appartent.*[i] *alla creazione di Clemente XVIII, nominato primo Rezzonico, con più e più demostrazioni di giubilo feste fatte in tale occasione...* in der Biblioteca des Museo Correr, dort gibt es auch eine graphische Darstellung der Feuerwerksmaschine); heißt es auf der zweiten Textseite [keine Paginierung] sehr beachtenswert: "*Il dopo pranzo del mercordì fu destinato per una solenissima Processione, la quale fu una delle più divote, ricche, e maestose, che giammai si vedessero, che superava forse nella Decorazione, quella che si fece, quando fu santificato S. Lorenzo Giustiniani primo Patriarca di questa Dominante, e quando furono portate l'insigni Reliquie di S. Pietro Orsoleo il Doge. Il metodo della Processione quanto all' uscire ed entrare nella Chiesa fu quello medesimo, che si accostuma nel giorno del Corpus domini, ma quanto alla magnificenza lo superava di molto... E così di due ordini di Processioni, che si fanno in questa Città, cioè delle solenni e meno solenni fra l'anno, e di quella della Settimana Santa, se ne compose.*" Das von **Cicogna 1847/1967**, Nr. 1679 aufgelistete *Notizie dell'esaltazione al Pontificio di Clemente XIII creato il li 6 luglio 1758, e di tutto ciò che in segno di allegrezza è di giornmo in giorno seguito*, Venezia 1758 hat mir nicht vorgelegen (vgl. auch: **Soranzo 1885/1968**, 2431).

[11] **GAZZETTA VENETA**, 1, 18, 5.4.1760, im Nachdruck **Gozzi/Zardo (Hrsg.) 1957**, S. 85.

[12] **Goldoni**: La Settimana Santa, XXV-XXVII, in: **Goldoni/Ortolani (Hrsg.)**, Bd. 13, S. 544.

[13] Ihrer Interpretation aus der Sicht des historischen Anthropologen hat sich mit sehr interessanten Ergebnissen Edward **Muir 1981** verschrieben, dessen Untersuchung ich für das Folgende vieles zu verdanken habe. Lina **Urban** hat sozusagen in ihrem kürzlich (1998) erschienen Buch zu dem Thema das

dokumentarische Material in nicht gekannter Vollständigkeit nachgeliefert.

[14] Erschienen offensichtlich in Venedig, aber o. J.

[15] In der Ausg. **Sansovino/Martinioni 1673**, LIB. XII. S. 516ff.

[16] Bedeutende Festtage mit besonderem Bezug auf die Stadt waren außerhalb des üblichen katholischen Jahresablaufes waren der 31. Januar: Festlichkeiten aus Anlaß der Verbringung - *translatio* - des Körpers des Heiligen Markus nach Venedig, am 1. Februar die sog. *Festa delle Marie*, eine der vielen populären Festlichkeiten, die ursprünglich einen Sieg der Venezianer erinnern sollten, dann die Höhepunkte des Karnevals, an Mariä Verkündigung, 25. März: die Feier der Gründung der Stadt im Jahr 421 mit einer *Andata* des Dogen zu San Giacomo di Rialto, der ältesten Kirche Venedigs, 3. April: *Andata* des Dogen nach Santa Maria della Carità in Erinnerung an den Aufenthalt Papst Alexanders III im Jahre 1177 in der Stadt, Ostersonntag: *Andata* des Dogen nach San Zaccaria, 15. April: Gedenktag für die Überbringung der Reliquie des Heiligen Isidor und des Sieges über die Verschwörung des Dogen Marino Falier, auch "*festa di Palazzo*" genannt, 25. April: Festtag des Stadtpatrons San Marco, Christi Himmelfahrt: *Sposalizio del Mare* mit der zweiwöchigen *Fiera*, Fronleichnam: *Corpus Domini*-Prozession mit Teilnahme des Dogen und des Senates, 15. Juni: *Andata* des Dogen *con trionfi* nach San Vio in Erinnerung an die Verschwörung des Bajamonte Tiepolo, 25. Juni: Wunderbare Wiederauffindung der Markus-Reliquie, 26. Juni: *Andata* des Dogen *con trionfi* nach SS. Giovanni e Paolo in Erinnerung an den Sieg über die Türken in der Seeschlacht bei den Dardanellen, 17. Juli: Feier zum Sieg über die Liga von Cambrai, am 3. Sonntag des Monats: *Festa del Redentore*, 7. August: als das neueste Erinnerungsfest, erst 1688 etabliert, eine *Andata con trionfi* zu San Nicolo dei Tolentini, 16. August Festtag des Heiligen Rocchus als Pestgedenktag, 8. Oktober Feiern aus Anlaß der Weihe der Basilica di San Marco, 7. Oktober *Andata* nach Santa Giustina am Jahrestag der Schlacht von Lepanto, 21. November *Festa della Salute*, am Nikolaustag, 6. Dezember: Erinnerung an die Einnahme Konstantinopels 1204, mit dem zweiten Weihnachtstag: Beginn der Karnevalssaison, um nur die wichtigsten Daten zu nennen.

[17] "*N. 9*", beschr.: "*Solemnis per plateam D. Marci proceßio in die Corporis Christie; prœuente Clero sæculari et regulari, comitante Principe Serenißimo, et Eccell. Senatu.*", die Vorzeichnung ist: **Constable**, 638, das Gemälde Guardis: **Morassi**, 251.

[18] **Sansovino/Martinioni 1663**, S. 512.

[19] **Renier Michiel 1829**, Bd. 4, S. 141 und **Grevembroch 1754/1981**, Bd. IV, 7: "**UMILITÁ SENATORIA**". "*Ma perché altre volte in quella stagione, si metteva Scala, per il viaggio di Gerusaleme, gli esteri Pelegrini, onde aggevolarsi l'Imbarco, per il S. Sepolcro, ridotti a questa Metropoli, erano invitati andare in quest'incontro alla Processione, in compagnia de' gravi Senatori, che li cedevano la destra mano; così in oggi, che fatalmante si è assai diminuito sì profittevole Commercio, sostituisconsi nelle loro veci Poveri d'infima condizione, con la certezza d'essere da cortesi Patrizij largamente sovvenuti...*"

[20] **Renier Michiel 1829**, Bd. 4, S. 140. Die *Nobildonna*, geboren am 15. 3. 1755 als Tochter Paolo Reniers, der der vorletzte Doge werden sollte, hat sich nach dem Ende der Republik um die erste Aufarbeitung der venezianischen Festgeschichte verdient gemacht. Ihr Buch erschien erstmals 1817-27 in fünf Bänden und danach in zahlreichen Auflagen nachgedruckt. Weiteres zu ihrer Person und literarische Produktion s. die biographische Einleitung von Federico Pellegrini in der Ausgabe von 1916, nach der die letzte Neuauflage 1994 bei Filippi entstanden ist.

[21] Ebd.

[22] Genauso, Figur für Figur, beschreibt auch Streit sein Bild (genaue Angaben und alles, was zur Datierung des Bildes zu sagen ist, s. oben Kap. SIGISMUND STREIT..., Anm. 8):
"Gemählde Nº 3. Procession, al Corpus Domini, A. 1763 gesand
Beschreibung des großen Gemählides Nº 3. welches den Sant Marco Platz vorstellet, nebst der Procession am Tage Corpus Domini.
Zur rechten Hand siehet man den Prospect der Hauptkirche von Venedig, Sant Marco genannd, welcher der Haupt Protector ist von dem gantzen Venetianischen Staat. Dahero hier dieses Wort üblicher ist als das Wort Repubblica. Nehmlich S^{t} Marco wil dis aber jenes nicht. S^{t} Marco befiehlet, S^{t} Marco weiß wol was er thut. In freüdens fällen sagen Sie Viva San

Marco, es lebe San Marco, nehmlich di durchslaüdtigste Republic von Venedig...
Nicht weit von dieser auf Mosaighe Art gebaute vortreffliche Kirche |: der Persohn welcher man dem Gemählde siehet, sich zur lincken Hand zeigende :| siehet man das schöne Gebaüde, welches wegen der Hellen und fast weißen Farbe leicht zu finden, und unter Welchem man gleich, in der berühmten Merceria kömt, wo lauter Läden oder Buden der kostbarsten Wahren sin, und einen sehr langen Weg ausgehet Dieses gebaüde hat Einen nicht großen Thurm, bloß zum Gebrauch der daran zu merkenden Uhr, dahero der Torre del Orologgio genand
... [es folgt die Beschr. der weiteren topographischen Situation der Piazza San Marco]
Die Procession kömt aus der S[t] Marco Kirche, gehet umb den gantzen Platz herum, und sofort wieder in selbige Kirche.
Der gantze Weg ist mit Höltzernen und bemahlten Pfeilern besetzet, mit Einer Leinwanten Decke besetzet sage bedeckt, wenn es etwann regnen solte. Beÿ schönen Wetter wird die decke zusammen gerollet.
Die im Gemählde auf der dunkelen Seite, als in der Entfernung gemahlten Persohnen, sind diejenigen, so den Platz bereits gegangen sind. Diese Gefolgschafften sind, die 6 großen Schulen |: brüderschafften :| nehmlich die Carità, San Giovanni, S[t] Marco, S[t] Teodoro, S[ta] Maria della Misericordia, und S[t] Rocco.
Alle diese brüderschafften werden begleitet von großer Menge, der darzu bestelleten und mit Leinwamten Über Rock[? verkleckst] bekleideten Träger, welche alle, lange Stangen von starken gegoßenen[sic!?] Silber überzogen sind, worauf dike brennende Wachslichter befestigt, tragen. Worunter die Menge großer weißer Wachs fackeln, viele Baldachino und prächtiger Gerüste, worauf Gefäße mit Heiligtümern mit Blumen geziert, enthalten, befindlich.
Nach diesen Brüderschaften, so man Hiro Scuole |: Schulen | nennet folgen. die Capucino, die Reformatori, Franciscaner, Serviti, Conventuali, schwarte Carmelitaner, Weise Carmelitani, die Serviter und Teatini.
In der Mitte der 2 Brüderschaften S[t] Marco und S[t] Teodoro, befinden sich die 9 Brüderschaften von Preti, das sind Geistliche, die nicht in Clöstern leben.
Hirnit nun beschreibe ich, die letzte und helle Seite der Procession, in welcher[? verkleckst!] das Sacrament und Doge, anzutreffen, und fange ich an auf der linken Seite der Persohn, so wie dem Gemählde stehet.
Erstlich gehen 2 Canonici, wovon der Eine die Mitra, oder die Haube, Mütze, des Patriarchen in der Hand trägt, und der andere Canonico das Pastoral des Patriarchen, so alle Bischöffe in Ihren Kirchen gebrauchen, sind Ein Hoher, dicker, silberner und oben gebogener Stab.
Dan folgt der Patriarch mit der Monstranz in der Hand, nebst anderen Geistlichen, unter einem Baldachin, dessen Stangen von 6 Procuratores di S[t] Marco, nebst 6. weltliche Geistliche, gehalten werden.
Nach diesen gehen die 6. Præsidentin mit fackeln, obenerhaten 6. Schulen oder Brüderschafften, ferner die Commandatori, blau gekleidet, die Trompeter, Pfeiffer und Hauboisten, zwar[?] roht, aber in shlechten Seidenen Zeug gekleidet, so aber sich nicht hören lassen. dergleichen die L[soll sein: "K"?]ammerdiener |: Scudieri :| des Doge in shwartzen Mänteln, alle mit Wachskertzen in der Hand.
Den folgt der Cavaglier del Doge, ist soviel als der Ceremonien Meister. Ferner 8 Secretarij des Senats in blauen Ober. Röcken Dan der Groß Cantzler.
Als dan
Der Doge, welcher in seinem fürstlichen Habit, und daher in allen Gemählden leicht zu erkennen ist, mit der fürstlichen Haube, Mütze in der Hand.
NB Der Doge unter der gewöhnlichen Haube, Mütze [sic!, genauso] wie ein Horn aussehende, stet einer ..h..[?], trägt Ein kleines Häübgen auf dem Kopf, von sehr zarter Leinwand, und wegen der blauen Strücke, blaulicht aussehend, dergleichen Häubchen auf dem Kopf, trägt kein Potentat in der Welt, als nur der Papst und der Doge |: Venetianische Fürst :|
Dem Doge zur rechten Seite gehet der Nuntius |: so Ambasciatore von Rom bedeutet :| und dem Fürsten zu linker Hand der Keÿserliche Ambasciatore, dem seiner Pages folgen, wie dem Nuntio seine Priester, als Bediente.
Nach diesen kömmt der gantze Venetianische Adel, Ein Jeder einen armen Weld Mann, zu seiner Rechten Hand gehen habend. Diese, als auch Jene halten ein braunen, des starckes Wachs Licht in der Hand.
NB Die Procuratores von S[t] Marco tragen |: wie hier beÿ denen, so die Stangen, un den Baldachin über des Sacrament halten, zu sehen :| Eine Stola auf der lincken Achsel, von Goldstück.___" (**Streit: Verzeichnüß Aller Bücher, Gemählde...**, S. 48-51).

[23] Blatt "*N. 8.*" der Serie, beschr.: "*Annua votiva profectio Serenißimi Principis, comitante Senatu, ed ædem Deiparæ Virginis della Salute, ob cives pestilentia servatos* ~",

Vorzeichnung: Constable, 637, das Gemälde Guardis: Morassi, 250.

[24] Kirche Santa Maria della Salute, Kupferstich, 764x564mm gedruckt auf 2 Blättern, "*Per Domenico Louisa á Rialto.*", beschr.: "*Tempio erretto alla B. V. Maria della Salu___te, per uoto dall Ecc.mo Senato l'anno MDCXXXI/ dissegnato da Marco Boschini conferma il___modello di Baldassare Longena [sic!] e Pompa con/ cui prosessionalm.te si portò il Ser.mo Principe alla___uisita del medesimo Tempio la prima uolta.*", ges. Ex.: Bassano del Grappa, Museo Civico, Inv. 1859, Abb. Donzelli u. Pilo 1967, Tav.1, S. 11.

[25] So auch der Text des Beiblattes von Furlanetto im benutzten Ex. der Biblioteca Marciana, der besagt: "*Nel decimo* [s. oben, Anm. 1, die Zählung der Blattnummern ist gegenüber der Ankündigung im Druck dann verändert worden] *potrà vedersi il Doge, che se ne va col solito accompagnamento de' Signori nelle nobili barche dette i* Peatoni, *alla visita della Chiesa di S. Maria della Salute, il dì della Presentazione per pubblico Voto.*"

[26] Sansovino/Martinioni 1663, S. 495; die verschiedenen Versionen der Fundierung sind zusammengefaßt bei Urban 1998, S. 84/85, S. auch Muir 1981, S. 221-23. Die zentrale Position, an der - ziemlich genau in der Mitte der Breite des Bildes - das von einem *Nobili* getragene Tablett mit dem Dogenhut *Corno* in dem Prozessionszug angeordnet hat, mag ein Hinweis darauf sein, daß man im Achtzehnten Jahrhundert eine der Versionen vorzog, die die Schenkung dieses *Corno* durch eine Insassin des dortigen Klosters als Grund für den Besuch reklamierte. Bestätigt wird diese Ansicht auch von Renier Michiel 1829, S. 84/85 und Furlanettos Aufruf zur Subskription der Stichserie Canaletto/Brustolons vom 6.8.1768 (s. oben, Anm. 1), in dem es heißt: "*Nel nono* [Zählung der Blattnummern ist gegenüber dem Blatt verändert] *vi sarà l' andata del Serenissimo Doge alla Chiesa di S. Zaccaria nel giorno solenne di Pasqua, per ricevere l' Indulgenza: e per far vedere alle Nobili Religiose di quel Monistero il corno giojellato, con cui si coronano i Dogi.*" Eine streng kostümhistorische Untersuchung der Zeit (Zanetti 1779) äußert sich nicht zum Problem der Schenkung des *Corno*.

[27] Sog. "*Solennità Dogali*", Blatt "*N.10.*", beschr.: "*Templum D. Zachariæ dicatum ingreditur Serenißimus Princeps in die Paschatis solemnißima, indulgentiam acquisiturus, Du=/cale diadema secum deferens gemmis et maragritis ornatum, quo electi Principes coronantur.*" Vorzeichnung: Constable, 639, Guardi: Morassi, 252. Luca Carlevarijs, Blatt "13" von *Le Fabriche e Vedute...*, beschr.: "CHIESA DI S. ZACCARIA/ DI MONACHE BENEDITTINE/ *Architettura di Leonardo Bramante*". Zeichner und Stecher unbekannt: Besuch des Dogen bei San Zaccaria, num. u. r.: "12" [spiegelverkehrt], beschr.: "*Campo di San Zaccaria con la Funzione del Giorno di Pasqua*", in: *Gran Teatro di Venezia...*, Hrsgg. von D. Lovisa, 1717. Der Stich eines unbekannten Stechers in der Serie: *L' ITALIE ILLUSTRÉE EN CXXXV FIGURES EN TAILLES DOUCES IN FOLIO DESSINÉS & GRAVÉS PAR LES PLUS FAMEUX GRAVEURS DES PAIS-BAS AVEC LES EXPLICATIONS EN ITALIEN en FRANCOIS & EN LATIN*, A LEIDE 1757 [Chez C. HAAK - Lugd.Bat. ex Officina Cornelii Haak.] (135 Radierungen, je ca. 270x345/280x355mm, Venezia, Museo Correr, Libro Stampe D 47, der erste Teil mit gesondertem Titelblatt: *VÜES DES PALAIS, BATIMENTS CELEBRES, PLACES, MASCARADES, ET AUTRES BEAUTES SINGULIERES DE LA VILLE DE VÉNISE. Representées en 115. Figures en tailles douce. Avec les Explications en Latin, en Italien & en Francois.* enthält die venezianischen Ansichten (hier Nr.: "107", "Pag. 363. a."). Malerische Behandlungen des Motivs sind seltener: im Museo Correr in Venedig allerdings hängt ein Gemälde nach dem Stich von Canaletto/Brustolon.

[28] Zit. nach Sansovino/Martinioni 1663, S. 495/96 (Erstausg. 1581, Blatt 196r).

[29] Sansovino/Martinioni 1663, S. 516ff., bes. 523.

[30] Aikema 1981, S. 143, Urban 1998, S. 140 hingegen: "*Più che per l'*andata, *la gente, nel Settecento, accorreva a San Rocco per la mostra di pittura di autori moderni che si svolgeva nel campo e all'interno della* Scuola." Doch auch ein zeitgenössischer, kunstinteressierter Reisender konnte sich eher enttäuscht zeigen, von dem, was hier geboten wurde: "*L'exposition de l'année 1758 n'étoit ni brillante, ni nombreuse: le morceau le plus frappant étoit le portrait de l'Ingenieur ou Méchanicien en chef de la République. Cet homme, dit-on, né dans la lie du peuple, ne sçait ni lire, ni écrire. Avec du vin répandu sur une table, il trace ses desseins à des Charpentiers accoutumés à faisir & à exécuter ses idées: Par cette voie très-singulière, ce nouvel Archiméde va jusqu'où les Méchaniques peuvent atteindre. Tels étoient les Ingénieurs de ces siécles barbares, où le service des machines de guerre,*

ainsi que la construction des bâtimens, épuifoir toutes les ressources des Méchaniques, alors concentrées dans la tête d'Artisans qui ne sçavoient qu'opèrer. Le portrait expose à la porte de la Scuola de Saint Roch, représentoit un homme de cette espèce; c'est-à-dire, une forte tête sous un air sans apprêt,sous des traits communs, sous l'extérieur le plus simple." (**Grosley 1774**, Bd. 2, Fußnote auf S. 30/32. Luca Carlevarijs: "SCVOLA DI S. ROCCO/ Architettura di Sebastiano Serlio", Nr. "37" von *Le Fabriche, e Vedute...*; Michele Marieschi: Campo San Rocco, beschr.: "*Ædis Diui Rocchi facies rudis adhuc ex cocto latere, nec sectis marmoribus obducta: ad lœuam magnum sodalitium eidem Sancto dicatum, et studio Sebastiani Serlij constructum*", "N:° 14." von *Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus...*, 1741 zeigt nicht die Prozession, sondern nur die Bilder der Ausstellung an den Gebäudemauern.

[31] **Constable**, 331.

[32] S. **Renier Michiel 1829**, Bd. 4, S. 65/66.

[33] Stich "N.° 17" des "*Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus...*", beschr.: "*Templum et Platea F.F. Ord: min: Conuentualium usque ad uiam, qua itur ad D: Rocchi;...*"

[34] G. B. Brustolon nach G. B. Moretti: Nächtliche Ausfahrt des Dogen am Vorabend von S. Stefano, d. i.: Blick vom Molo nach San Giorgio Maggiore, Radierung, 291x443/335x463mm, beschr.: "*Vesperi Diei Nativitatis Domini Principe, Senatu comitante, auratis Naviliis Regio apparatu ad Ecclesiam S. Georgii Majoris proficiscente, Populus undequaque confluit*" und: "*Jo.Bap. Moretti et Filii del. e Pinx.___Jo.Bap. Brustoloni sculp.*", aus: *Prospectuum Aedium, Viarumque insigniorum Urbis Venetiarum...*, ges. Ex.: Venezia, Museo Correr, Stampe Correr 5048.

[35] **Renier Michiel 1829**, Bd. 2, S. 32/33.

[36] **Grevembroch 1754/1981**, Bd. IV, 121 zeigt ein "*dissegno del più pomposo stabilito senza risparmio nel anno 1732.*" Ein Stich mit dem sog. *Corteo Dogale*, beschr.: "*VISITE CHE IL SERENISSIMO DOGE FA ALLE CHIESE CON LE SOLITE BARCHE/ DETTE VOLGARMENTE LI PEATONI.*" und: " *A. Minoretti scolp.___ G. Filosi curavit.* " aus den Beständen des Museo Correr ist abgebildet bei **Urban 1998**, Abb. 11.

[37] So in dem einen Bild eines großformatigen Pendants von Bildern das, 1947 in der Ausstellung von Gemälden aus venezianischem Privatbesitz mit der - sicher falschen - Zuschreibung an Luca Carlevarijs gezeigt worden ist (L. Carlevarijs zugeschr.: Canal Grande mit Santa Maria della Salute, Blick Richtung Bacino di San Marco, Lw., 195x200cm, Venezia, Privatsammlung (1947), s. **Riccoboni (Kat.redaktion) 1947**, 69).

[38] Das bestätigt auch **Keyßler 1751**, S. 1099.

[39] Am ausführlichsten bei **Padoan Urban 1968**, die dem *Sposalizio del Mare* eine ausführliche Studie gewidmet hat, die später leicht verändert auch in Buchform publiziert worden ist (**Urban Padoan 1988a**), sowie **Muir 1981**, S. 119ff.

[40] So unmißverständlich deutlich **Padoan Urban 1968**, S. 291, wobei hier hinzuzufügen ist, daß diese Tatsache auch im Achtzehnten Jahrhundert bestens bekannt war (s. **Keyßler 1751**, Zweyte Abtheilung, die Anm. auf S. 1099).

[41] **Volkmann 1777/78**, S. 673/74: "Während der Zeit, daß der Doge die Messe zu S. Sebastiano [sic!] auf dem kleinen Marcusplatze hört, wird jedermann, der eine Maske und Bahute an hat, auf den Bucentoro gelassen, um ihn zu besehen. Den Fremden begegnet man mit vor züglicher Höflichkeit..."

[42] "*... demain je serai sur la route de Venise, où je verrai le plus grand mariage du monde.*" so beschrieb **Coyer 1782/83**, Bd. 4, S. 298 seine Erwartung vor Ankunft in der Stadt.

[43] "Der Bucintoro wird durch kleine Fahrzeuge mit Rudern, welche durch Taue an ihm befestigt sind, gezogen ...
... Man zählt wohl drey- bis viertausend Fahrzeuge, welche um den Bucentoro herumschwärmen; dieser fährt sehr langsam und unter dem Schall der Musik, dergleichen auch auf vielen Peotten ist." (**Volkmann 1777/78**, S. 673/74).

[44] **Blainville 1764-67**, Bd. 2, S. 7.

[45] Ebd., Bd. 1, S. 566/67. **Renier Michiel 1829**, die um diese Kritik gewußt haben muß, versucht ihr noch nachträglich den Wind aus den Segeln zu nehmen, indem sie das Ritual auf die Ebene der symbolischen Handlung verschiebt und es für die Ausbildung eines venezianischen Staatsbewußtsein in der Bevölkerung der Stadt in Anspruch nimmt: "*Simile costumanza venne da*

parecchi riguardatao non solo come bizzara, ma come ridicola. Pure il filosofo osservatore deve considerarla come saggia, provvida e umana. E chi non sa quanto questa idea di moninio sia propria a risvegliare in ogni uomo sublimi sentimenti e straordinario entusiasmo? Per renderla poi più sensibile, e in certo modo più palpabile anche alle anime rozze e volgari [sic!], *qual migliore spediente potevasi imaginare, quanto un'augusta cerimonia, il cui simbolo richiamasse in mente quella del matrimonio?* ..." (Bd. 1, S. 129). Einigermaßen drastisch auch der späte Kommentar von **Moore 1781**, Bd. 1, S. 24/25: "*Certain it is, the time has been, when the Doge had entire possession of, and dominion over, his spouse; but, for a considerabletime past, her favours have been shared by several other lovers; or, according to that violent metaphor of Otway's* [Venice preserv'd],

---------- now
Their Great duke shrinks, trembling in his palace, And sees his wife, the Adriatic, plough'd, Like a lewd whore, by prows than his."

[46] **Coyer 1782/83**, Bd. 4, S. 320 etwa, der das Bonmot überliefert: "*... chacun fait le mot de de fier Sultan, armé contre Venise. <J'enverrai son Doge conformer son mariage au fond de la mer>; & sans des évènemens peu attendus, il l'eût exécuté.*" und dann noch berichtet: "*Au reste, bien des gens, en s'amusant de la cérémonie qui a été terminée par une messe solmnelle, trouvent ce mariage absurde & ridicule, sans penser qu'il est fait en face de l'église...*" Noch deutlicher als **Blainville** legt der satirische Text von Ange Goudar den Finger auf die heidnisch-archaischen Elemente der Zeremonie: "'*J' assistai ici ces jours passés à un grand mariage, quoiqu'un peu disproportionné. Un individu de cinq pieds de haut se maria avec un élément se six mille lieus de long. Le Doge de Venise épousa la mer...*'" und: "'*Quoique la polygamie soit défendue chez les princes chrétiens, il est permis à celui-ci de passer tous les ans en secondes noces. Le Doge de Venise épouse toujours, & ne consomme jamais: il a le privilège d' être impuissant, & bien lui en vaut; car s'il couchait une seule fois avec son épouse, le lit de noces deviendrait son tombeau: en un mot, pour consommer le mariage, il faudrait jetter le Doge au fond de la mer, & on se contente d'y jetter un anneau.*'" - L'Espion Chinois, ou l'envoyè secret..., 3, S. 75f, zit. nach **Courbineau-Hoffmann 1993**, S. 97.

[47] **De Brosses/Cafasso (Hrsg.in) 1991.**

[48] **Luchini 1729**, von dem bis 1795 mindestens fünf Neuauflagen gedruckt worden sind.

[49] **Rizzi**, S. 93, tavv. 42-44, s. auch **Constable** unter 339.

[50] **Constable**, 335, 336, jetzt in Privatsammlung ohne weitere Angaben und 337. Dario Succi hat in seinem Aufsatz: "Que la fête continue": ospiti illustri e feste straordinarie nelle vedute da Carlevarijs a Guardi, in: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, S. 68 bezüglich des ersten Bildes, wie für den ähnlich gelagerten Fall eines Gemälde des Puschkinmuseums in Moskau (ebd., S. 74; **Constable**, 338) behauptet bei den Motiven handele sich um eine Rückkehr des *Bucintoro* von San Nicolò di Lido anläßlich der Einzüge der jeweiligen Botschafter, die in jeweiligen Pendants der Bilder dargestellt sind. Die Neuigkeit dabei wäre, daß der *Bucintoro* aus Anlaß von Botschaftereinzügen zu Wasser gelassen wurde. Zu welchem Zweck er bei dieser Gelegenheit zum Lido gefahren sein soll, konnte Succi dem interessierten Leser aber leider nicht erklären. Die auch von ihm angelegentlich zitierten Einträge im offiziellen Festbuch der Republik, das im venezianischen Staatsarchiv verwahrt wird, den sog. **Cerimoniali**, Bd. IV geben nicht nur keinen Hinweis darauf, daß bei diesen Einzügen von dem gewöhnlichen Verfahren, bei dem der Bucintoro nichts zu tun hatte, abgewichen worden wäre. Unter den entsprechenden Daten der Einzüge der Botschafter Gergy, der am 5. (und nicht wie häufig geschrieben am 4.) November 1726 stattfand, und Bolagnos am 16. Mai 1729 heißt es sogar ganz ausdrücklich - wie ähnlich auch an anderer Stelle -: "*senza alcuno altera:[zio]ne furono osservate le formalità tutte solite*" (S. 53/"MDCCXXVI . V Novembre") und "*La mattina dei i6 ... fù da essi condotto all Ecc.[ellentissi]mo Coll.[egio]° ove seguì il suo ingresso con le solite formalità*" (S. 59, Eintrag beginnend mit dem Datum: "*M. DC C XXIX___XXX Aprile*"). Eine genaue Beschreibung des Einzuges des französischen Comte de Gergy, verfaßt am Folgetag der offiziellen Vorstellung der Botschafters als Bericht an den Dogen von dem Kavaliere Nicolò Tron, der dem Botschafter als Begleiter und Vorstand des sechzigköpfigen Geleitzuges zugeordnet gewesen war, befindet sich unter den *Esposizioni Principi* (ASV, Collegio), filza 121, o. P. [*Ser.[enissi]mo Pren[ci]pe./ Nelle soleñe fontione del publico Ingresso del Sig.r de Gergy Amb.[sciato]r Xpmo presso la Ser.[enissi]ma R[e]p[ubli]:ca*..., 6. 11. 1726, s. ANHANG]. Auch hier wird mit keinem Wort eine Ausfahrt des Bucintoro erwähnt. Daß es sich nicht um eine Rückkehr des Staatsschiffes nach dem *Sposalizio* des Dogen mit dem Meer handele, sei - so meint Succi - "*dimostrato dall'assenza delle baracche lignee che venivano*

erette anche sulla Piazzetta in occasione di quella ricorrenza" [d. i.: zur *Fiera dell'Ascensione*]. Abgesehen davon, daß diese Buden auch auf anderen Bildern mit der Ausfahrt des Bucintoro fehlen (z. B.: **Constable**, 337), besonders auf solchen die als frühe Werke gelten (auch bei dem 1710 datierten Bild von Luca Carlevarijs im Getty Museum, **Rizzi**, S. 93, tavv 43/44), mag ihr Fehlen insgesamt ein erklärungswürdiges Phänomen sein. Es könnte sein, daß sie im frühen Achtzehnten Jahrhundert - bei beiden von Succi in frage gestellten Bildern Canalettos handelt es sich um Werke aus der Zeit von 1726 bis 1730, bei dem Gemälde, das Vorbild für das letzte Blatt der Stichreihe Visentinis von 1735 gewesen ist, hat Canaletto sie dann genauestens abgebildet - nicht, oder nicht immer bis vor an die *Colonne* reichten, denn "*Le botteghe della Sensa furono sostituite e rifatte in varie epoche...*" wie **Padoan Urban 1968**, S. 334 schrieb; das sollte auch der Autor wissen, zitiert er doch aus dem Aufsatz Urbans (s. **Succi 1993**, S. 90). Zumindest in Betracht ziehen muß man diese Möglichkeit also, wenn man nicht annehmen will, daß Canaletto die Buden weggelassen hat, weil er oder sein Auftraggeber sie als nicht dem *Decorum* entsprechend empfunden haben könnte.

[51] Antonio Diziani zugeschr.: Einschiffung des Dogen zur Vermählung mit dem Meer am Himmelfahrtstag, Lw., 119x187cm, Berlin, Gemäldegalerie SMPK/Streit'sche Stiftung, Nr. 8, Kat.: **Venedig im 18. Jhd. 1974**, 7.

[52] **Lucchini 1729**, S. 94ff. **Streit: Verzeichnüß Aller Bücher, Gemählde...**, S. 52ff: "Gemählde N° 4. La Partenza del Doge a [muß heißen: per il] Lido. A. 1763 gesand.":
"Die Ersten Männer so im Schiffe steigen, sind die Commandatori |c [unter den Anmerkungsbuchstaben werden die Funktionen der Mandatsträger erläutert]| und tragen lange hell blaue Mäntel, 8 davon tragen die Stendarten, andere 8 derselben, tragen silberne Trompeten, ... Diejenige welche roth gekleidet, von geringen rothen seidenen Zeüge, auch jenen folgen, sind Trompeten Blaser, Pfeiffer und Hauboisten, welche im Schiffe, wann solches im fahren befindlich, sich hören lassen.
Nach diesen gehet der Messer grande | e | dan der Cavaglier del Doge | f | beide roth gekleidet.
Diejenigen welche folgen, und lange weite blaue Über Röcke tragen, sind die Secretary vom großen Consiglio und Senat |g|
Dan kömt der Groß Cantzler alleine, roth gekleidet, Nach gehends der Doge|: fürst :|, über dem ein Schirm getragen wird, Er ist nach seiner Gewohnheit prächtig angezogen, mit Unterkleid von Silberstück, und langem weiten Oberkleide bis auf die Erde, deßen Schew..ift Ihme nachgetragen wird, mit einem kleinen Mützchen oben her, mit Hermelin gefüttert, beides von Goldstück, gehende Er in der Mitte des Nunty | h | zur rechten und des keÿserlichen Ambasciatori zur linken. Hinter diesen blau gekleidet, sind des Keÿserlichen Ambasciatori, Pages, denen zur Rechten einige Gesitliche gehen, als Bediente des Nunty.
Die Persohn so roth gekleidet, welche das Schwerd in der Höhe trägt, ist derjenige, so von denen Edel Leüthen am Ersten v..iset, sein ...l..es Amt und..st... wo, anzutreten, wohin er bestimmt ist. [Satz ist mit verlaufender Tinte sehr dick geschr., daher schwer lesbar]
Die anderen Edel Laüthe so folgen, Rothgekleidet, sind von garmeisten Magistraten, nehmlich von Arsenal, von Rason vecchie | i |über die Artiglierie &c:
Die Peotta | k | die man unter der Brücke della Paglia heraus kömt, mit einer Schwartzen Decke bedeckt, welches 6. SchiffLaüthe hat, die gelb gekleidet sind, darin sitzet das Haupt derer Nicolotti | l |.
Die Gondolen sage die großen Gondolen |m| mit Bildhauer Arbeit und verguldet, sind dem Nunzio | n | vom Papst.
Die Gondolen vom Keÿserlichen Ambasciatore siehet man auf dem Gemählde nicht, weil sie shon voraus gegangen sind nach Lido.
Die Peotta mit der Fahne oder Stendarte, mit einer sammeten Decke bedecket, ist von den Chorherrn[?] zu Paviglia.
Die Peotta welche man mit Bild hauer Arbeit forne[?] und hinten siehet, ist von denen Chorherrn zu Murano | o |
Unweit deren obbesagten großen Pfeilern alla Piazzetta | p | siehet man die Galera genand die Fusta, worin die Deliquenten hingeführt und angeschloßen werden, so zur Galera verdammet sind, und dorten so lange aufgehoben bleiben, bis man sie auf andere Galere vertheilet, wo sie am Ruder arbeiten müßen, die auf dem Meer von Einem Ohrte zum anderen fahren.
Nicht weit davon siehet man ein Fahrzeug |: Schiff :| mit verschiedenen Kleinen fahren, welches man nennet ein Galera von denen Galeren des Capitano del Golfo | q |
Wan der Bucintoro, worin die gantze Signoria |r|, umgeben mit einer großen Menge anderer Galeren,

Peotte, versehen mit Trompeter und Waldhörner, Gondole |s| Batelli |t| und andere Schiffe Arten, worin befindlich Laüthe mit Masques und ohne Masques, im fahren begriffen, so unter beständigen Geshreÿ Viva San Marco, vom Lande und auf dem Wasser geschiehet, wird von allen allen Kriegs und Kauft Mans Schiffen ohne Aufhören geschoßen. Daß dieses eine der solennerten und prächtigsten Functionen ist, so man jemahlen sehen kan, geschweige[Ende des Abschnitts] ..." (S. 53-56).

[53] Der Stich aus den sog. "*Feste Ducali*", "N. 5.", beschr.: "*Serenißimus Princeps die Ascensionis Domini in aurea navi, vulgo Bucintoro, miro cujusvis navigiorum numero stipata litus petit.*"; Vorzeichnung: **Constable**, 634; Guardi: **Morassi**, 247; Angaben zu dem Bild der Querini Stampalia, s. oben, Kap. DER GROßE ÜBERBLICK., Anm. 68.

[54] Venez., um 1650: Vermählung des Dogen mit dem Meer, Lw., 176x402cm, Lugano, Curia Vescovile. Das Bild wurde veröffentlicht im Kat. der Ausstellung: Venezianische Kunst in der Schweiz, **Natale (Ausstellungskommissär) 1978**, 95, S. 132ff. Sein Pendant zeigt das außergewöhnliche Motiv der "Übergabe des Kommandostabes an den *Generale da mar*" auf Molo und Piazzetta (Lw., 176x386, 5cm, ebd., 96).

[55] Stich "*N. 6.*", beschr. "*Sacris in D. Nicolai Templo rite peractis, apertoque sibi solemni ritu mari, Sereniß. Princeps in aureâ navi ad Urbem redit.*" Vorzeichnung: **Constable**, 635, das Gemälde Guardis: **Morassi**, 248.

[56] **Morassi**, 285.

[57] **Morassi**, 286.

[58] **Morassi: Disegni**, 289.

[59] **Morassi**, 282.

[60] **Morassi**, 289. **Manzelli 1999** (V. 13) hat auf ein Gemälde wieder aufmerksam gemacht, daß den *Bucintoro* an einer nicht eindeutig zu identifizierenden Stelle, eventuell vor der Isola della Certosa zeigt, in einer Position, die mit dem gewöhnlich beschriebenen Ablauf der Ausfahrt nur schwer in Verbindung zu bringen ist, vor allem da er an diesem Punkt anzulegen scheint und eine Prozession aus der Kirche sich auf ihn zu bewegt. Das Bild gehört zu einer Gruppe von Bildern in Chesterfield House, die 1815 erstmals unter dem Namen "Yoly" inventarisiert worden sind, s. **Russell 1988a** und **Croft Murray 1962/70**, Bd. 2, S. 226

[61] **Morassi**, 284 und 292.

[62] **Morassi**, 281.

[63] **Morassi**, 291 und **Morassi: Disegni**, 286.

[64] **Keyßler 1751**, S. 1098. Seinem Ratschlag folgte sogar Kaiser Joseph bei seinem Aufenthalt 1775 (s. die bei **Mutinelli 1841** als Nota D abgedruckte *Relazione della venuta di S. M. I. R. A. Giuseppe II*, S. 681, erstmals veröffentlicht: **Balbi 1823**).

[65] **Morassi**, 287.

[66] **Morassi**, 293, ähnlich auch: 290.

[67] Lw., 48x78cm, Venezia, Museo Storico Navale, Inv.nr.: 2795. Erst **Manzelli 1999** hat kürzlich den Schritt getan, das Bild als Festvedute zu sehen, indem er es in seinen Werkkatalog Antonio Jolis (V.14) aufgenommen hat, wenn auch diese Zuschreibung in meinen Augen nur schwer begründbar ist, besonders, wenn man das Stück mit Jolis einziger signierter, venezianischen Vedute (V.9, Farbabb. ebd. Tav. XXXVII°) vergleicht, die ein äußerst schwaches Bild ist, das wiederum mit den atmosphärischen Ansichten Neapels, die man mit seinem Namen sonst in Verbindung zu bringen gewohnt ist, nichts gemein hat. Nach allem, was an sicheren Werken von Jacopo Fabris bekannt ist, gehört das Bild des Museo Storico Navale eher in dieses Umfeld, sowohl was Farb- und Raumauffassung, Handschrift, als auch was die etwas steifen, unbeholfen ihr Ruder haltenden Gondoliere anbetrifft.

[68] **Lalande 1769/70**, Bd. 8, S. 112.

[69] **Renier Michiel 1829**, Bd. 1, S. 193.

[70] **Morassi**, 277 und 278.

[71] Es handelt sich bei den Unterschieden keineswegs nur um eine einzige "*licenza presa dall'artista riguarda la forma delle arcate del sottoportico, che erano un po' diverse,...*" (**Succi 1993**, S. 91): die Bögen sind gedrückt, stehen auf Pfeilern mit rechteckigem Querschnitt und nicht wie in Macaruzzis Projekt auf doppelt gesetzten "*Colonne di tutto tondo*" mit "*Zoccolo, Base, Fusto, e Capitello Composito*",

wie es dem ausführenden *Aboccatore* in dem von Valsecchi (Hrsg.) 1880 (S. 14/15, Abs. III u. IV) transkribierten und in Druck gegebenen Auftrag vorgeschrieben wurde. Die Pfeiler bilden auch nicht sich wiederholende Palladio-Motive, es fehlen der Festarchitektur sowohl Architrav, als auch Dachgebälk - "*Architravi, Archivolti, Seraglie, angoli, Riquadri il tutto Sovazato simile all' esterno*", weiter: "*Sopra poi farà la sua Cornice...*" (alles ebd., Abs. IV) - und die acht etwa lebensgroßen, allegorischen Statuen - "*dell'altezza di piedi sei circa*" -, wie sie nach Maccaruzzis Projekt ausgeschrieben (ebd., S. 16, Nr. IX) und, wie man aus anderen Darstellung ablesen kann, auch ausgeführt worden sind. Auch die Seitenfronten der Zugänge zum Innenraum des platzumfassenden Gebäudes sehen nicht so aus, wie es in der Ausschreibung heißt: "*Alli quattro Ingressi sarà suo obbligo di perfettamente eseguire li loro laterali Prospetti con Colonne di due terzi simili a quelle della Loggia...*" (ebd., Abs. VIII). Wenn denn nicht der schräge Schatten, den der mit einer umlaufenden, blauen Zeltplane verkleidete obere Abschluß der Architektur im hinteren linken Winkel wirft, ein Fehler des Malers ist, bleibt nichts an Ähnlichkeiten außer den vier Eingängen zu dem Innenraum und vier der "*sontuosi lampioni di cristallo commissionati alla ditta Briati*" (Succi 1993, S. 91) an einem der Eingänge, statt je "*sei per ciascheduno*" laut Ausschreibung (S. 16, VIII). Kurz gesagt: nicht eine "*leggera modifica proposta da Guardi al progetto Maccaruzzi*" (Succi 1993, S. 92), sondern eine andere Architektur, alles andere als "*ricollegabile al clima di contestazione che accompagnò quella scelta*" (ebd.) und denkbar ungeeignet zur Verherrlichung des Projektes von Maccaruzzi. Drei Erklärungsmöglichkeiten bieten sich an: 1.) Das Gemälde zeigt einen Arkadengang "*'adorno di arcate indubbiamente inventate dall'artista', come supponeva Pallucchini (1965, cat. n. III)*" (zit. nach Succi 1993, S. 91). 2.) Dargestellt ist das nicht verwirklichte und nicht mehr bekannte Gegenprojekt der Mitbewerber Andrea Compagnoni und Filippo Maccari. Dieses aber wird als vollkommenes Oval beschrieben, das in Holz ausgeführt und bemalt werden sollte (Padoan Urban 1968, S das Dokument im *APPENDICE III*, S. 347ff.) und nicht wie hier abgebildet als Zeltdacharchitektur. Oder: 3.) Es ist nicht so, wie man sich angewöhnt hat, zu glauben, daß es nur zwei "*sistemazioni*" der *Fiera* gegeben hat, wie zwei Bilder Gabriel Bellas in der Pinacoteca der Fondazione Querini Stampalia mit dem "*Disegno della Sens/a Anticha Di Venezia/ Gabriel Bella F*" (n. 247/203, Kat.: Dazzi u. Merkel 1979, 218. 10), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 189-91) und mit "*La Noua Piantta/ Della Fiera Della Sensa/ Gabriel Bella F.*" nahelegen (279/222, Dazzi u. Merkel 1979, 219. 11), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 192-98). Das erscheint auf den ersten Blick unwahrscheinlich, bildet doch Urban Padoan 1988a, Abb. 41, S. 121 (aus einem "*registro 'Estrazioni per la sensa 1770-1794*" im Archivio di Stato, Venezia) einen Plan ab, der beweist, daß noch nach 1770 die Aufteilung der Läden in drei Straßen bestand (s. das auch oben das Gemälde Canalettos, Constable, 19, Kap. PIAZZAKULTUR, S. 186), denen der "*abate Barbaro*" in seinem Gedicht (ebd., S. 128) nachtrauerte. Es wurde sogar noch 1776 verfügt, daß die Ladeninhaber auf ihre Kosten "*'farsi erigere da un maragon la bottega e pagar ad esso la mercede che tra se stessi convengono'*" (ebd., S. 127/28) und die zuständige Behörde, die *Procuratoria de Supra* bis dahin nur die Oberaufsicht hatte - "*destinar li stazj delle loro botteghe, e sopraintendere alla nobiltà e sicurezza della Fiera*" heißt es - und den "*apparato esterno ... fatto colle telle, lampioni ed altri atrezzi*" bereitstellte (ebd., S. 128, aus dem erstmals von ihr selbst veröffentlichten Dokument im *APPENDICE III*, Padoan Urban 1968, S. 350 und 352 zitierend). Die Lösung steckt vielleicht in dem Satz, den Frau Urban, die die entsprechenden Dokumente besser studiert hat als jeder andere, nicht in die überarbeitete und in Buchform gebrachte Fassung ihrer älteren Studie über die *Sensa* übernommen hat: "*Nel 1775 e nel 1776 la 'Senza' era stata allestita con botteghe costruite con 'tele, lampioni e altri attrezzi di pubblica ragione'*" (Padoan Urban 1968, S. 336 und 334/35, Anm. 203, sowie das Dokument im *APPENDICE III*, S. 352). In der späteren Fassung heißt es dann - mit Bezug auf Renier Michiel - nur noch: "*Ma le botteghe della Sensa assunsero forma di costruzione unitaria solo dal 1776, anno in cui il Senato ordinò e fece eseguire un recinto in legno, un anno prima dunque della sistemazione definitiva operata dal Maccaruzzi...*" (Urban Padoan 1988a, S. 128). Hier allerdings ist Renier Michiel ungenau, denn das Projekt Maccaruzzis wurde 1776 in Auftrag gegeben und beschlossen, aber erst im Folgejahr erstmals ausgeführt. So kann man zu Beginn der zitierten, von Padoan Urban 1968 als *APPENDICE III*, S. 345ff. abgedruckten *Relazione della Procuratoria de Supra* vom 31.7.1776 (ASV, Senato Terra, I, busta 2636), mit der nach der *Fiera* diesen Jahres das Projekt des Architekten Bernardino Maccaruzzi zur Annahme empfohlen wird, lesen: "*dopo aver reso conto... alla prima parte del decreto 2 marzo precedente nel far eseguire*

l'apparato della Piazza per la Fiera dell'Ascensione con quello sistema che fu eseguito l'anno 1775..." (S. 345). Exakt um die Situation der Jahre 1775 und '76 - bestätigt durch den Bericht des GIORNALE ENCICLOPEDICO, 3, 3, März 1776, S. 79, wo es unter dem Datum des 16. 3. heißt, der Doge überweise 3000 Dukaten "*all' anno per il maggiore abbbelimento*" der Fiera "*già resa con grande spesa tanto adorna nell'anno scorso...*" - vor Ausführung des 1777 erstmals in Betrieb genommen Projektes von Maccaruzzi, dürfte es sich bei der dargestellten Festarchitektur handeln. Das hat auch schon **Brusatin 1980**, S. 215 gesehen. Den ultimativen Beweis liefert ein Dokument, das, wenn vielleicht auch an entlegener Stelle, schon seit langer Zeit veröffentlicht ist (**Toderini 1857**, Dok. CXXIII., S. 229-31): der Bericht des Francesco Pesaro vom 31. 5. 1775, der in seinem "*Uffizio di Savio Cassiere*" mit der Ausgestaltung der Verschönerungen und Festlichkeiten anläßlich des Treffens von Kaiser Joseph II mit seinen Brüdern in der Stadt betraut war. Darin legt er dem *Serenissimo Principe* Rechenschaft über alle seine Aktivitäten und Ausgaben ab, darunter 5229 Dukaten für die kurzfristige Umgestaltung der Fiera della Sensa. Zum selben Thema auch ebd., die zwei folgenden Dokumente. Einen weiteren, Beleg könnte auch das bei **Cicogna u. di Prata 1856**, S. 65 aufgeführte, mir nicht vorgelegene "*Poema nel quale si descrive la magnifica funzione della Sensa e della nuova idea per la disposizione della Piazza con tutta la descrizione della famosa Regatta seguita li 27 maggio 1775, composta da me Pietro Segala servitor da barca. Ven. per Vincenzo Fontanotto*" liefern.

[72] **Morassi**, 279; Antonio Sandi nach Francesco Guardi: Piazza San Marco, Blick nach San Geminiano mit Festa della Sensa, Radierung, 281x424/322x444mm, beschr.: "*Prospectus novi Circi pro Nundinis in Solemnitate Ascensionis Venetiis in Foro maximo./ Venetiis Apud Theodorum Viero in via Merceria vulgo dicto dell' Orologio*" und: "*Franc. Guardi pinx.___Ant. Sandi sc.*", in oder nach 1777, ges. Ex.: Venezia, Museo Correr, Stampe Cicogna 798, das Vorbild dafür ist: **Morassi: Disegni**, 278 u. 279.

[73] Antonio Baratti nach Pietro Gaspari: Piazza San Marco mit der neuen Festarchitektur Maccaruzzis für die Fiera dell'Ascensione, beschr.: "*ILLUSTRISSIMIS. ET EXCELLENTISSIMIS. PROCURATIBVS. DE PROCVRATIA. DE. SUPRA/ NOVI. CIRCI. PRO. NVNDINIS. QVAE. IN. FORO. MAXIMO VENETIIS. FESTO. DOMINICAE. ASCENSIONIS. DIE. QVOTANNIS. INDICVNTUR. SCENOGRAPHIAM/ Ad perenne testimonium Bernardus. Macaruzzi. Arcitectus. Inventor. D.D.D. Anno Sal. MDCCLXXXVII.*" und: "*Petrus Gaspari del.___Antonius Baratti scul.*", Radierung, 450x1279/517x1308mm, 1777, ges. Ex.: Venezia, Museo Correr, Stampe P.D. Gr. 2897.

[74] **Urban Padoan 1988a**, S. 113ff. hat auch die nicht immer positiven Reaktionen auf die Neugestaltung dokumentiert.

[75] **Frisante o. J. [1777]**, S. II. Der Autor nennt außer dem des Architekten auch den Namen des ausführenden Zimmerers Zamaria Monaco, eines "*Direttor*" Antonio Girardini, der Bildhauer der Statuen an den Ecken der Eingänge zu der Verkaufsarena Iseppo Sabadin, Andrea Rigoni und des Urhebers der Marmor fingierenden Dekorationsmalereien Zambattista Ferrari an. Weiterhin fügt er seinem Text eine Liste aller Läden mit den Handwerken, die sie ausüben, an. **Renier Michiel 1829**, Bd. 1, S. 189 fügt der Beschreibung noch hinzu, daß die gesamte Architektur in nur sechs Tagen aufgebaut und in dreien wieder verschwand.

[76] Atti accademici, busta 1864. Carte del vecchio archivio, adì 6 maggio 1777, zit. nach **Fogolari 1913**, S. 390/91, Anm. 2. **Frisante o. J. [1777]**, S. IX. nennt den Betreiber des Standes Giacomo Concolo, in dem Dokument bei Fogolari wird er Bernardo genannt. Die Familie ist auch anderweitig als Händler von Bildern dokumentiert, zu den "*bottegheri da quadri*" im Allgemeinen und Speziellen s. das erste Kap. von **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999**, bes. den Dokumentenanhang, S. 20, wo auch der Name Concolo zu finden ist.

[77] GIORNALE ENCICLOPEDICO, 4, 7, 1777, S. 59-61: "*ANEDDOTI.*"

[78] "*N. 7*", beschr.: "*Die Jovis postrema Bacchanalorium Serenißemus Princeps e ducali Palatio conspicit populares ludo, perantiquae victoriae monumenta.*", die Vorzeichnung ist **Constable**, 636, das Gemälde Guardis: **Morassi**, 249. Einen Überblick über die Geschichte und akrobatischen Nummern, die an diesem Tag gegeben wurden bei **Urban Padoan 1988b.**

[79] Hier greift Blainvilles Hrsg. korrigierend ein: "Ob ich gleich überzeuget bin, daß unser Reisebeschreiber mit seinen Lesern aufrichtig umgehe, und daß ihm die fabelhaften Umstände, so wie er sie berichtet auch

erzählet worden, so kan ich doch nicht umhin anzumerken, daß des Herrn Imberti Nachricht sehr fehlerhaft sey; denn es ist zwar die hauptsache an dem, weil *Marcus Antonius Coccius Sabellicus Res. Venet. Decad. V. L VII* in der schönen Sammlung *de gl' Istorici delle cose Veneziane T. 1. p.148* und *Vghelli in Italia sacra T. V.* S. 65 sie eingestehen, allein es ist nicht an dem, daß der Patriarch von Aquileja zu Venedig mit seinen zwölf Domherren hingerichtet worden. Die beiden Geschichtsschreiber setzen diese Begebenheit in das Jahr 1162. in welchem der Doge Vitalis Michieli und der Patriarch Ulrich zu Aquileja beide zu ihren Würden erhoben worden. Die Venetianer hatten beständig mit denen von Aquileja, besonders wegen Forli zu streiten. Patriarch Ulrich war ein unruhiger Kopf, hielte es mit Octaviano, der unter dem Namen Victor III zum Gegenpabst von Alexander III...war erwählt worden, und suchte sich der damaligen Unruhen zu bedienen, und Grado auszuplündern. Die Venetianer ergriffen diese Gelegenheit,..., entsetzten Grado und bekamen Ulrichen und zwölf Domherren nebst vielen Edlen von Forli gefangen, ließen sie auch nicht eher los, bis sie den lächerlichen Tribut abzustatten versprochen hatten. Daß aber Ulrich nicht hingerichtet worden erhellet daraus, weil er nach diesem noch zwei und zwanzig Jahre gelebt, und den Patriarchenstuhl erst 1184 verlassen hat, wie Ughelli erweiset, bey dem viele Unruhen vorkommen, in denen dieses Ulrichs gedacht wird. Sabellicus aber so wohl als Ughelli versichern, daß die lächerliche Enthauptung des Ochsens am Donnerstage vor der Fasten von dieser Begebenheit herrühre, also darf man nicht daran zweifeln."

[80] **Blainville 1764-67**, S. 582-84.

[81] Antonio Diziani zugeschr.: *Festa del giovedì grasso* auf der Piazzetta, Lw., 135x203cm, Berlin, Gemäldegalerie SMPK/Streit'sche Stiftung, Nr. 11, **Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis 1986**, Abb.1387/**Gesamtverzeichnis 1996**, 2534, Lit.: **Venedig im 18... 1974**, 6, N°. 2 in **Streit: Verzeichnüß...**, das Bild der Wallace Collection, Inv.nr.: 500, **Constable**, 330.VII.1, **Morassi**, 280 und das datierte Bild Francesco Guardis, s. oben, Kap. FRANCESCO GUARDI., S. 378.

[82] Piazzetta mit Festa del Giovedì grasso, beschr.: "*VOLO, FUOCHI ARTIFICIALI, et altri/ Guochi nel Giovedì grasso - VOLATUS, IGNES ARTIFICIALES, aliigue/ Lusus die Jovis in Bacchanliis. - VOLÊE, FEUX D'ARTIFICE, et autres/ Jeux au Jeudi gras.*" , num. u. r.: "112", Serientitel: L' ITALIE ILLUSTRÉE/ EN CXXXV FIGURES/ EN TAILLES DOUCES IN FOLIO/ DESSINÉS & GRAVÉS/ PAR LES PLUS/ FAMEUX GRAVEURS/ DES PAIS-BAS/ AVEC LES EXPLICATIONS EN/ ITALIEN en FRANCOIS & EN LATIN, A LEIDE 1757 [Chez C. HAAK - Lugd.Bat. ex Officina Cornelii Haak.], 135 Radierungen, meist auf Carlevarijs beruhend, je ca. 270x345/280x355mm, Venezia, Museo Correr: Libro Stampe D 47. Die Radierungen wurden wiederum teilweise reproduziert für die Stadtbeschreibung: SPLENDOR/ MAGNIFICENTISSIMÆ / URBIS/ VENETIARUM/ CLARISSIMUS;/ E Figuris elegantissimi, & accurata Descriptio-/ne emicans;/ IN DUAS PARTES DISTRIBUTUS:/ QUARUM PRIOR,/ Templa inclytæ Urbis magnifica, Collegia, Monumenta,/ Mausolea, Epitaphia, Inscriptiones, Statuas, Picturas, Scul-/pturas, ac reliqua ibidem memoria digna continet:/ POSTERIOR,/ Regimen Serenissimæ Republicæ VENETÆ,/ Magistratus, Dignitates, Aedificia Publica atque Privata, Pompas, Festa, Spettacula, o. O. o. J. [angeblich vor 1762] [LUGDUNI BATAVORUM, Sumptibus PETRI VANDER Aa; Bibliopolae,...]. **Caylus 1914** sah 1714/15 "... *un feu d'artice assez bien décoré mais très mal tiré et très vilain pour l'artifice. On le tire en plein jour...*" (S. 117).

[83] GAZZETTA VENETA, 1, 4, 16.2.1760.

[84] Antonio Stom: "*Incendio della macchina*" oder: "Brand des *Tempietto* auf der Piazzetta" genannt, Lw., 113x140cm, Milano, Privatbesitz, **Morassi 1962**, S. 301, Abb. 11.

[85] Joseph Wright of Derby: "*La Girandola*", d. i.: Feuerwerk auf der Engelsburg und Illumination von St. Peter, Lw., 42, 5x71, 5cm, 1774/75, Birmingham, Birmingham Museums and Art Gallery, **Nicholson 1968**, 249, S. 250 und Appendix B, **Garms 1995**, 100, zuletzt auch auf der Ausst. zur Grand Tour, Kat.: **Bignamini u. Wilton (Hrsg.) 1997**, 147.

[86] Piazza San Marco, Blick Richtung Basilica mit Karnevalstreiben, in: *L'Italie illustrée...*, 1757, num. u. r.: "108", beschr.: "*Il Carnevale di VENEZIA./ BACCHANALIA VENETORUM./ Le Carneval de VENISE.*", Venezia, Museo Correr, Libro Stampe D 47.

[87] Sog. "*Solennità Dogali*", "*N°. 1.*": Präsentation des neugewählten Dogen in der Basilica di San Marco, beschr: "*Serenißimus Venetiarum Dux, recens renuntiatus, a Seniori ex XLI. electoribus in Ducali Basilica populo conspiciendus proponitur. Hinc sella/ gestatoria (vulgo il pozzo) ascensa, per majorem plateam D. Marci circumvehitur; ac postmodum in aulam reductus coronatur.*", Vorzeichnung: **Constable**, 630, das Gemälde Guardis: **Morassi**, 243; "*N°. 2.*": Umzug des neugewählten Dogen "*nel Pozzetto*" auf der Piazza San Marco, beschr: "*Habita a Serenißimo Duce in Basilica D. Marci ad populum allocutione, ab eoque Dux salutatus, Armentatorium humeris in sella gestatoria cum duobus proxi=/me consanguineis excipitur, et per magnam Plateam circumvectus, argenteos aureosque nummos proprio insculptos nomine, usque ad Giagntum scalam turbis affluentibus projicit.*", Vorzeichnung: **Constable**, 631, das Gemälde Guardis: **Morassi**, 244; "*N.° 3.*": Krönung des neugewählten Dogen auf der Scala dei Giganti, beschr: "*Expleto a Serenissimo DUCE in gestatoria sede Magnæ Divi Marci plateæ circuitu supra gignatem scalam toto spectante Electorum cœtu a senore Consiliario/ gemmato Cornu regia præfulgente Corona plaudente populo coronatur, eoque insignitus as fenestram splendido ornatam stragulo denuo populum alloquitur.*", Vorzeichnung: **Constable**, 632, das Gemälde Guardis: **Morassi**, 245 und "*N. 4.*": Dank des neugewählten Dogen an den Maggior Consiglio, beschr: "*Serenißimus electus Dux in Consiglio Majori, pro sibi collata summa Reipublicae Dignitate,/ de gratiarum actione adlocutionem instituit.*" , Vorzeichnung: **Constable**, 633, das Gemälde Guardis: **Morassi**, 246. Die beiden weiteren Motive der (hier nicht besprochenen) Stiche der Serie von Canaletto/Brustolon sind: Das Bankett des Dogen und der Empfang der Botschafter durch den Dogen in der *sala del Collegio*.

[88] **Muir 1981**, S. 283-89. **Urban 1998**, S.194ff. hält sich hier im Wesentlichen an das, was von **Molmenti** in seiner *Storia di Venezia nella vita privata* berichtet worden ist, auch **Sansovino/Martinioni 1663**, S. 476/77 ist wenig informativ.

[89] Giacomo Franco: "*Il Doge nel Pozzetto*", in: "*Habiti d'hvomeni et donne venetiane...*", beschr.: "*Il Prencipe Eleto, dopo l' haver fatto in Chiesa di S.M.co nel Pergolo l'oratione al Populo;/ entra in un' Palchetto con suoi Parenti et l'Armiráglio doue portato da gl' humeni dell'Arsenale uia/ gettando dinari intorno la Piazza, poi entra in Palazzo et sopra le scalle de' Giganti uiene incoronato/ dal Consiglier piu Giované*", im Nachdruck bei Ongania 1878 Planche XX. Das Gemälde eines anonymen Meisters 17. Jahrhunderts hat die Inv.nr.: Cl. I., n. 922.

[90] **NUOVA VENETA GAZZETTA**, 3, 22, 26. 5. 1762, **Notizia giornale storica...** 1732. Im Achtzehnten Jahrhundert wurden anläßlich des Todes eines venezianischen Dogen genaue Beschreibungen der Begräbniszeremonien in Umlauf gebracht, für die Bilderproduktion aber spielten sie - außer für den kleinen Stich der Piazza San Marco bei Cesare **Vecellio 1590**, Taf. 151.b/**Vecellio o. J. [1598]**, 147. und wiederum für Gabriele Bella (Campo SS. Giovanni e Paolo mit Begräbnisprozession des Dogen, Lw., 92x145cm, beschr.: "*Mortorio Del Doge/ A' SS: Giovani E'/ Paolo*", Venezia, Fondazione Querini Stampalia, Inv.: n. 286/190, Kat.: **Dazzi u. Merkel 1979**, 232. 24), **Tamassia Mazzarotto 1961**, S. 224-28) - keine Rolle. Gemalt wurden die Festlichkeiten zur Inthronisierung des neuen Dogen.

[91] **NUOVA VENETA GAZZETTA**, 3, 24, 2. 6. 1762.

[92] Die Wahl des Dogen Marco Foscarini wurde am 31. 5. 1763 verkündet, die Bilder Streits noch im selben Jahr nach Berlin verschickt. Die davorliegende Dogenwahl war bereits 1752 gewesen, für einiger der Gemälde aber sind, wie oben bereits dargelegt, topographische Kriterien gegeben, die Datierung nach 1755, bzw. 1758 notwendig machen.

[93] Marieschi: **Toledano**, V. 3.2/1995, V. 3.a, **Manzelli** --- (?), sowie Streits Bild: Antonio Diziani zugeschr.: "*Il Doge nel Pozzetto*", = Umzug des neugewählten Dogen auf der Piazza, Blick zur Basilica, Lw., 119x187cm, Berlin, Gemäldegalerie SMPK/Streit'sche Stiftung, Nr. 9, Lit.: Kat.: **Venedig im 18. Jhd.**, 1974, 9.

[94] Eine Bestätigung für die hier angenommene Identifizierung der Dogenzeremonien könnte sein, daß **Gradenigo** unter dem Datum des "*19. Maggio*" 1763, also kurz nach der Wahl des Dogen Alvise Mocenigo festhält, daß einige der Arsenalotti wegen ihrer Übergriffen bestraft worden sind, **Notatori**, Bd. X: "*.../dal pmo[mit Tilde] Marzo 1763, sino tutto Nouembre 1763. di Carte 138.*", Blatt 41 verso: "*Ad esempio altrui, e p. rafrenare la irregolarità delli Arsenalotti al caso dell'asportarsi nella Piazza di S. Marco il nuouo Principe; il segg:to sentenziò, che p anno uno ne fossero cassati due di costoro, et altri due p anni dieci, cioé quelli, che auaram:e, e barbaram:te à i9, Aprile procederono contro alcuni della*

Nazione Schiauona e contro chi raccoglieua Dinaro, sparso dalla libertà del regnante Doge Mocenigo."

[95] **Richard 1766**, Bd. 2, S. 190/91, der zu Beginn seiner Schilderung ausdrücklich darauf bestand, alles genau gesehen und verstanden zu haben

[96] **da Mosto 1960**, S. XXIII, **Muir 1981**, S. 283.

[97] **Toledano**, V.11/1995, V.14, **Manzelli**, M. 8.1.

[98] Bella: Einzug des Patriarchen in San Pietro di Castello, beschr.: *"Ingreso del Patriarcha In S. Pietro di Chastello"*, Lw., 95x146, 5cm, Inv.: n. 294/204, **Dazzi u. Merkel 1979**, 244. 36), **Tamassia Mazzarotto 1961**, S.279-82; zu dem Bild von Heintz, s. oben, Kap. VORSPIEL, S. 92.

[99] **Niova, e destinta relazione... o. J. [1735].**

[100] Succi: "Que la fête continue": ospiti illustri..., in: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, S. 77: *"... il fastoso corteo delle tre bissone, riccamente addobate e adorne di sculture lignee a tutto tondo, si trova all' alteza del Fondaco dei Tedeschi, dove Antonio Correr aveva ricevuto li Prelati Procuratori di S. Marco, et altri Senatori, o congionti che dovevano accompagnarlo'* (**Cerimoniali**, IV, c. 86)".

[101] **Rizzi**, S. 87, tavv. 28-30, **Walpole/Toynbee (Hrsg.) 1927/28**, S. 48/49, 30. 5. 1763, Kimbolton Castle.

[102] **Rizzi**, S. 89, tavv. 31-34, jetzt als Leihgabe des Finanzministeriums, Den Haag im Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.: C 1612. **Mariuz 1994**, annähernd zeitgleich so auch: Succi, a. a. O., in: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, S. 64 u. Kat. 36.

[103] **Rizzi**, S. 88, tavv. 143-45 bezieht das Bild auf den Einzug von 1726. **Links 1994**, S. 14 verweist darauf, daß Colloredo 1714 und 1726 empfangen wurde. Succi, a. a. O., in: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, S. 72 u. Kat. 65 spricht von 1715, ohne eines von beiden Daten vorzuziehen. Zu den genannten Stichen nach Carlevarijs s. **Rizzi**, S. 103.

[104] **Constable**, 356 und 355 (jetzt in ungenannter Privatsammlung}, zu letzterem s. auch S. 59ff., Kat. 83/84 in: **Bettagno (Hrsg.) 1982**, sowie als Quelle: **Cerimoniali**, IV, 53 u. 59.

[105] **Cerimoniali**, Bd. IV, u. a.: S. 1 t, 5. 3. 1705; S. 6 t/7, 22. 9. 1707; S. 52, 5. 11. 1726; S. 59, 30. 4. 1729, um nur die Einträge der hier relevanten Einzüge zu zitieren.

[106] Johan Richter: Anfahrt der Gondeln des französischen Botschafters Comte de Gergy anläßlich seines Einzuges in den Dogenpalast, Lw. 154x230cm, um 1726, o. A., Privatsammlung, **Pignatti 1972a**, fi. 10, S. 159, **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, Kat. 71.

[107] **Ticozzi 1836**, **Pignatti 1972a**. Die Bilder **Constable**, 358 und 83a sind bei **Manzelli 1999**, V.1 u. 2, s. auch S. 32-37, wo am genauesten die Unstimmigkeiten zwischen Gemälden, den *termini* ihrer Datierung und den Beschreibungen Ticozzis aufgewiesen werden und in Erwähnung gezogen wird, daß es sich bei dem dargestellten Ereignis nicht um den von Ticozzi genannten des päpstlichen Nuntius Stopani gehandelt habe, ohne daß aber die Identifizierung der Washingtoner Bilder mit den von Ticozzi beschriebenen Paar grundsätzlich in Zweifel gezogen wird, wie das konsequenterweise von Eric Garberson, in: **de Grazia, Garberson u. a. 1996**, unter den Nr. 1945.15.1 (874) u. .2 (875), S. 338 geschehen ist. Ticozzi immerhin spricht von einer *Regata*, zu anderen Unstimmigkeiten hat sich Manzelli ausführlich geäußert. Es ist aber darauf hinzuweisen, daß Manzelli den Zweifeln an der Identität der beiden Bilderpaare insofern den Wind aus den Segeln zu nehmen vermag, als er das Hauptargument der mit den Washingtoner Gemälden nicht übereinstimmenden Maßangaben Ticozzis durch genauere Berechnungen entkräften kann und so auf fast exakte Übereinstimmung kommt. Daraus entwickelt er die Position, daß die Bilder in Washington schon mit den von Ticozzi beschriebenen Paar übereinstimme, der Autor des Neunzehnten Jahrhunderts aber sowohl was Zuschreibung anbetrifft, als auch in Bezug auf die Identifizierung des Motivs geirrt habe. So sieht er darin nicht den Einzug Stopanis, sondern den des Botschafters Mons. Branciforti Colonna im Jahr 1759. Anderer Meinung war Succi: "Que la fête continue" ..., in: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, S. 81-84. Sicher sind die geäußerten Hypothesen mit all ihren Annahmen und Voraussetzungen hier nicht abschließend zu bewerten, zu fragen sei nur, ob es wahrscheinlich sein kann, daß Ticozzi sich nicht nur in der Zuschreibung geirrt haben könne - was durchaus nicht selten ist -, sondern auch in der Provenienz der Bilder. Dies würde bedeuten, daß die damaligen Besitzer, bei denen er die Bilder gesehen hat, über die Herkunft ihres eigenen Erbes falsch informiert gewesen wären.

[108] Wenn eine Autorin wie **Terpitz 1998**, S. 39 behauptet, "das einfache Volk" sei bei diesen Gelegenheiten "durch eine Absperrung vom Geschehen getrennt" worden, dann ist das schlicht falsch, denn sowohl auf der Brücke, als auch auf dem Vorplatz an der Anlegestelle sind sowohl bei Carlevarijs, als auch bei Canaletto Popolani unter den Herumstehenden zu erkennen.

[109] 1991 in Milano, Galleria Salamon, s. oben Kap. LUCA CARLEVARIJS. ZWEI GESICHTER..., Anm. 4.

[110] **Relazione della pubblica regatta... o. J. [1764]** [Einblattdruck].

[111] Ein weiteres Beispiel für den großen Ernst, mit dem so mancher ausländische Beobachter die alten venezianische Festtradition beurteilte, ist **Keyßler 1751**, Zweyte Abtheilung, S. 1094: "Am letzten Donnerstage des Carnavals, an welchem die ausgelassene Freyheit am höchsten getrieben wird, hätzet man hie und da in den Straßen, wie auch auf dem Markusplatze Ochsen. Man kann aber dergleichen Feste de' Tori auch außer der Carnavalszeit alle Freytage Vormittags bey den Fleischbänken ansehen." Stierhatzen wurden offenbar immer dann in Veduten abgebildet, wenn sie aus besonderen Anlässen auf der Piazza San Marco abgehalten wurden, nicht aber jene vielen, die auch im Achtzehnten Jahrhundert noch häufig auf anderen Plätzen des öffentlichen Raums abgehalten wurden; Pietro **Gradenigo**, der von 1748 bis 1773/74 sein Tagebuch **Notatori** geführt hat und sich gern mit dergleichen aufhielt, berichtet immerhin von mehreren innerhalb eines Jahres. Die Maler, die diese abbildeten gehörten durchweg nicht zur allerersten Riege der Vedutisten. Bekannte Beispiele sind: **Constable**, 361, vormals Chester, Sammlung Peter Jones, das traditionell als Zusammenarbeit von Canaletto und G. B. Cimaroli angesehen wurde, aber wohl eher dem letzteren zuzuschreiben ist, sowie **Constable**, 362, zuletzt ausgestellt auf der Ausstellung: Luca Carlevarijs e la veduta veneziana..., Kat. **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, 95. Dazu s. auch Succi: "Que la fête continue" ..., ebd., S. 78-80, dessen Identifizierung - bei aller Vorsicht gegenüber solchen Aussagen des Autors - mit der Stierhatz für Prinz Friedrich Christian 1740 der weiteren Überprüfung würdig ist. Zwei weitere Bilder, ganz offenbar desselben Ereignisses, waren am 26. 6. 1983 bei Sotheby Parke Bernet, Monaco, Lot 439 (Lw., 83,5x119cm, aus der Sammlung Barbara Tolstoi, vorher Graf Kotzebue) und am 10. 7. 1974 bei Sotheby's, London, 53 (Lw., 87x126cm, mit Zuschreibung an Francesco Battaglioli, aber offensichtlich von derselben Hand).

[112] **Renier Michiel 1829**, Bd. 6, S. 181

[113] **Rosenberg 1782**, S. 48.

[114] **Rizzi**, S. 93, tavv. 39-40 und S. 88, tavv. 35-37, von Gioseffo Baroni in Kupfer gestochen auch in Lovisas *Il gran teatro di Venezia...* aufgenommen, s. oben Kap.: L. CARLEVARIJS: *LE FABRICHE,...*, S. ,159, Anm. 28. Dazu s. auch: Reale, Isabella: Per divertimento di Sua Maestà: appunti sulla *Regata* di Frederico IV, in: **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, S. 107-114.

[115] **Rizzi**, S. 89, tav. 111, Kat.: **Fomichova 1992**, S. 123, 82; venez., 18. Jhd.: *Regata* auf dem Canal Grande bei Santa Maria della Salute, Lw., 36x54cm, Venezia, Musei Civici. Museo Correr, Inv.: Cl. I., n. 147, Kat.: **Pignatti (Hrsg.) 1960**, S.299/300, aus dem Besitz Correr, von **Donzelli 1957** Francesco Tironi zugeschr.; Antonio Diziani zugeschr.: *Regata* bei der Ponte di Rialto, gesehen von der Höhe der Riva del Carbon, mit Pal. Dolfin-Manin, Lw., 119x187cm, Berlin, Gemäldegalerie SMPK/Streit'sche Stiftung, Inv.nr.: Nr. 12, Lit.: Kat.: **Venedig im 18. Jhd. 1974**, 5; Morassi, 303-7. Ein interessantes Bild in diesem Zusammenhang ist auch: Francesco Guardi: *Regata* auf dem Canale della Giudecca, Lw., 60,6x92,3cm, München, Alte Pinakothek, HuW 34, Kat.: **Kultzen u. Reuss (Bearb.) 1991**, S. 69, Morassi --- [?], weitere Lit.: **Goering 1944**, S. 65/66 und mit Farbabb.: **Kultzen 1976**. Nur hypothetisiert werden kann hier, daß es sich um die Proben zu der *REGATA* 1775 anläßlich des Besuchs von Kaiser Joseph II., von dem man weiß, daß er sich zweimal inkognito mit seinen Brüdern zum Giudecca-Kanal begeben hat, um diese zu sehen: Am Nachmittag des zweiten Tages ihres Aufenthaltes, dem 22.5. "... *si traferirono alle prove della Regata, girando sempre per tutto quel canale.*" und: "*Nel dopo pranzo* [des 23.5] *poi in separate gondole mascherati si fecero condurre nel canale della Giudecca a vedere il corso e prove della Regatta...*" (**Balbi 1823**, S. 11 u. 14 und *Relazione* bei **Mutinelli 1841**, S. 679/80). Die Erinnerung daran, daß **Kultzen 1976**, als er das Bild als Neuerwerbung der Alten Pinakothek vorstellte, die Meinung äußerte, das Münchner Bild habe ein Pendant in der Ansicht des

Bacino di San Marco in der Züricher Sammlung E. Bührle, Morassi, 288, das die Isola di San Giorgio ohne den Campanile der Kirche von San Giorgio zeigt. Der Campanile war im Februar 1774 eingestürzt; aus den Berichten über den Besuch des Kaisers in Venedig geht hervor, daß dieser am zweiten Tag seines Aufenthaltes anläßlich des Besuches auf der Insel auch die Ruinen des eingestürzten Turmes sehen wollte ["*Volle riconoscere le rovine cagionate della caduta del campanile, e le fabbriche nuovamente erette.*" (**Mutinelli 1841**, S. 679)]. Sollte die hier vorgeschlagene Identifizierung der im Münchener Bild dargestellten *Regata*-proben zutreffend sein und die Bilder wirklich als Pendants - womöglich für einen bei dem Besuch anwesenden Auftraggeber - entstanden sein, verbot sich natürlich für den Vedutisten jeder Gedanken daran, die für die Stadt ja nicht unbedingt schmeichelhafte Tatsache des Einsturzes malerisch dadurch zu verschweigen, daß man die Insel einfach weiterhin mit dem Campanile abbildete.

[116] **Rosenberg 1782**, S. 57 und **Ballarini/Barozzi (Hrsg.) 1870**, S. 22/23.

[117] **Il Trionfo di nettuno... 1740**. Nur ein Gemälde Canalettos (15. 5. 1996 bei Christie's, N. Y., vorher: London, Walpole Gallery, **Constable/Links 1989**, 228* u. S. lvii-lix, CHRISTIE'S INTERNATIONAL MAGAZINE, May 1996) könnte an den Aufenthalt des Prinzen erinnern, allerdings ist es kein *Regata*-bild, sondern ein gewöhnlicher Tag des Aufenthaltes, an dem er bei der Ponte di Rialto eine seiner drei vergoldeter Prunkgondeln besteigt.
Auch zwanzig Jahre nachdem das Museo Correr in einer Ausstellung die bildnerische Überbleibsel dieser Prunkbarken aus seinen der Öffentlichkeit vor Augen geführt hat (s. Kat. **Pedrocco, Romanelli u. Falconera (Mitarb.) 1980**), steht eine umfassende Untersuchung der Kunstform der *Bissone* und *Peotte* , sowohl was Autorschaft, stilistische Entwicklung, inhaltlich-ikonographische Ausdeutung, als auch die Art, wie sich Auftraggeber bei solchen Anlässen selbst darzustellen versuchten, noch aus. Sie müßte die umfangreiche, diese Ereignisse quasi umspielende Festliteratur mit in die Untersuchung miteinbeziehen. Dies kann hier nur angeregt werden, hier sollen nur einige wenige Beobachtungen das Bild des venezianischen Alltages in der Zeit des letzten Jahrhunderts der Republik ergänzen.

[118] **Cicogna u. di Prata 1856**, S. 9.

[119] **Villota che da un zovene... o. J. [1764]**, o. P.

[120] Venez., 2. Hälfte 18. Jhd.: *Regata* für den Duke of York 1764 [in *volta de' Canal*] mit Ca' Foscari, Palazzo Balbi, u. anderen Palästen, o. A., 105x167cm, ca. 1764, Venezia, Sammlung Conte Sebastiano Barozzi, **Constable**, 353a, Aust.: **Lorenzetti 1937**, V.a Sala (36), 3, S. 43, sowie: Abb. 16. Der Stich der *Macchina* (498x389/512x398, beschr.: "*Machina Eretta Sopra il Canal Grande per la meta de Corsi della Magnifica Regata delli 4. Giugno 1764. Ideata dall Sig: Francesco Zanchi Pittor Celebre Prospettico ec.*") befindet sich zusammen mit dem Titelblatt der Serie ("*DISEGNI DELLA MACCHINA E PEOTTE DAGLI ECC. PUBBLICI DEPUTATI Ordinate in occasione DELLA MAGNIFICA REGATTA ESEGUITA AD ONORE DEL PRINCIPE REALE D' INGHILTERRA ODOARDO AUGUSTO DI BRUNSWICK HANNOVER DUCA DI YORCK &c. &c. &c. Sotto il Nome DI CONTE DI ULSTER L' Anno 1764. li 4. Giugno.*"), aber ohne die Blätter mit den *Peotte* im Museo Correr (Stampe Correr 5328 u. 5329). Jene sind dokumentiert bei **Pedrocco, Romanelli u. Falconera (Mitarb.) 1980**, X., 77-81, S. 22. **Constable** zur Autorschaft des Gemäldes: "*Tironi has been suggested ...*" Die *Macchina*, die in dem Titelkupfer einiger der diesbezüglichen Festbeschreibungen gezeigt ist, hat mit der wirklich errichteten nichts zu tun.

[121] Abweichungen, sowohl in der *Macchina*, als auch in der Ausgestaltung der Details der *Bissone*, mögen dadurch erklärbar sein, daß entweder die Stiche oder (weniger wahrscheinlich) das Gemälde nach Entwürfen entstanden sind, das andere nach der Wirklichkeit.

[122] Im Ex. der Biblioteca Marciana, Venedig; erschienen: IN VENEZIA [Appresso Giambattista Occhi, in Piazza S. Marco] 1764. **Ingamells 1997** hat "*the most complete copy*" in der British Library ausgemacht.l

[123] **Relazione della sontuosa Regata... 1764**, o. P.

[124] **Relazione della sontuosa Regata... 1764**, o. P.

[125] **Segala 1764**, S. 3.

[126] **Ferrara 1764**, S. 3.

[127] **Relazione della sontuosa Regata... 1764.**

[128] **Villota che da un zovene... o. J. [1764]**, o. P.

[129] Canzonetta nuova... o. J. [1764], S. 4.

[130] Frisante 1764, S. V.

[131] Coma 1764, VI.

[132] Senviesti o. J. [1764], Vers 6-9.

[133] Relazione della pubblica regatta... o. J. [1764] [Einblattdruck].

[134] Tansandi o. J. [1764] Tansandi o. P. Weitere Beschreibungen dieser *Peotte* u. a. in: Lanza 1764, S. 7/8, Segala 1764, S. 4-6, Villota che da un zovene... o. J. [1764], Ferrara 1764, S. 3-5.

[135] Frisante 1764, S. V. Der Satz von Constable unter 353a.

[136] Segala 1764, S. 8.

[137] Albergati Capacelli o. J. [1784], S. XXXIX-XLII.

[138] Das bekannteste und stilistisch über das Gewöhnliche herausgehende *Opuscolo* ist: Rosenberg 1782:, S. 24-26. Von dem in französischer Sprache verfaßten Büchlein über den Besuch des Russischen Thronfolgerpaares 1782 existieren zwei differierende Übersetzungen, die erste gedruckt in Venedig, die andere - etwas später in Vicenza erschienen - ist die von der Autorin angeregte und autorisierte Übersetzung (s.: GIORNALE ENCICLOPEDICO. 9, 3, März u. 4, April 1782). Aus dieser wurde hier zitiert. Wegen seiner übersichtlichen, chronologischen Ordnung hilfreich ist auch die: Lettera scritta da un patrizio... o. J. [1782], außerdem: Descrizione degli spettacoli, e feste... 1782, Il nuovo libretto... o. J. [1782] u. a.

[139] Morassi, 243-54.

[140] Alberti 1932.

[141] Biadene 1992. Der in zwei Briefen enthaltene Bericht, auf den sie sich bezieht: Ballarini/Barozzi (Hrsg.) 1870.

[142] Descrizione degli spettacoli, e feste... 1782, S. 2.

[143] Rosenberg 1782, S. 17, das Bild ist: Morassi, 256.

[144] Die Großherzogin bat um den Stich der Festdekoration, "*prova incontrastabile di un vero aggradimento* " (ebd., S. XIV. Das großformatige Blatt war: Antonio Baratti nach Giovanni Battista Canal: Empfang im Teatro San Benedetto für die "*Conti del Nord*" 1782, Radierung und Kupferstich, 575x777mm. beschr.: "*Imago Spectaculi, quod in Nobiliore Theatro de vico S. Benedicti, Magnis Russie Ducibus Nicolaus Michaelius/ et Philippus Calbo, Sapientes Ærario Prefecti ex S. C. exhibuerunt XI. Kal. Febr. MDCCLXXXII___Dessein du Spectacle, que leurs Excellences Messeurs Nicolas Michieli, et Philipe Calbo, Sages, préposés au Trésor, ont donné par/ Decret du Senat au Grand Duc, et à la Grand Duchesse de Russie, dans le trés Noble Theatre á S.benoit le 22 Janvier 1782./ Antonio Mauro Pittore, et archit. Prosp. ejusdem Theatri inventore, atque Directore___Sous la Direection de Antoine Mauro Peintre, et Archit. Persp. du même Theatre, qui en átoit l' inventeur.*" und: " *Ioan. Bapt. Canal delin. quo ad figuras___Antonius Baratti sculp Venetiis.*", ges. Ex.: Venezia, Museo Correr: Stampe Correr 5170, ausgestellt in der Venedig-Sektion der Grand Tour-Ausst. 1997 in Rom, Kat.: Bignamini u. Wilton (Hrsg.) 1997, S. 197, Nr. 134; ein Gemälde des Motivs, ev. das Original G. B. Canals befindet sich im Museo Teatrale alla Scala in Milano und ist abgebildet in: Duby u. Lobrichon (Hrsg.) 1991, S. 185. Auch der anonyme Autor der Lettera scritta da un patrizio... o. J. [1782] gab sich überwältigt: "*Io credo che momento più sereno non sia mai coparso sulle Venete contrade, quanto questo, che ci assicurò perfetta la calma nelle angustie presenti. Adesso adunque, che ci siamo rimessi dal soprastante pericolo delle accenate confusioni, e disordini, vi mantego la parola, e ritorno al Teatrale spettacolo. Si è aperto il Teatro in magnifica, e regal forma alle ore una circa della notte. Oh che sorpresa! Erano le Logge tutte dalla prima all' ultima fornite nel Parapetto di uno strato di Raso guarnito d' Argento. Due cerchj componevano la Orchestra, lasciandosi aperta con Scalinata nel mezzo la Scena.*" (S. XI/XII.)
Genauer noch ist die Ausstattung in der Descrizione degli spettacoli, e feste... 1782, S. 7 beschrieben: "*Era la Platea contornata di sedili di raso celeste guarniti d' argento, e in due separate orchestre stavano ripartiti 70 Suonatori, tutti vestiti con uniforme di scarlatto riccamente gallonate, e niente mancava in tutto il resto, di quanto poteva contribuire allo splendore di così magnifico trattenimento.*"
Wieder der Patrizio veneto: (S. XII-XIV.) dann über den Festablauf:
"*Riccamente vestiti tutti uniformi erano i Suonatori. Scendeva dall' alto del Cielo della Scena, fino alla cima dell'Orchestra medesima uno strascino del Raso stesso, a guarnitura delle*

Logge. Ardeva di cere il grandioso spettacolo decorato nella Sala del ballo dall' intervento dei due Augusti Soggetti, di Forestieri del primo Rango, e di altri riguardevoli Signori, accorsi dalle più lontane Città al grandioso momento. I Signori Nobili Veneziani non si fecero punto stare in tale incontro; pichè si contavano più di cento le nostre Dame, in abito a tutta gala, ornate di ricche gioje, e molti piú li Patrizj nel centro del ballo. Del flusso, e riflusso poi delle Maschere in tutte le Logge, io non parlo; dirò solamante, che per una, e due ore sole si affittavano i Palchetti vendibili a carissimo prezzo. Alle quattro ore circa cessò per un poco la danza; quando all'improviso cambiatosi il Suono del ballo in lieta Sinfonia, disparve il ricco Scipario, e qual Sala incantata vi comparve una Mensa delle più squisite, e sontuose; Sala addobbata [sic!] *con specchi dall' alto al basso, e colle più galanti Tapezzerie tutte simili nel colore alla ricca fornitura del Teatro medesimo. Si avvicinarono alla Mensa le Dame servite dai loro Cavalieri, per via dei sopraccenati gradini, che dividevano le Orchestre. Al numero di ottanta erano le sedenti alla Mensa, e le altre stavano sedendo in altri posti; tutti poi i Cavalieri in piedi girando, formandosi così una Nobile e ragguardevole confusione. Circondata da nobile Cerchio tutta la Tavola, ecco che i Signori Conti del Nord, con alcuni del loro seguito comparvero nelle loro Logge di facciata, dove si vide senza equivoco la Sig. Contessa a batter le mani, e si sentì la voce del Sig:Co: ...* [Auslassung im Original] *Oh quelle surprise, Oh quelle surprise. Questi applausi, e queste voci espresse dai due Augusti Soggetti, non posso ridire di qual compiacenza riuscissero a tutta la Nobile Assemblea, e quanto dessero di risalto, e di lode al superbo Spettacolo, al servigio del quale erano destinati più di sessanta Serventi, tutti in abito di colore uniforma guarnito d'oro. Fino quasi al terminar della Cena si trattennero i Signori Conti nelle Logge, e poi si portarono col Sig: Principe di Wirtemberg, e con Loro EE. Pesaro, e Grimani nella stessa Sala del pranzo; dove pregando le Dame a starsene sedute, girarono la Tavola onorando la Mensa col prendere in piedi qualche pezzo di gelato."*

[145] Rosenberg 1782, S. 42/43.

[146] Descrizione degli spettacoli, e feste... 1782, S. 8.

[147] Rosenberg 1782, S. 46/47.

[148] Ballarini/Barozzi (Hrsg.) 1870, S. 22.

[149] Descrizione degli spettacoli, e feste... 1782, S. 8.

[150] Lettera scritta da un patrizio... o. J. [1782], S. XX.

[151] Ballarini/Barozzi (Hrsg.) 1870, S. 23/24.

[152] Über die aquarellierten Darstellungen der *Peotte* im Museo Correr (s. Pedrocco, Romanelli u. Falconera (Mitarb.) 1980, XII., S. 22-27) läßt sich kein Gemälde eindeutig als Abbildung dieses Ereignisses identifizieren. Die einzige mir bekannte vedutenhafte Darstellung, die sich auf diese *Regata* bezieht, befindet sich in der in Bassano erschienenen, 42 Blätter nach verschiedenen Zeichnern umfassenden *RACCOLTA DELLE PRINCIPALI PROSPETTIVE DELLA CITTA DI VENEZIA* von Marco Sebastiano Giampiccoli (ein Ex. mit kolorierten Stichen: Venezia, Museo Correr, Stampe D 9), Nr. 15 (237x322mm, beschr.: "*Cymbarum___Certamen./ IN DAVENTV PAVLLI PETROWITZ ET: MARIÆ THEODOROWNÆ___CONTIGVM: MAGNORVM RVSSIÆ. DVCVM/ Venetiis Celebratum X. K.___Febr. A. MDCCLXXXII./ EXCELL*[ELLENTISSI]*MO. MARCH. DE. MARVZZI EQVITI. S. ANNÆ___CATHARINÆ II. RVSSORVM IMP. INTIMO. CONSILIARIO/ EIVSQUE REBVS. GERENDIS.ADVD___CVNCTOS ITALIÆ PRINCIPES DELEGATO./ VERO PRÆSTANTISSIMO___MECÆNATI MVNIFICENISSIMO/ Marcus Sebastianus___Giampiccoli D.D.D.*", bez..: "*Ionville del. __Giampiccoli incidit.*"). Ob es sich dabei um eine wirkliche Aufnahme des Ereignisses, oder eine sich an älteren Stichen orientierende Darstellung allgemeinerer Art handelt, entzieht sich derzeit meiner Kenntnis. Die Serie selbst erstmals im GIORNALE ENCICLOPEDICO, 1, 2, Feb. 1774 und dann folgend mit einiger Regelmäßigkeit annonciert. Mit dem Stich, der sich auf den Besuch der Conti del Nord bezieht, ist sie aber zumindest teilweise um das Jahr 1782 oder danach zu datieren.

[153] Descrizione delle magnifiche feste... o. J. [1782], o. P.
s. dazu: 152.

[154] Rosenberg 1782, S. 60-63.

[155] Il nuovo libretto... o. J. [1782], S. 6 nennt mißverständlich den Namen Domenico Fossatis, der aber nur die Entwürfe der *Carri* gezeichnet hat.

[156] Ballarini/Barozzi (Hrsg.) 1870, S. 24. Ballarini berichtet in dem ersten seiner beiden Briefe auch, di Granduchessa "*Aveva un gran desiderio di veder la piazza*

di S. Marco; non potrà però aver tal compiacenza, perchè è già ingombrato da uno steccato e cento altre puerilità per la caccia dei tori. La piazzetta pure è decorata dalle solite caponere *e da* casotti *soliti in carnovale."* (ebd., S. 14, Hervorhebungen des Originaltextes).

[157] **Rosenberg 1782**, S. 63-69, voll des Lobes für die Organisatoren des Tages "*i Sigg. Michieli e Calbo Savj Cassieri, cioè Ministri del Dipartimento delle finanze* ".

[158] **Morassi: Disegni**, 265 und 266, sowie **Morassi**, 257 und 258. Giacomo Leonardis nach Domenico Fossati: Besuch der "*Conti del Nord*": Piazza San Marco mit Rundfahrt der Prunkkarossen, Radierung und Kupferstich, 399x694/490x720mm, beschr.: "*Imago Spectaculi, quod in Foro D. Marci Magnis Russie Ducibus Nicolaus Michaelius, et Philippis Calbus/ Sapientes Ærario Prefecti ex S. C. exhibuerunt IX Kal. Febr. MDCCLXXXII/ Antonio Codognato inventore, atque directore --- Dessein du Spectacle que leurs Excellences Messeurs Nicolas Michieli, et Philipe Calbo, Sages, préposés au Trésor, ont donné par/ Decret du Senat au Grand Duc, et a la Grand Duchesse de Russie, Dans la Place de S.t Marc, le 24 Janvier 1782./ Sous la Direction d' Antoine Codognato, qui en étoit l'Inventeur.*" und: "*Dom.cus de Fossati del.___Jac. Leonardis Sulp. Ven.tus*", sowie: "*Gravé avec Privilege du Senat/ On les vends Chez Alessandri, et Scattaglia sur le Pont de Rialte Venise.*", 1782, Venezia, Museo Correr: Stampe Correr gr. 5962, Lit.: **Succi (Hrsg.) 1983**, S. 211/12, Nr. 249. **Arnolds 1941** hat aufgrund einer poetischen Beschreibung *Canzonetta...*, die bei **Pilot 1914** zu finden ist, darauf verwiesen, daß die Reihenfolge der Einfahrt in den Darstellung der unterschiedlichen Medien nicht immer dieselbe ist. Will man dem Künstler nicht so viel Freiheit zugestehen, diese Variation willkürlich vorgenommen zu haben, könnte man vermuten, daß in der zweiten, abendlichen Einfahrt eine Umstellung der Reihenfolge vorgenommen wurde. In dem Zug einen Begräbniszug - "*un corteo funebre*" sehen zu wollen, wie **Biadene 1992**, S. 102, beruht wiederum auf jener verbreiteten Form Interpretation, die aus dem Blickwinkel, dessen der um das fünfzehn Jahre später stattgehabte Ende der Republik weiß, wo überall möglich Vorzeichen entdecken will. Keiner der zeitgenössischen dokumentarischen und beschreibenden Texte legt eine solche Deutung nahe. Wie ein Begräbniszug im venezianischen Achtzehnten Jahrhundert vorzustellen ist, zeigt wiederum Bella (s. oben, Anm. 90).

[159] **Fiocco 1923**, n. 72, S. 72 mit Verweis auf eine Abb. in **Simonson 1908b**, S. 495, den aber schon **Morassi**, 260 als falsch erkannt hat.

[160] **Morassi: Disegni**, 268-70.

[161] *CURRUS TRIUMPHALES AD ADVENTUM CLARISSIMORUM MOSCHOVIA PRINCIPUM PAULI PETROVITZ PAULI PETROVITZ ET MARIÆ THEODOROWNÆ CONIUGIS/ REGALI ORNANDUM SPETACULO IN DIVI MARCI VENETIARUM FORO DIE 22. JANUARII ANNO MDCCLXXXII. CONSCRIPTI PATRES IN CANDIDI CONTESTATIONEM ANIMI PONI JUSSERE ASSIDUA DUORUM NOBILIUM SAPIENTIUM/ NICOLAI MICHAELIS, ET PHILIPPI CALBI CURA PRÆSEDIT: GEORGII PATRIS, DOMINICIQUE FILII DE FOSSATIS, ARCHITECTONICÆ PROFESSIONIS STRENUE PERITORUM DELINEATIO, ATQUE OPERA EFFECIT* (5 Stiche + Frontispiz, je ca. 400-420x280/390x255mm, ges. Ex.: Venezia, Museo Correr, Stampe Molin 1994-1999). Alle abgebildet bei **Pilot 1914**, der die Festlichkeiten erstmals ausführlich und bis heute gültig beschrieben hat. Er allerdings spricht von Aquarellen, die mir nicht bekannt sind, wahrscheinlich aber dürfte er sich auf ein koloriertes Ex. der Stiche beziehen.

[162] Kopie der *relazione* der Savi Cassieri Nicolò Michiel und Filippo Calbo, Bibl. Museo Correr, Ms. PD 2755/I, zit. nach **Biadene 1992**, S. 102.

[163] Antonio Baratti nach Antonio Grandis: Stierhatz auf der Piazza San Marco, Blick auf die ephemere Palastarchitektur vor San Giminiano, 288x410/260x388mm, beschr.: "*Palais Provisional Erigé dans la gande Place de S.t Marc de Venise le 24 Janvier 1782 à l' occasion de la Venus de leurs Altesse Imp.rs/ Mons.r le Comte, et Madame la Comtesse du Nord avec la Chasse des Taurons inventé et desiné par M. Ant.° Codognato.*" und: "*Desiné par Grandis___Gravé par Baratti*", Ex.: Venezia, Museo Correr: Stampe Gherro 1112, Abb. in **Pilot 1914**, S. 65.

[164] **Ballarini/Barozzi (Hrsg.) 1870**, S. 26.

[165] **Rosenberg 1782**, S. 70-73.

[166] **Biadene 1992**, S. 100 zitiert die Organisatoren der Feste mit den Worten: "*con quelle dimostrazioni che senza*

una manifesta pubblica ingerenza valessero a far comprendere agli Imperiali Gran Duca e Gran Duchessa di Russia, ospiti di questa dominante, la considerazione che la Repubblica professa a Sua Eccellenza l'Imperatrice Caterina." (Kopie der *relazione* der Savi Cassieri Nicolò Michiel und Filippo Calbo, Bibl. Museo Correr, Ms. PD 2755/I).

[167] Antonio Baratti nach Antonio Grandis: Triumphbogen vor der Basilica, mit Einlassung des Volkes, Radierung, 262x388/291x411mm, beschr.: "*Arc Triomphal Erigé dans la grande Place de S.t Marc de Venise le 24. Ianvier 1782. à l' occasion de la Venüe de leurs Altesses Imp.les/ Mons.r le Comte, et Madame la Comtesse du Nord avec l' entrée du Peuple, invente, et dirigé par M.r Ant.e Codognato.*" und: "*Desiné par Grandis___Gravé par Baratti*", gesehenes Ex.: Venezia, Museo Correr: Stampe Cicogna 160.

[168] **Descrizione degli spettacoli, e feste... 1782**, S. 12/13.

[169] **Il nuovo libretto... o. J. [1782]**, S. 7.

[170] Antonio Baratti nach Giambattista [?] Moretti: Festarchitektur und abendliche Illumination der Piazza, Blick Richtung Procuratie nuove, Radierung mit Grabstichel, 262x390/292x412mm, beschr.: "*Amphiteatre Erigé dans la grande Place de S.t Marc de Venise pour le Soir du 24 Janvier du Coté des Procuraties neuves à l'occasion de la Venüe de leurs Altesse Imp.les Mons.r le Comte, et Madame le Comtesse/ du Nord, avec la Veüe de l'Arc Triomphal, et de l' Eglise Ducale, le tout illuminé de Flambeaux avec des Lustres, et Lampions de cristal, inventé, et dirigé par M.e Ant.e Codognato.*", und: "*Desiné par I. Moretti___Grave par Baratti*", gesehenes Ex.: Venezia, Museo Correr: Stampe Correr 5495, **Succi (Hrsg.) 1983**, S. 46, Nr. 10 und: Antonio Baratti nach Antonio Grandis: Festarchitektur und abendliche Illumination der Piazza, Blick Richtung Procuratie vecchie, Radierung, 267x385/286x409mm, beschr.: "*Amphiteatre Erigé dans la grande Place de S.t Marc de Venise pour le Soir du 24. Janvier. du Coté des Procuratie Vieilles à l'occasion de la Venüe de leurs Altesse Imp.les Mons.r le Comte,/ et Madame le Comtesse du Nord, avec la Veüe du Palais erigé provisionellement, le tout illumine de Flambeaux avec des Lustres, et Lampions de cristal, inventé, et dirigé par M.e Ant.e Codognato.*" und: "*Desiné par Grandis___Gravé par Baratti*", gesehenes Ex.: Venezia, Museo Correr: Stampe Cicogna 159.

[171] **Descrizione delle magnifiche feste... o. J. [1782]**, o. P.

[172] **Rosenberg 1782**, S. 74.

[173] **Dini 1782** (zweite Auflage: Venezia 1783 [presso Simone Occhi]), spezieller auf den Aufenthalt in Venedig ausgerichtet: **Arrivo, soggiorno, e partenza... 1782** (mit einer Auftragspoesie zu dem Anlaß mit der Tobias-Legende von Gasparo Gozzi) und: **Storia del viaggio del sommo pontefice... 1782.** Weitere bildliche Darstellungen zu dem Besuch des Papstes in der oben, Anm. 152 schon erwähnten: *Raccolta delle principali prospettive...* von Marco Sebastiano Giampiccoli, 13 u. 35, vgl. auch **Urban 1998**, S. 142.

[174] Die Originale befinden sich in der Biblioteca Seminario Patriarcale, Venezia, (Cod. n. 961. int. 52. a di 21 Maggio 1782 Venezia) und sind veröffentlicht worden erstmals bei **Simonson 1904**, APPENDIX XI, S. 82. **Coggiola Pittoni 1915** hat die gesammelten Dokumente, die mit Edwards Tätigkeit, die auch die Ausstattung der vom Papst bewohnten Räume mit Kunstwerken aus venezianischen Sammlungen miteinbegriff, abgedruckt. Welches die für den Auftrag gemalten Originalgemälde sind ist nicht geklärt: **Morassi** nennt seine Nr. 262, 264 u. 266, beide im Cleveland Museum of Art, ohne sich zum vierten Bild konkret zu nennen. Im Kat. **Bettagno (Hrsg.) 1993** zuletzt werden statt dessen **Morassi**, 269, 265 genannt, dieser Meinung scheint auch **Succi 1993**, S. 108/9 zu sein, der eines der Bilder des Museums in Cleveland als "*replica*" bezeichnet. Zum Thema s. auch: **Watson 1968.**

[175] "*...ne quali quattro quadri dovranno essere rappresentante quattro funzioni relative alla dimora di S. Santità Pio VI in questa Dominante, obbligandomi di prender le vedute dei siti sopralluogo, e di dippendere dalla direzione del sud.to sig.r Edwards in quanto riguarda la disposizione, e collocazione delle figurine rappresentanti le funzioni medesime,...*" **Simonson 1904** und **Coggiola Pittoni 1915**, APPENDICE.

[176] **Storia del viaggio del sommo pontefice... 1782**, S. 4.

[177] **Coggiola Pittoni 1915**, S. 187, ein zeitgenössisches Tagebuch eines gut informierten venezianischen Beobachters zitierend.

[178] Arrivo, soggiorno, e partenza... 1782, S. 4/5.

[179] Storia del viaggio del sommo pontefice... 1782, S. 52/53.

[180] Morassi, 262 und 263

[181] Arrivo, soggiorno, e partenza... 1782, S. 11.

[182] Arrivo, soggiorno, e partenza... 1782, S. 11 und Storia del viaggio del sommo pontefice... 1782, S. 63. Die Gemälde mit der Segnung der Menge sind: Morassi, 268, 269, 274 und 275.

[183] Nur so ist erklärbar, daß sie auf S. 190 schrieb: "*Non sappiamo dopo quali ultime discussioni (...) abbia avuto il sopravvento di non sgombrare nemmeno parzialmente la piazza di San Marco ...; certo si è che, ..., venne ordianta la costruzione di una grande loggia da erigersi in linea parallela alla facciata della Scuola di San Marco...* "

[184] Storia del viaggio del sommo pontefice... 1782, S. 63.

[185] Storia del viaggio del sommo pontefice... 1782, S. 63.

[186] Arrivo, soggiorno, e partenza... 1782, S. 11.

[187] Radierung, 326x454/370x483mm, beschr.: "*Veduta della Loggia, che fu di Pubblica Commissione eretta in Venezia nella Piazza dé S. S. Giovanni e Paolo,/ sopra la quale Sua Santità PIO VI. accompagnata da Sua Serenità diede al Popolo il dì 19 Maggio 1782. la Sua Santa Benedizione.*" und: "*Inventata, e diretta da Antonio Codagnato___Delineata, e dipinta da Domenico Fossati.___Incisa da Giacomo Leonardis.*", 1782, Ex.: Venezia, Museo Correr: Stampe Cicogna 248, Lit.: Succi (Hrsg.) 1983, S. 212, Nr. 250. Coggiola Pittoni 1915 bildet eine Gemälde mit der Besitzerangabe "*Ospedale Civile - Venezia*" ab, das diesem Stich prinzipiell, wenn auch nicht im Umriß jeder Figur entspricht. Nur auf der linken Seite ist der Bildausschnitt etwas weiter gefaßt. Mir ist es nicht gelungen, etwas über den heutigen Verbleib des Gemälde in Erfahrung zu bringen, und soweit ich sehe, ist noch nicht ernsthaft in Erwägung gezogen worden, dieses als das von Bild anzusehen, von dem es in der Beschriftung des Stiches ausdrücklich heißt: "*Delineata, e dipinta da Domenico Fossati.*"

[188] Storia del viaggio del sommo pontefice... 1782, S. 63.

[189] Dini 1782, S. 50.

[190] Morassi, S. 185 fragt bezüglich der Bilder des Bildes mit dem "*Pontificale*" in SS. Giovanni e Paolo (Morassi, 264 u. 263) : "*Dov'è il Papa? Lo si indovina appena a sinistra dell'altar maggiore, sotto il baldacchino, figuretta minuscola appena percettibile...*" Ähnliches ließe sich formulieren für das genannte Bild.

[191] Morassi: Disegni, 271, eigenhändig beschr.: "*Interno della Chiesa di SS. Giovanni e Paolo e sue figure che dimostrano la fonzione/ che anno fatto nel Pontificale del Papa Pio VI. L'anno 1782 a Venezia.*" und 272. Eine ergänzende Studie der Zuschauerschaft, die in der Kirche SS. Giovanni e Paolo Platz genommen hat, ist Morassi: Disegni, 273. Die ephemere Architektur auf dem Platz: Morassi: Disegni, 276.

[192] Morassi, 270-73 und 276, sowie Morassi: Disegni, 274 und 275.

[193] Morassi, 270: "*Fra le versioni esistenti di questo soggetto, il presente dipinto è indubbiamente il migliore.*"

[194] Nicht zuletzt durch diese weitaus souveränere Wiedergabe der sich formierenden Menge hebt er sich deutlich von dem Stich Fossati/Leonardis ab, der sich prinzipiell von dem Modell des Canaletto/Brustolon'schen Stiches mit der Darstellung der *Festa del Giovedì grasso* kaum unterscheidet - bis hin zu den von Canal bekannten Burschen, die der besseren Sicht wegen auf den Sockel des Denkmals geklettert sind.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: EREIGNISBILDER.

[1] 406x531/422x546mm, beschr.: "*PIANTA DELLA PIAZZA/ DI S: MARCO IN VENEZIA/ CON IL DISEGNO DEL NOVO SALIZO/ Delineato da And.ª Tirali Architetto./ Li Fratelli Zucchi sopra il ponte di Bareteri/ ...*", Museo Correr: Stampe Correr 5253, Abb.

u. a. in **Brusatin u. de Poli (Hrsg.) 1979**, Kat. I. 27, Abb. 27.

[2] **Rizzi**, S. 90, tav. 136. Die vier venezianischen Veduten von Carlevarijs aus der Sammlung von der Schulenburgs wurden bereits 1775 bei Christie's verkauft. **Binion 1970** hat sie mit einer Suite von Bildern identifizieren zu können, die am 22.2.1924 im Verkauf bei Christie's gewesen und dann verstreut worden sind. Zu diesen gehörte das hier interessierende Bild. Dario Succi: Vedute e cappricci veneziani del Settecento nella Galleria di Johann Matthias von der Schulenburg, in: **Succi (Hrsg.) 1988** - in einer Zeit, als der Autor zur Identifizierung der Werke noch die Angaben der Werkkataloge als Referenz angab -, hier S. 89/90 schließt sich diesem an; **Binion 1990**, S. 117 äußert sich in seinem Standardwerk zu der großen venezianischen Sammlung etwas vorsichtiger. Zu dem Canaletto, s. oben, mein Kap. FRÜHE MEISTERWERKE.

[3] Ich stimme in diesem Punkt, wie oben bereits erläutert, nicht ganz mit **Puppi 1983/84** überein, der die Etappen des Fortschreitens der Arbeiten, soweit sie sich in Dokumenten niedergeschlagen haben, nachzeichnen konnte. Er meint, den Stand der Arbeiten genau auf September 1723 datieren zu können, als der sog. *Liston* vor den Procuratie vecchie vollendet gewesen ist. Selbst wenn man über den Fakt hinwegsieht, daß Canaletto, der ansonsten in dem Ruf steht, in seiner Frühzeit jede Veränderung baulicher Gegebenheiten im Stadtbild fast pedantisch mitzuverfolgen, das Muster an einer Stelle einsetzt, wo es dieses nicht gibt, kann man wohl kaum behaupten, die Pflasterung mit dem Muster sei insgesamt vor den Procuratie vecchie beendet: Ein Stück davon ist zu sehen, nicht mehr.

[4] **Morassi 1962**, S. 291; dort wurde auch das Gemälde, das sich zuletzt im Kunsthandel in Rom befunden hat, mit Abb., aber ohne Größen und Materialangaben veröffentlicht.

[5] Ein Beispiel dieser alten Art der Pflasterung findet sich noch heute auf dem kleinen *Campiello del Squelin*.

[6] **Constable**, 552, eine zweite Zeichnung desselben Motivs **Constable** unter 552 ist beschr.: "*Io Zuane Antonio da Canal, deto il Canaleto lo disegnia e fatto.*" Das Gemälde ist erst bei **Constable/Links**, 67* katalogisiert worden.

[7] **Filosi 1757**, S. 14-20. Detaillierte Quellen zu den Arbeiten unter der Leitung Zendrinis s. **Gattinoni 1910**, S. 92ff.

[8] Michele Marieschi: Blick von der Piazza San Marco in die Piazzetta, Richtung Bacino di San Marco, *Magnificentiores selectioresque urbis venetiarum prospectus...*, "N:° 8", beschr.: "*Forum minus Diui Marci publicijs ædificijs utrinque insigne.*"

[9] **Il Campanile di San Marco 1992**, S. 27 spricht mit Bezug auf **Filosi 1757** vom Jahr 1737, dort aber, S. 15 steht 1735 [*...fu offeso il predetto Campanile* (a) [Quellenangabe: *Codici Illust. Sig. Francesco Pivati San Felice.*] *parimente da un fulmine, e nel 1735, altro fulmine vi si avventò nell'angolo appunto, dove a' ventitrè di Aprile dell'anno 1745. fece rovina considerabile*]. Das würde bedeuten, daß die Tätigkeit Marieschis als Radierer venezianischer Veduten - im Gegensatz zu den Überlegungen von Montecuccoli, - extrem weit nach vorne datiert werden müßte, in eine Zeit als der junge Künstler noch als Theater- und Festarchitekt tätig gewesen ist. Allerdings bemerkte dazu bereits **Gattinoni 1910**, S. 90: "*Il Filosi ... afferma che nel 1735 si scagliò un fulmine contro il campanile, ma di ciò non ne abbiamo notizia da altri, per cui non possiamo affermarlo con certezza e dobbiamo ripetere che se pur realmente avvenne non portò tale danno da dover essere immediamente riparato, mentre i registri della Procuratia non fanno cenno di grandi spese fatte in quell'epoca.*
Comunque nel 1737 si fece un notevole ristauro ..." (s. auch die entsprechenden Quellen, die dort veröffentlicht).

[10] Luca Carlevarijs mit Gaspare Diziani zugeschrieben: Piazzetta und Piazza San Marco, mit Ecke der Libreria, Campanile, Torre dell' Orologio und Ecke der Basilica San Marco, Lw., 143x183cm, vormals Padua, Privatsammlung, derzeitiger Besitzer unbekannt, am 18.12. 1990 bei Semenzato, Milano, Lot 45, veröffentlicht von **Martini 1982**, S. 489, Anm. 116: "... *molto interessante mi sembra la veduta della Piazzetta (di cm 142x183cm), di coll. privata padovana. Essa, nella parte vedutistica, quasi ripete la tela con lo stesso soggetto già della Cooper Union Museum di New York (cfr. Rizzi, 1967, ill. 154). Le figurette però nella veduta padovana non sono del Carlevarijs, ma d'altra mano che, pur ricordando il Canaletto giovane, ritengo sia quella di Gaspare Diziani...*" Anläßlich des Verkaufs des Bildes wurde dies übernommen, Kat.: **Semenzato 18. 12. 1990**: "*Secondo il prof. Martini questa*

veduta 'dovrebbe porsi negli ultimi anni del Carlevarijs', cioè intorno al 1725-28, lo stesso studioso attribuisce le figure a Gaspare Diziani".
Von einem weiteren Blitzeinschlag wird in der GAZZETTA VENETA, 2, 46, unter dem Datum des 18. 7. 1761 berichtet: "*Il Campanile altissimo di San Marco, percosso Lunedì a notte verso la cima da un fulmine ha verificato il detto famoso d'Orazio, Feriunt altas fulmina turres. I segni delle rovine si vedono, ma non si distinguono per l'altezze eccedente: onde in vece di parlarne d'avvantaggio, mi ristringerò a rispondere alla domanda fattami in iscritto su questo proposito: perchè i fulmini appunto vadano ordinariamente a ferire le torri...*" Ein weiterer Einschlag am 23 Juni des Folgejahrs mit weniger gravierenden Folgen wird von der NUOVA VENETA GAZZETTA, 3, 31, 26. 6. 1762 vermeldet.

[11] Morassi, 310. Immer wieder ist in diesem Zusammenhang auch der Name des Grafen Francesco Zambeccari, der sich am 22. 3. 1785 zusammen mit Sir Vernon in die Lüfte erhoben hat, nachdem er in London am 25. 11. 1783, also nur kurz nach dem großen Erfolg der Brüder Mongolfiere, einen ersten, unbemannten Ballon hatte steigen lassen. Diese Tradition hat - bei Nennung des Datums der von Pesaro initiierten Aufstieges - ihren Eingang bis in die Kataloge des Museums gefunden (**Gemäldegalerie Berlin 1975**, S. 189/90), in neueren Werken ist dies aber korrigiert worden. Schon bei **Bertarelli u. Caproni Guasti 1932**, S. 8 wurde mit Hinweis auf einen Artikel des GIORNALE AEROSTATICO (Milano), 3, März 1784, S. 69-73 die Möglichkeit der Beteiligung Zambeccaris an dem Unternehmen in Venedig zurückgewiesen. Hier, wie auch in den im folgenden von mir zitierten Quellen, wird der Name der Grafen Zambeccari mit keinem Wort erwähnt. Die Darstellung des Ballons mit seiner Gondel aus dem Besitz des Museo Correr (279x235mm, Stampe Correr 5176) wurde auf der Ausstellung Venezia e lo spazio scenico gezeigt, Kat. **Brusatin u. de Poli (Hrsg.) 1979**, Kat. I. 48, Abb. 43. Sie ist beschriftet: "*Prospetto del Globo Aerostatico ad aria infiammabile fatto costruire da S. E. Franc.° Pesaro/ K.ᵀᶜ e Proc.rechts di S Marco dalli SSⁱ Fr[at]elli Zanchi del diametro di piedi Venti dico 20/ Lanciato in Venezia li 15 Ap[ri]le 1784 nel gran Canale rimpetto alla Piazza/ Apese piedi 2155 solleuando una Lancia della Lunghezza di piedi/ 13 e 3 di Larghezza. Si tratenne vagando per l' Atmosfera presochè/ due ore e mezza, e poggiò sopra una Maremma in distanza di miglia dieci e circa.*"

[12] Über vorhergehende Ballonaufstiege in Venedig erfährt man z. B. in IL NUOVO POSTIGLIONE/Novelle del Mondo, unter dem Datum des 17. 1. 1784, Ausg. 3 des Jgg., S. 36 und 10, 6. 3. 1784, S. 120, den NOTIZIE DEL MONDO, o. P., Nr. 5, 17.1.; 19, 6.3. und 20, 10.3. (mit Disk. einiger technischer Probleme); 22, 17.3. desselben Jahrganges 1784. In Nr. 7 vom 24.1.1784 wird die Bezugsquelle des notwendigen feuerfesten Materials bekanntgegeben: "*Cominciando ormai ad essere invalso far i dilettanti di Fisica sperimentale il costruire anco in Italia dei Globi Aerostatici, Francesco Dainese per agevolarne piú facilmente la riuscita e far superar tutte le difficoltà che incontransi nel render questi Globo volanti atti a poter contenere sicuramente la materia infiammabile, ed a dare insieme resistenza alle parti che s'eleggono per la loro costruzione, informa a quest' oggetto il Pubblico, d' aver egli formato una vernice flessibile, e pieghevolissima quanto si vuole, che non é suscettibile in verun modo ad esser danneggiata ne dall'aria, ne dall'acqua, ne dal calore... Questa Vernice costa quattro lire all'oncia minuta del peso di Venezia. Alla speziera della Vigilanza a S. Marco sotto le procuratie Vecchie in Venezia si trova questa Vernice,...*" In Nr. 26, 31. 3. folgt der Hinweis, daß die "*Vernice*" für Ballone, die am 24. 1. (Blatt 7) annonciert worden ist, auch gefälscht auf dem Markt angeboten wird. Wie sehr die Öffentlichkeit von dergleichen Versuchen Notiz nahm, beweist eine Satire auf die Mongolfieren, die am 30.6.1787 in der GAZZETTA URBANA VENETA erschienen ist. In ihr wird als Ausgangspunkt der Erzählung an das von Guardi dargestellte Ereignis erinnert. Abgedruckt bei **Berengo (Hrsg.) 1962**, S. 585/86.

[13] Die Beschreibung folgt den Berichten in den genannten Zeitschriften, der vollständige Text aus: IL NUOVO POSTIGLIONE/Novelle del Mondo, Nr. 16, 17. 4. 1784, S. 192 unter dem Datum "*Venezia 17 Aprile*": "*Il Globo Aerostatico costrutto, à sue spese, e fatto volare ieri l' altro da S E Il N.H.M. Francesco Pesaro Cavaliere, e Procuratore di S. Marco, da un Zatterone situato trà l' Isola di S. Giorgio Maggiore, e la Dogana di Mare, aveva diametro Ven. Piedi 10. di superficie quadrati piedi 310. 2. di capacità Cubi piedi 523. 7 4. Era di Taffetà giallo coperto internamente di carta, con striscie, della quale erano guernite altresì le cuciture interne, e con striscie dello stesso Taffettà le esterne ed invernicciato a Copal, pesava, Lib. Ven. grosse 16. 7. Una specie di rete di cendallina color celeste teneva involto il suo emisfero superiore sino al cerchio massimo, o sia equattore, da cui cadevano li 16 Capi della*

cendallina, che formavano la rete, e questi sostenevano una sottoposta barchetta, il di cui scheletro di sottilissimo vimine era ricoperto egualmente di Taffetà dipinto dorato e decorato da due bandiere, una quadra e l'altra detta a Fiammola, portanti, lo stemma del Principato e la Ciffra L. V. La lunghezza di questa Barca, compreso lo sperone, era di piedi 15. e la lunghezzadi piedi 3. crescenti; pesava con la rete Lib. Ven. grosse 8. 9. Secondo li calcoli aveva una forza, caricato, di ascensione corrispondente à Lib. grosse 18. 8. circa. Con l'aria infiamabile tratta dal ferro misto con l'Acido vitriolico, ed acqua fú caricato nello spazio di 3. ore, essendo incominciata l' operazione alle ore 16. e lasciato libero il Globo al volo alle ore 19. Pertito con vento di scirocco, si alzò maestosamente per 10 minuti, non molto dilungandosi respettivamente all' altezza del sito, da cui fú lanciato; incontrò un Vento di garbino e questo velocemente lo dilungò in 35. minuti à segno che sembrava un picciolo arancio, e dopo sparve. Verso le ore 22. è caduto in una valle distante di quì miglia 16; onde di tanta distanza sarebbe stato il suo cammino. Jeri fú qui riportato il detto ballone, poichè appeso ad esso vi era un Cartello con promessa di 18. cecchini à chi lo riportasse." Etwas später, aber noch ausführlicher mit genauesten Angaben zu Größe; Gewicht und Konstruktion des Ballons, sowie den thermischen und klimatischen Bedingungen, unter denen sich sein Flug vollzog, der Bericht "*DA VENEZIA 21. Aprile.*" in den NOTIZIE DEL MONDO, 32, 31. 4. 1784, o. P. unter der umständlich langen Überschrift: "*E' questa la Descrizione dell'Esperienza della Macchina Aerostatica fatta costruire dal generoso Promotore delle scientifiche produzioni S. E. Francesco Pesaro Kav. e Proc. di San Marco, eseguitasi in Venezia li 15. Aprile 1784. dalli Sig. Fratelli Zanchi.*": *"Il giorno precedente all'Esperienza, si preparò presso la Fondamenta delle Citelle un piano di legname sopra quattro Barche piatte della lunghezza di piedi 60, e 36. di larghezza, nel quale fu eretto un Palco circolare di 15. piedi di diametro, avente apertura centrale di piedi tre e mezzo cui poggiava il Globo, che restava nella sua parte interiore sollevato dall'Orizzonte del Mare piedi 15. Sopra detto Piano, cioè al disotto del Palco, eranvi disposte sei botticelle di piombo piedi uno e mezzo di diametro; 2. d' altezza della capacità di piedi cubici tre e mezzo in esagonale figura di piedi 11. circa di lato. Erano esse coperte da coni tronchi pure di piombo di un piede altezza, e 6. oncie di superiore diametro, quali avevano un laterale pertuggio d' oncie 2. per cui si caricava. Detti Coni tronchi restavano con la maggiore diligenza uniti a 6. tubi di ferro bianco ciascuno lunghi piedi 10. angolati in 135. gradi con l' asse delle Botticelle, con 2. oncie di diametro superiore, ad oggetto di portare asciutto il Gaz infiammabile, ed obbligare il vapore acqueo prodotto dalla fermentazione a raffredarsi, e discendere nelle botticelle suddette. S'univano questi tubi ad altro maggiore cono tronco pure di ferro bianco verticalmente disposto di piedi 3. 9. lunghezza, e de' diametri piedi 1: 3; o: 3 once: il superiore, al quale era a doppia cinta allacciata la manica del Globo. Questa Macchina così preparata venne alle ore 15. rimurchiata nel mezzo del Campanile della Giudecca, tra le Cittelle, e la Dogana avente rimpetto le prolungazione del Molo della Piazzetta, cioè la ripa cosi detta del Sale: situazione centrale, e della maggiore comoda osservazione per gli spettatori, ed abitazioni della Città. Il Pallone era formato di cendale gommato, foderato nel suo interno con carta fina, ed esteriormente intonacato con Vernice alla Chinese. Il suo diametro era piedi veneti 10. circonferemza 31. 5, superficie piedi quadrati 314: 2; solidità piedi cubici 523. 7. 4, Pesava libbre grosse Venete 16.7, con rete di fettuccie celesti, che abbracciava l'Emisfero superiore di libbre 1: 3: 48, alla quale rete restava pel mezzo di otto freni appesa una Lancia di piedi 16. lunghezza, e 3. larghezza costrutta con corbe di vimini coperte di cendale gommato con grazioso relativo ornamento, e con due Bandiere quadra, e fiammola con lo stemma di Santo Marco. Entro la stessa Lancia era appeso avviso,che prometteva Zecchini 18. a chi la recuperasse, ed avertisse il luogo, e l'ora precisa della sua caduta. Questa Lancia era pel peso di libbre 11. 4., alle quali aggiunti i pesi sopra enunziati e quello del Gaz infiammabile valutato libbre 7: 9: 101, risulta per totale libbre 36: 11: 149, che lasciavano alla Macchina un eccesso di leggerezza per libbre 15. 4. 145. Sopra le Torri di San Marco, ed Orientale della Chiesa de'Gesuati distanti passi 592 e settedecimi si situarono li Sig. Cap. Ing. Artico, e Zuane Valle con ottimi Instrumenti ad osservare le varie sue direzioni nell' atmosfera, ed altezza a cui sarbbe asceso. Alle ore 16. 5. minuti si cominciò a caricare la Macchina. Allora il Barometro Torricelliano era 4. linee mezza sotto il punto variabile; Il Termometro di Reaumur 10. gradi sopra il gelo, e l'atmosfera pregna di vapori. Alle ore 18. il vento era ad Ostro un quartio Libeccio: a 18: 40 minuti Ostro Sirocco: a 45 primi Sirocco. In ore 2: 47 primi, 45. secondi restò perfettamente figurato questo Globo, e lasciato in balla di se stesso alle ore 18. 52 primi 45 secondi. L' innalzamento maestoso del Globo, che seco fastosamente conduceva la Lancia sorprese l'immenso numero dei Spettatori, i quali per godere più da vicino quest' Esperienza s' erano raccolti in picciole barche all' intorno del descritto Piano Natante. Spirava allora Ostro Scirocco, e si diresse il Globo per Maestro Tramontana trascorrendo in 19. secondi l' orrizzontale del cornicione del Campanile di San Marco, cioè piedi 153: dopo 6. primj, 3. secondi girò per Levante, ed alle*

ore 19: 0: 45. secondi per Greco, trovandosi ad un altezza di 2002. piedi sopra l' Orizzonte del suddetto Cornicione, e 2155. di Viaggio perpendicolare. Alle 19, e 6. primi si rivolse per Greco Levante; trascorse poì 9. primi 43. secondi per Ostro; poscia per Levante, e sensibilmente discese: Dopo 11. primi, 24. secondi comparve schiacciato, e poco figurato nella sua parte inferiore, ed alle ore 19,40. primi 28. secondi sparve dall' Orizzonte delli due Telescopi Acromatici di Dollond, e Selva, e l'atmosfera essendosi resa piú fosca impedí le ulteriori osservazioni, e perciò si potè osservare, ed indicare le suddette varie direzioni del globo nell' Aereo Viaggio pel solo periodo di 47. primi 43. secondi, trovandosi allora il Barometro 4. linee sotto il variabile, e 13 gradi sopra il gelo il Termometro. L' altezza a cui giunse, e la varietà delli venti, che lo dominarono lo fecero comodamente godere alla Città tutta, in qualunque situazione della quale appariva, come il suo Zenit. A Chioggia distante 12. miglia circa in dritto cammino comparve in gran vicinanza. Tutte le Isole adiacenti lo videro, e quella parte littorale della Terra Ferma fra il Sile, e la Piave ebbe tutto l' agio di poterlo da vicino osservare; la sua discesa seguì nella direzione delli tre Porti, e Cavallino costeggiando il Mare, e per quello fu asserito dalle persone, che lo raccolsero alle ore 21. 15. minuti, prima che fosse bagnato dall' acqua conducente ancor seco la lancia già immersa. Il Globo fu ritrovato con un apertura nell' emisfero superiore succeduta dalla maggiore tensione acquistata dal Gaz infiammabile allorchè ritrovò l' aria meno densa, e che non reggeva con lo stesso grado di forza. Dopo le celebri esperienze di Monsieur Charles questo Globo è il maggiore, che siasi innalzato ad Aria infiammabile, e fu affatto nuovo il metodo facile, e sollecito di condurne l' operazione. In essa esperienza furono consumate libbre 490. Veneto sottile d' acido Vetriolico, e libbre 420 Veneto sottile di limaglia di ferro; essendo rimarcabile a merito degli esecutori il suo gonfiamento in ore 2. 47. primi 45. secondi." Ein Lobgedicht auf den Promotor des Experimentes Francesco Pesaro ist **Per l' applauditissimo spettacolo... 1784.** Es enthält einen Prolog von Giovanni Mariani und ein *"POEMETTO DEL CO: FRANCESCO PIMBIOLO DEGL' ENGELFREDI NOBILE DI PADOVA."* zu dem Flug.

[14] Giacomo Guardi [zugeschrieben]: *"La Mongolfiera"*, = der Ballonaufstieg im Canale della Giudecca am 15.4.1784, Tempera, o. A., Milano, Privatsammlung, **Succi 1993**, S. 137 und Text S. 138.

[15] Unbekannter Venezianer: *"La laguna aghiacciata"* bei den Fondamenta Nuove, Lw., 97x130cm, beschr.: *"LI 15 GE:RO 17o6* [sic!] *SI GLACIO QVESTA/ PARTE. DI LAGVNA A GVISA CHE IL/ POPOLLO VI CHAMINAVAN SOPRA LE/ MIGLIA LONTANI DI DURO QVESTO GI.NO IO* [= giorni 10]", sowie an der Uferbefestigung: *"LE - FONDA - MENTE - NO - VE"* und l. Mitte, an der Insel: *"CRISTOFOLLO"*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, n. 232/296, Kat.: **Dazzi u. Merkel 1979**, S. 78, Nr. 149), Bem.: die Literatur zur gefrorenen Lagune spricht von einer Vereisung 1709. Wie lange das Interesse an niederländischen Winterbildern in der Lagunenstadt noch gewirkt hat, zeigt eine Francesco Guardis, **Morassi**, 691, das offenbar wie sein Pendant nach Adrian van de Velde eine Kopie nach einem nicht identifizierten Gemälde einer niederländischen Winterlandschaft ist.

[16] Diese beiden Frosteinbrüche sind nicht die einzigen des Jahrhunderts: **Gradenigo: Notatori,** berichtet im Winter 1757/58 von einer Kälterperiode mit Schnee, Holz- und Wasserknappheit, die dadurch verschärft wurde, daß die Wasserbarken wegen Eises nicht mehr in die Stadt kommen konnten, und auf dem Eis erfrorenen (Bd. IV, 79, 23. u. 26. 1.)

[17] Francesco Battaglioli-Nachfolger zugeschr., Lw., 105x140cm, Venezia, Musei Civici. Ca' Rezzonico, Inv.: Cl. I., n. 1433 und, das andere Bild: unbekannter Maler, Ende des 18. Jhds.: *La laguna agghiacciata* vom Rio San Girolamo/bei der Sacca della Misericordia, Lw., 202x392cm.

[18] **R. L. 1908, Segarizzi 1910.**

[19] **GAZZETTA VENETA URBANA**, 3, 2, 7. 1. 1789, S. 13/14 u. 3, 3, 10. 1. 1789, S. 19-21.

[20] 2 Ansichten der gefrorenen Lagune 1788: 1: bez.: *"Venezia appo Teodoro Viero ---."*, Venezia, Museo Correr, Stampe Molin 2004 in album. 2: signiert: *"Franc.o Battaglioli dip. quattro esistente dal Nobile Sig.r Gio. M.a Astori___Appo. Teodoro Viero Venezia C.P.E.S."*, Venezia, Museo Correr, Stampe Cicogna _ 823. Die Publikation eines der Stiche wurde bereits eine Woche später, am 17. 1., in der Nr. 3, 5 der **GAZZETTA VENETA URBANA**, S. 39 annonciert.

[21] Eine Zeichnung des ersten Motivs befand sich in der Sammlung von George A. Simonson und ist abgebildet bei **Simonson 1908a** und **R. L. 1908.**

[22] **Morassi: Disegni**, 412. die Beschriftung des Blattes beginnt kurioserweise mit den Worten "*Nell inverno del 1787* [sic!]..." und bricht sowohl in der Abb., als auch im Text von Morassi unvollständig nach der ersten Zeile ab.

[23] **Morassi**, 313 und 312.

[24] **Morassi: Disegni**, 314 und 313. Letzere Zeichnung wohl von Giacomo Guardi ausgeführt; **Succi 1993**, S. 138-43 hat die unterschiedlichen Meinungen zu dieser Frage zusammengetragen.

[25] GAZZETTA VENETA URBANA, 3, 96, 2. 12. 1789, S. 764/65 und 3, 97, 5. 12. 1789,. S. 774/75.

[26] Ebd., S. 769.

[27] S. XII/XIII und Anm. Nr. 6.

[28] Lw. 94x136cm, gezeigt auf der Biennale di Venezia zugeordneten Ausstellung: Venezia e lo spazio scenico und im dortigen Katalog **Brusatin u. de Poli (Hrsg.) 1979**, Kat. I. 100, Abb. 94 abgebildet.

[29] 248x320/260x345mm, "*Appo Innocente Alessandri Venezia*", Venezia, Museo Correr, Ex. in: Stampe Gherro, Bd. 4, 575 und Stampe Correr 5247, Abb. u. a.: **Brusatin u. de Poli (Hrsg.) 1979**, Kat. I. 99, Abb. 93.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: "PITTORI MINORI"

[1] Diejenige des Grafen Landsberg-Velen auf Schloß Vocklum ist durch **Kozakiewicz** seit längerem bekannt, diejenige der Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown in Baden ist zuletzt eine eigene Ausstellung (Kat.: **Borghero (Hrsg.in) 1994**) gewidmet gewesen, die diese Reihe einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht hat. Mit Befriedigung einem der vielen Künstlernamen zugeordnet werden konnte sie deshalb aber nicht. Mit Spannung zu erwarten ist deshalb der bei **Ludwig 1997**, S. 275 angekündigte Aufsatz Gertrude Borgheros erwartet werden, der sich einem dieser Künstler widmen soll. Dario Succi: Der subtile Charme eines anonymen Venezianers/Il sottile fascino di un anonimo veneziano, ebd., S.49/50, vermutet als Autor der Bilder Apollonio Domenichino. Zu den in der Einführung von Zuzana Häfeli, ebd. vorgebrachten Überlegungen zur Datierung der Reihe sei hier nur eine grundsätzliche Bemerkung zur Logik von Datierungen gemacht: Immer wieder *Termini ante quem* anzunehmen, die sich aus baulichen Veränderungen ergäben, ist eine *contradictio in adjecto*, wo gleichzeitig der Nachweis erbracht wird, daß ein Maler vorwiegend nach vorhandenen Stichwerke gearbeitet hat.
Einen Hinweis auf die Herkunft solcher Bilderreihen gibt Klara Garas in ihrem Aufsatz: Venedig und die Malerei in Süddeutschland und Österreich, in: **Schälicke u. Trudzinski (Hrsg.) 1991/92**, 85: "So beschreibt zum Beispiel Ch. L. Hagedorn, wie die italienischen Kunsthändler auf den deutschen Messen ihre Buden errichteten und Malereien, meist Kopien oder 'geringe Venetianische Vedutis und eine Menge Köpfe, die ein Feudali in Venedig nach Piazzetta und Nogari kopiert' billig verkauften."

[2] Bernardo Canal: Einfahrt zum Canal Grande, mit der Dogana und Santa Maria della Salute, und: Ponte di Rialto, mit Palazzo dei Camerlenghi, beide Lw., 65, 5x83, 5cm, 1737, beide sign. u. dat., *verso*: "*Bernard Canal gennaio 1737*", unbekannt, 1991, Galleria Lampronti, Roma, Kat.: **Sestieri (Hrsg.) 1991**, 49 u. 48. Beispiele für Gemälde danach sind auch das Albotto zugeschr. Bild **Manzelli**, A.29.1, (Abb. **Succi 1989**, S. 187, Abb. 224), sowie eine weitere Version in der Sammlung der Musei Civici Veneziani. Andere häufiger wiederholte Motive, neben der schon erwähnten Ansicht des Campo bei San San Nicolò di Castello, sind der Molo mit Libreria, Richtung Einfahrt zum Canal Grande (etwa: **Manzelli**, A.28.1 in Nantes) nach der Ansicht Canaletto/Visentini: *Prospectus*,... P. I, III., der Canal Grande vom Campo della Carità, (Torino, Galleria Sabauda : **Manzelli**, A.34.1), *Prospectus*,... P. I, III, der Canal Grande bei der Einfahrt nach Canareggio (s. u.), *Prospectus*,... P. I. X. Außerdem das nie in Kupfer gestochene Motiv des Canal Grande mit Santa Maria della Salute, vom Campo Santa Maria del Giglio, **Constable**, 180, von dem der Autor allein sechs "*School-versions*" aufführt (u. a.: Musei Civici Veneziani).

[3] Allerdings ist auffällig, daß allein in zwei der Reihen von venezianischen Stadtansichten, die in Sammlungen nördlich der Alpen als noch intakte Bilderserien

existieren, ohne daß die Forschung ihnen allzu große Beachtung geschenkt hätte, je zwei Motive aufgegriffen worden sind, für die es keine bekannte Stichvorlagen als Vorbilder gab, obwohl andere Bilder der Reihen ganz eindeutig nach Stichvorlagen entstanden sind: Das eine Motiv ist die Scuola della Misericordia und der Palazzo Lezze, am Rio di Noale; es findet sich in der Serie der Bilder des sog. "Meisters der Langmatt-Veduten" in der Schweizer Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown, Baden, wo am dem Palast der Lezze zwei Prunkgondeln vorgefahren sind und den ihnen entstiegenen Herrschaften am Ufer des Rio ein kleiner Empfang bereitet wird (Scuola della Misericordia und Palazzo Lezze, bei der Gabelung der Rii Noale und della Misericordia, Lw., 47x73cm, nach 1740, Baden (AG), Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown, 3. Vedute, s.: **Borghero (Hrsg.in) 1994**, Kat. 9, S. 70ff.). Eine Vedute mit genau demselben Bildausschnitt ist auch in der Reihe des sog. "Malers der Landsberg-Velen-Reihe" in der Serie im Besitz des Grafen Landsberg-Velen auf Schloß Wocklum wiederzufinden (Lw., ca. 55x90cm, angeblich 1751, Schloß Wocklum, Balve, Sammlung Graf Landsberg-Velen, **Kozakiewicz**, S. 29-31, Anm. 56). Dort befindet sich auch ein Gemälde des Giudecca-Kanals mit den Zattere bei der Scuola und der Chiesa dello Spirito Santo und dem Blick auf die Isola di San Giorgio, die den Prospekt abschließt, für das es in dieser spezifischen Auffassung meines Wissens zur Entstehungszeit der Vedute keine bekannte Stichvorlage gegeben hat (Isola di San Giorgio Maggiore, ges. vom Canale della Giudecca, mit Kirche u. Scuola del Spirito, Lw., ca. 53x89cm, angeblich 1751, Schloß Wocklum, Balve, Sammlung Graf Landsberg-Velen, **Kozakiewicz**, ebd.). Dieses Motiv wiederum befindet sich - zusammen mit einer dem Stich aus Lovisas *Il Gran Teatro*... näheren Ansicht derselben topographischen Situation mit dem Blick in die entgegengesetzte Richtung nach Santa Marta - in der Reihe der Bilder im Schloß Ludwigslust, die zuletzt Carl Traugott Fechhelm zugeschrieben worden sind (Carl Traugott Fechhelm zugeschr.: Canale della Giudecca und Zattere, mit Scuola und Chiesa dello Spirito Santo, Blick auf San Giorgio Maggiore und: Canale della Giudecca und Zattere mit Scuola und Chiesa dello Spirito Santo, Blick nach Santa Marta, beide Lw., Größe unbekannt, Schloß Ludwigslust (Staatliches Museum Schwerin), **Kramer 1997**, S. 48).

[4] S. die *Note introduttive* bei **Manzelli 1999**, bes. S. 15ff. und 25ff.

[5] **Constable**, 161b.1, 184b, unter 196, 233g, 251d.2, 270b, sowie zwei weitere Gemälde. Zu ihrer Erwerbung s. **Ingamells 1997** *ad vocem*: Fetherstonhaugh, Sir Matthew, 1st Bt. (1714-74) of Uppark, Sx. Der Auftraggeber oder Erwerber der Bilder war im selben Monat Juli 1751 in Venedig, in dem Canaletto nach seinem Zwischenaufenthalt in der Heimatstadt wieder in London war.

[6] Kürzlich erst ist eine vom Adriano Ribolzi. Antiquaire, Monte-Carlo präsentierte signierte Ansicht des Petersplatzes von Fabris bekannt geworden (Lw., 63x108, 5cm, sign. u. l. ("*partly erased*"): "Ja. Fabris (...)"), Abb.: Anzeige in: The Burlington Magazine, 141, 1152, März 1999 (*Exhibiting at The European Fine Art Fair*, Maastricht 13.-21. 3. 1999). Sie könnte ein weiterer Anhaltspunkt zur Weiterführung der ersten Überlegungen von **Morassi 1966** zur Konkretisierung seines Œuvres sein.

[7] S. oben, mein Kapitel IM LICHT DER ABENDSONNE., S. 397. **Morelli 1785**, S. 106, enthält folgenden Eintrag: "*TIRONI FRANCESCO. Bella Veduta dell'Isola di S. Giorgio Maggiore in Venezia. In tela, alt. p. l. onc. 8 - l. p. 2. onc. 4./ Quadro simile. Veduta di Venezia dalla parte della Pescharia di S. Marco. In tela, di grandezza simile. e in ambedue sta scritto F. T.*"

[8] Giacomo Fabris zugeschr.: Canal Grande bei Santa Chiara, Blick Richtung San Simeone Piccolo, Lw. 25 1/4x47 3/4 in., Juli 1969 bei M. Bernard, London, Abb.: Anzeige auf Back-Cover von: Apollo, 90, 89 (N. S.), Juli 1969.

[9] **Martini 1982**, S. 489, Anm. 116. Die Angaben zu dem Bild s. oben, Kap. EREIGNISBILDER, S. 457 und Anm. 10.

[10] S. oben, Anm. 1.

[11] Die Longhi-Zeichnungen "*Incontro di due dame*" und:"*Dama in Andrienne*" des Museo Correr, n. 493 und 552, **Pignatti 1968**, S. 123, tav. 344 und S. 126, tav. 399 und die folgenden Gemälde: *La lezione di ballo*, **Pignatti 1968**, S.106, tav. 41 und *La toletta*, **Pignatti 1968**, S. 107, tav. 42, Gallerie dell'Accademia, cat. n. 465 und 464 datierbar wegen eines datierten Bildes der aus der Sammlung Contarini stammenden Gruppe auf 1741; das allgemein später datierte *La presentazione*, **Pignatti 1968**, S. 95, tav. 44 des Louvre, Paris, Inv. M. N. R. 562; *Il pittore nello studio* der Ca' Rezzonico, Venedig, von

Pignatti, 1968, S. 100, tav. 47 auf 1741-44, von anderen auf bis 1746, *La Moscacieca*, Pignatti 1968, S. 117, tav. 62 in Windsor Castle aus der Sammlung Smith, sign.: "*Petrus Longhi F. 174...*" (letzte Ziffer unlesbar, das zugehörige Pendant aber deutlich erkennbar dat.: "... 1744"), wobei sich hier bereits eine Abkehr von der eckig ausgestellten Form abzeichnet. Ein gut erhaltenes Stück dieser in Frankreich zur Zeit Ludwigs XIV erstmals eingeführten Roben aus der Sammlung Rudolph Nurejev ist abgebildet in: **Handy (Hrsg.) 1990**, S. 34/35. Es wird dort (Text S. 139) auf um 1745 datiert. Ein weit weniger breit ausgestelltes, späteres Exemplar einer venezianischen *Andrienne* aus der Sammlung des Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume di Palazzo Mocenigo, Venezia wurde auf der venezianischen Version der ursprünglich aus der Royal Academy kommenden *Settecento veneziano*-Ausstellung gezeigt (s. **Nepi Sciré u. Romanelli (Hrsg.) 1995**, S. 520).

[12] Berardo Bellotto zugeschr.: Piazza San Marco, Blick auf die Basilica, Lw., 72, 5x97, 5cm, nach 1723/24, Chartres, Musée Municipal, Inv.nr.: 6068, **Kozakiewicz**, Z 1.

[13] **Bistort 1969**, S. 151.

[14] Sog. Meister der Langmatt-Veduten: Campo dei Frari, Lw., 25, 5x38cm, Baden (AG), Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown, 5. Vedute, Kat.: **Borghero (Hrsg.in) 1994**, 14. Andere Beispiele sind: Jacopo Fabris zugeschr.: Piazzetta mit Libreria, Blick zum Torre dell'Orologio, Lw., 70x110cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.nr.: 1986, Bem.: Zuschr. von Constable; sog. Maler der Landsberg-Velen-Reihe: Piazzetta, Blick zum Torre dell'Orologio, Lw., ca. 55x90cm, wahrscheinlich 1751, Schloß Wocklum, Balve, Sammlung des Grafen Landsberg-Velen, Lit.: **Kozakiewicz**, S. 29-31, Anm. 56 - mit einer weitgehend identischen Gruppe; Canaletto/Bellotto zugeschr.: Piazzetta, m. Libreria, Blick auf Einfahrt zum Canal Grande, Lw., 38, 2x57cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.nr.: GK 140, Kat.: **Ludwig 1997**, S. 275/76; sog. Meister der Langmatt-Veduten: Piazza San Marco, Blick zur Basilica, Lw., 47x73cm, nach 1723/24, Baden (AG), Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown, 11. Vedute, **Borghero (Hrsg.in) 1994**, 42. Zu dem Bild Canalettos s. oben, Kap. PIAZZAKULTUR, S. 184.

[15] Maler der Landsberg-Velen-Reihe: Campo San Zaccaria, Lw., ca. 60x95cm, angeblich 1751, Schloß Wocklum, Balve, Sammlung Graf Landsberg-Velen, **Kozakiewicz**, S. 29-31, Anm. 56. Nach Carlevarijs: *Le Fabriche, e Vedute...*, Blatt 13.

[16] "Art des B. Bellotto": Canal Grande bei der Einfahrt zum Canale di Canareggio, mit Palazzo Labia und San Geremia, o. A., o. A., Bamberg, Neue Residenz, Staatsgalerie u. Städtische Gemäldesammlung, Inv.nr.: 6234. Die zehn Bilder umfassende Bamberger Reihe ist laut Angabe von **Kultzen u. Reuss (Bearb.) 1991**, S. 40, unter 6105 erstmals 1810 im Kat. von Schleißheim dokumentiert. Die hier genannte Ansicht ist nach Canaletto/Visentini, P. I, X. entstanden, die Figur des Heiligen Nepomuk auf der Ecke zur Einfahrt zum Rio di Canareggio fehlt hier noch, was nur belegt, daß dem Maler die erste Ausgabe der zwölf Stiche des ersten Teils der dreiteiligen Reihe zur Verfügung gestanden hat.

[17] Zuzana Häfeli, Kat. 9, S. 70, in: **Borghero (Hrsg.in) 1994**, die Angaben zu dem Bild s. Anm. 3.

[18] Allerdings muß man damit rechnen, daß diese Annahme insofern zu relativieren ist, als die Reihe der Bilder - wie Eva-Maria Preiswerk-Lösel: Zur Herkunft der Langmatt-Veduten, in: **Borghero (Hrsg.in) 1994**, S. 16 annimmt - ursprünglich weit mehr Veduten enthielt als heute noch in Baden erhalten.

[19] **Constable**, 183 und die Version aus der Galerie Zweibrücken in Würzburg: 183b.

[20] **Constable**, 269, angeblich soll auf dem Bild Elizaeus Burgess dargestellt sein, der British Resident von 1719 bis '22 und 1728 bis '36 war, was eine Datierung in diese Zeit wahrscheinlich machen würde.

[21] Abb.: The Burlington Magazine, 106, 741, Dez. 1964. Supplement, Plate XXI (mit Erläuterung unter der Überschrift: Notable Works of Art now on the Market), o. P. Pallucchini, Rodolfo: Appunti per il vedutismo veneziano..., in: **Muzeum i twórca. 1969**, S. 151 hat auch die Signatur abgebildet. Es handelt sich - soweit die Photos den Vergleich erlauben - offenbar um dasselbe Bild, das **Rizzi**, S. 90, tav. 117 als Werk von Carlevarijs und einem Mitarbeiter veröffentlicht hat: "*Le figure in secondo piano, stilizzate e Filiformi, denunciano l'intervento di collaboratori.*", ohne es für nötig zu erachten zu bemerken, daß dieser ungewöhnliche "*taglio inedito*" des Bildes em *Œuvre peint* des Künstlers vollkommen fremd ist; am 17. 7. 1964 bei Christie's, dann bei Messrs.

Arthur Tooth & Sons Ltd., London. Die Größenangaben differieren im Rahmen des Üblichen bei den verschiedenen Abbildungen des Bildes leicht. Eine Signatur muß zwar kein Echtheitsbeweis sein, aber welchen Sinn würde es machen eine Signatur eines vollkommen unbekannten Mannes vorzutäuschen?

[22] William James zugeschr.: Canal Grande, mit Santa Maria della Salute, Blick zum Molo mit Dogenpalast, Lw., 29 3/4x50 in., im Juli 1969 bei Lowndes Lodge Gallery, London, Abb.: Anzeige in: Apollo, Juli 1969.

[23] Venez., 18. Jhd.: Campo SS. Giovanni e Paolo mit einer Prozession, Blick zu Scuola Grande di San Marco, o. A., 120x138cm, Venezia, ehemals (?) Sammlung Italico Brass, s. Kat.: **Lorenzetti 1937**, VI[a] sala (36a), Nr. 1, S. 47, Abb. 38.

[24] Jeweils ca. 114x114cm, Inv.nr. des Louvre: 172, 173, 170 und 165 - "*Ces toiles décoraient les appartements privés d'Elisabeth, soeur de Louis XVI, au palais de Compiègne.*" heißt es in dem Museum in Angoulême zu der Gruppe.

[25] 1742 ist das von **Tassini 1863**, S. 313 überlieferte Datum der Aufstellung dieser Skulptur.

[26] Canaletto-Schule: Molo mit Dogenpalast, Prigioni, usw., Blick Richtung Riva degli Schiavoni, genaue Größe mir unbekannt, Leeds, Temple Newsham House, mit dem Pendant 1934 von Miss Mary Urquart geschenkt.

[27] Bei Canaletto, **Constable**, 113 (ehemals Rom, Sammlung Albertini, mit Pendant **Constable**, 95 jetzt: Milano Castello Sforzesco. Civiche Raccolte d'Arte Antica) ist die kleine Szene in der rechten Ecke angeordnet.

[28] Zuletzt Francesco Albotto zugeschr.: Canal Grande mit Ponte di Rialto, mit Palazzo dei Camerlenghi, Lw., 61x96cm, Bowhill, Selkirk, The Buccleuch Collection, 66, **Toledano ---, Manzelli**, A. 8.3.

[29] **Comisso (Hrsg.) 1984**, S. 110-12.

[30] **Gradenigo: Notatori**, Bd. IV: "*.../Da Marzo 1757 sino ottobre 1758*", Blatt 142.

[31] **Ebd.**, Bd. IV, 35 unter dem Datum des 10. 7. 1757: "*Sgrida..*[? (Tinte teilweise stark verkleckst!)] *da*[?] *Canonici di Castello due Giouinastri, che oltre passano li 20. anni, per chè giri*[?] *dal Ponte lungo nudi si gettauano nel gran Canale, à nuoto; è non uolendo essi obbedire quatunque le fosse fatto concessire essere il bènèvabilè sacramento. s/e*[?]*posto in Chiesa Patriarcale per ordine di Monsig. Foscari, addio permise*[?] *che un Cane mastino inquel punto si sbanciasse in acqua, epresi*[?] *rabioram.te di mira costoro, adasse ad inuestirli, ed*[?] *a malam.te mausi carli alla presenza di molto popolo.*"

[32] **Ebd.**, Bd. IV, Blatt 107.

[33] **GAZZETTA VENETA**, 1, 29, 14. 5. 1760, Brief einer "*Pellegrina*" an den Verleger Piero Marcuzzi, in dem darüber sinniert wird, ob es das Goldene Zeitalter je gegeben habe. Dabei wird ein real existierendes Goldenes Zeitalter nicht nur der zeittypischen Verklärung der "Wilden" gemäß in den von den "*scopritori Portoghesi, e Spagnuoli*" entdeckten Ländern und bei den längst mystifizierten Hottentotten situiert, sondern - in einer unerwarteten Wendung - auch in der Heimatstadt: "*L' età dell' oro però, che alcuno crede non esservi mai stata non solo vi fu, ma, in qualche luogo è anche nel presente. Per tutto dov' è semplicità di costumi, rustichezza, cappanelle in cambio di case, farina di Gran Turchesco cotta in acqua, latte, e frutte in cambio d' altre vivande, quivi è l' età dell' oro. Quasi in tutti que' Paesi, ne' quali penetrarono gli scopritori Portoghesi, e Spagnuoli trovarono una immagine di tale età, e fra gli Otentotti dura ancora in gran parte. Parrà cosa da ridere, s' io dirò, ch' anche in Venezia veggo in alcuni una similtudine di que' tempi. Quando i putti senza mutande nuotano la State, non è quella età dell' oro? ove si balla al suono d' un ciembalo incartato co' sognagli, e si cantano certe canzoni quali escono fuori delle gole,*" - man denke noch einmal an Streits Bilder der populären Volksfeste der Vigilia di San Pietro und Santa Marta! - "*veggo un raggio di que' tempi.*"

[34] **Griselini/Fossadini (Forts.) 1768-78**, Bd. 10, S. 106/7: "*Oltre al sommo ed importante vantaggio, che l'Arte di nuotare può procurare agli uomini preservando loro la vita, in caso, che per uno di que'tanto frequenti, e comuni accidenti cadono nell' acqua, il nuoto è sì dagli antichi come da' moderni Medici non solamennte annoverato fra gli esercizj utili alla sanità, ma ancora oltremodo commendato, ed esaltato per i buoni effetti, che puó produrre, quando si usi con que' riguardi, e con quelle cautele, che si ricercano. Infatti pare indubitato, che oltre all'azione musculare in quasi tutte le parti del corpo, che si fa in questa spezie di esercizio, come in molti altri, l' applicazione dell' acqua fredda, dentro il quale si nuota, contribuisca non solo col suo peso sopra la*

superficie del corpo, ma ancora per la sua qualità fredda, la quale non lascia di esser tale, atteso il continuo cambiamento che si fa delle superficie del fluido ambiente, per una conseguenza della progressione, che opera l' azione di nuotare, a condensare, a fortificare le fibre, ad accrescere la loro elasticità, e a rendere la loro azione più efficace sopra i fluidi, de' quali impedisce ancora la dissoluzione, e il troppo grande dissipamento, diminuendo la traspirazione, secondo Santorio Static. Medic. Sez. II. afori. 14, *lo che esser non può, che i gran calori producono un rilassamento generale ne' solidi, e cagionano un grande abbattimento di forze; purché il nuoto non succeda ad un violente esercizio, come osserva questo Autore.*"

[35] **Gealt u. Knox (Hrsg.)** 1996, Kat.: Nr. 153 [mit guter Abb.]: "*Il disegno è il n. 78 della serie ed e l'unico del gruppo che illustri gli svaghi dei giovanissimi popolani a Venezia,...*"; Federzeichnung und Aquarell, ohne Größenangabe, sign.: "*Dom.o Tiepolo f.*", Cambridge, Fogg Art Museum, Inv.nr.: 5.1990.

[36] **Busiri Vici 1987**, 182 und besonders die Detailabbildung, dort Tav. 35, S. 151!

[37] Holz, 58, 5x91, 5cm, sign. u. dat. unten rechts: "BREVGHEL 1603", München, Alte Pinakothek, Inv.nr.: 1889.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: WAS FEHLT.

[1] In: Literarische Aufsätze, Werkausgabe, Bd. 9 (= stw, 559), S. 12.

[2] Kabakov hat 1990 in seiner Installation zu der Ausst.: **Die Endlichkeit der Freiheit** 1990 am Potsdamer Platz in Berlin Gegenstände aufgehängt hat, die mit Zetteln Sätze ihrer früheren Besitzer imaginieren; dazu s. auch den Aufsatz von Scholz, Dieter: Sein heißt sprechen. Der vielstimmige Kabakov, in: **Ilya Kabakov. Treatment with Memories** 1998, S. 23ff.

[3] **Goethe/Golz u. Scheuermann (Hrsg.)** 1997, S. 93/94 (Transkription im Begleitband), im Faksimile <268-270>/**Weimarer Ausgabe**, III. Abtheilung. Goethes Tagebücher, 1. Band. 1775 - 1787, S. 252. Italienische Reise: **Weimarer Ausg.**, 1. Abth., Bd. 30, S. 107/8.

[4] **Weimarer Ausg.**, 1. Abth., Bd. 30, S. 141.

[5] **Goethe/Golz u. Scheuermann (Hrsg.) 1997**, S. 61 <159>/ **Weimarer Ausgabe**, III, 1, 203. Goethe ist mit seinen Klagen nicht allein. Ein würdiger Vorgänger in der Schilderung dieses Teils von städtischer Wirklichkeit war schon **Blainville** 1764-67, indem er auf einer Reise von 1707 die Piazza mit den Prokuratien beschreibt: "Zu aller dieser Pracht aber will sich gar nicht schicken und mißfällt den Fremden auf das äußerste, daß man die Straßen und die Pfeiler und Treppen dieser schönen Gänge beständig mit Strömen von Urin, in welchem die Menschensatzungen gleich so vielen beweglichen Inseln herumschwimmen, überschwemmet siehet, und dieser eckelhafte schmutzige Anblick ist denen Einwohnern so wenig unangenehm, daß sie vielmehr einen Theil ihrer gerühmten Freyheit darauf setzen, diese Überflüssigkeiten der Natur, wenn wo und vor wem sie wollen, ohne Schaam auszuleeren. Dieses geschiehet so gewiß, daß der Doge selbst mit seinen Begleitern, wenn er in die St. Marcuskirche gehet, mit dem eckelhaften Anblick und Gestank dieses Unflaths von der Thüre seiner Wohnung an, den ganzen Weg durch, über die große Treppe des Pallastes bis zur Kirchthüre beschenket wird." (Bd. 1, S. 533 und nochmals: 549, bzgl. des Hofes des Dogenpalastes), S. aber auch: **Caylus 1914**, S. 78 und **Sharp 1767**, S. 35 (Dogenpalast).
Weitgehend gleichlautend hatte - um Jahre vor Goethes Italienischer Reise veröffentlicht - schon **Mrs. Piozzi** 1789, S. 173 beklagt: "*The truth is, our dear venetians are nothing less than cleanly; St. Mark's Place ist all covered over in a morning with chicken-coops, which stink one to death; as nobody I believe thinks of changing their baskets: and all about the Ducal palace is made so very offensive by the resort of human creatures for every purpose most unworthy of so charming a place, that all enjoyment of its beauties is rendered difficult to a person of any delicacy; and poisoned so provokingly, that I do never cease to wonder that so little police and proper regulation are established in a city so particularly lovely, to render her sweet and wholesome...*"
Andere Autoren beklagten die Gerüche der Kanäle, so **Lalande 1769/70**, Bd. 7, S. 339, **Volkmann 1777/78**, Bd. 3, S. 565, **Moore** 1781, Bd. 1, S. 45, wiederum **Sharp 1767**, S. 30, der zweite Zusatz, Bd. 5 von **Blainville** 1764-67, S. 215 und mit seinem typischen, charmant-ironischen Unterton wiederum: de

Brosses/Cafasso (Hrsg.in) 1991, *LETTRE XVI. À MONSIEUR DE QUINTIN*, S. 296: "*Les canaux, malgré tous leurs agrémens, ont une chose intolérable. Le flux et le reflux se fait sentir où nous sommes dans le fond du golfe et quand la mer est basse, en été, les canaux étrois sont d'une horrible infection. On sçait bien qu'il faut que les choses sentent ce qu'elles doivent sentir; il est permis aus canaux de poutter en été; mais, pour le coup, c'est abuser de la permission.*"

[6] S. oben, mein Kap.: *IL GRAN TEATRO...*, S. 225.

[7] Die genauen Zahlen ausweislich **Beltrami 1954**, S. 59 und 204: 17.956 "*Mendicanti*" bei 149.476 Einwohnern im Jahr 1760 und 21.263 im Jahr 1787 bei einem Rückgang der Gesamtbevölkerung auf 137.603 Menschen 1790. Dazu kommen noch die sog. "*Poveri Vergognosi*", "*Infermi*" und "*Invalidi*", die auf die eine oder die andere Art von der Wohltätigkeit ihrer Umgebung leben mußten. Damit ergibt sich eine Gesamtzahl von 25.119 und 25.706, also bezüglich der realen Zahl eine Verschiebung zwischen den Gruppen, was aber an der relativen Zahl nichts ändert. Allerdings hat Brian Pullan (La nuova filantropia nella Venezia cinquecentesca, in: **Aikema u. Meijers (Hrsg.) 1989**, S. 19) darauf hingewiesen, daß jenseits der offiziellen Zählungen die Zahl derer, die als arm oder pauperisierend eingeschätzt werden mußten, von niemandem mit Sicherheit bestimmt werden kann. Für das *Cinquecento* geht er gar von einem Anteil von Armen an der Bevölkerung, der bei 50-70 % liegt aus.

[8] Venez., 18. Jhd. (?): *Insegna dell'arte dei carboneri*, Lw., 45, 9x69, 7cm, Venezia, Museo Correr, Inv.nr.: cl. I, 2122. Das Photo ist reproduziert u. a.: Friedrich Seidenstücker. Augenblicke im Vorübergehen, in: **Wichner u. Wiesner (Hrsg.) 2000**, S. 23.

[9] Fondamenta Nuove, Blick Richtung Westen, Lw. 69x99cm, Frankfurt a. M., Staedel'sches Kunstinstitut, Inv.nr.: 416, **Constable**, 322, der die Zuschreibung für nicht akzeptabel hält und über die topographische Situation schreibt: "... *whether the painting record buildings which existed or contains imaginary elements, is difficult to say*".

[10] Etwa bei Théophile Gautier, vgl. **Dieterle 1995**, S. 336/37.

[11] **Brunckhorst 1997**, S. 162.

[12] Radierung, "*Le Porte del Dolo*", in: *VEDUTE Altre prese da i Luoghi altre ideate DA ANTONIO CANAL...*, **Bromberg, 6/Constable**, Teil D., 3. S. oben, mein Kap. BILDER FÜR TOURISTEN., S. 333.

[13] Vgl. oben, mein Kap. PLATZ UND PERIPHERIE., S. 305.

[14] Interessanterweise vertritt in der Reiseliteratur ausgerechnet der wegen seiner Kritiksucht bei seinen Zeitgenossen als "milzsüchtig" (**Volkmann 1777/78**, S. XIX) verschrieene Samuel Sharp dieselbe Venedigsicht, wenn er schreibt "*Here the fuel, ... , there is no dirty smoak to deface the heavens, the water, and the buildings. There are no dirty barges, nor dirty men; for the Barcaroles (Gondoliers) have most of them an elegant waterman's livery, and the others, who are not in Gentlemens service, being a sober body of men, are not in rags, like the lower sort of people in* England,..." (nach der 3. Aufl. **Sharp 1767**, S. 6).

[15] **Griselini u. Fossadini (Forts.) 1768-78**, Bd. 18, S. 324 "*Il Votapozzo è un artista, il cui lavoro consise nel vuotare e nettare i pozzi, gli Smaltitoj, le fogne ec. Quest' Arte benchè fozza ed abbietta è nondimeno di grande utilità e vantaggio, avendo per oggetto la mondezza, e la pulitezza delle Città, e per conseguenza la salute degli abitanti.*"

[16] U. a.: **Addison 1718**; S. 55/56: "*Our Voyage-writers will needs have this City in a great Danger of being left, within an Age or two, on the Terra Firma; and represent it in such a manner, as if the Sea was insensibly shrinking from it, and retiring into its Channel. I ask'd several, and among the rest Father Coronelli, the State's Geographer, of the Truth of this Particular, and they all assur'd me that the Sea rises as high as ever, tho' the great Heaps of Dirt that it brings along with it are apt to choak up the Shallows, but they are in no Danger of losing the Benefit of their situation, so long as they are at the Charge of removing these Banks of Mud and Sand. One may see abundance of 'em above the Surface of the Water, scatter'd up and down like so many little Islands, when the Tide is low, and they are these that make the Entrance for Ships difficult to such as are not us'd to 'em, for the deep Canals run between 'em, which the Venetians are at a great Expence to keep free and open.*", **Blainville 1764-67**, Bd. 2, S. 52-54 und zu den *Scavi*: **Lalande 1769/70**, Bd. 7, S. 339 und **Volkmann 1777/78**, Bd. 3, S. 565 und noch mal **Goethe: Weimarer Ausg.**, 1. Abth., Bd. 30: Italienische Reise, S. 105/6: "Und wenn auch ihre Lagunen sich nach und nach ausfüllen, böse Dünste über dem Sumpfe schweben, ihr Handel geschwächt,

ihre Macht gesunken ist, so wird die ganze Anlage der Republik und ihr Wesen nicht einen Augenblick dem Beobachter weniger ehrwürdig sein."

[17] Am besten zu sehen in den frühen Dresdener Ansichten **Constable**, 168 und 183, sowie 182; **Grevembroch 1754/1981**, IV, 145: "*TRIVELLO ACQUATICO*". Der Canal Grande ist 1729 oder '30 ausgebaggert worden (S. die Cronologia veneziana del Settecento, compilata da Raimondo Morozzo della Rocca e Maria Francesca Tiepolo, in: **Storia della civiltà veneziana 1955-65**, Bd. 6: La civiltà veneziana del Settecento, sowie: ASV, Savi ed Esecutori alle Acque, REG. 406, Terminazioni 1728-1732, N.° 138, c. 71, 12. 1. 1729 [m. v.(?)] und besonders: Compilazione Leggi, busta 95, 104: "c[opi].^{a} *1779. 17 Geñn*[ai]*o Ill*[ustrissi].^{mi}, *et Ecc*[ellemtissi].^{mi} *ss*[ignor]^{i} *Savj et esecutori all' acque. Le Spiaggie del Canal Grande...*", das eine Auflistung aller durchgeführten *Scavi* des Canal Grande enthält.) Als Referenzdatum zur Datierung kann dies in keiner Weise herangezogen werden, da die Maschine für verschiedene Ausbaggerungen benutzt wurde, wie es Grevembroch überliefert: "*Varie sorti di Escavazione si praticano acciò in questa Città...*" Außerdem ist die *macchina* zwischen verschiedenen anderen Fahrzeugen auch noch auf der 1744 entstandenen und signierten Ansicht von Santa Maria della Salute mit Blick zum Bacino di San Marco (**Constable**, 174) erkennbar.

[18] Johan Richter: Molo mit den Prigioni, Blick Richtung Riva degli Schiavoni, ohne Materialangabe, 49x70, 5cm, unbekannt, vormals Venezia, Sammlung Giordano, **Martini 1982**, Anm. 117, S. 490, Fig. 489.

[19] Radierung aus der Folge *MAGNIFICENTIORES SELECTIORESQVE VRBIS VENETIARVM PROSPECTVS,...*, Stich "N:° 7".

[20] Diese Information entnehme ich **Caniato (Hrsg.) 1985**, S. 44, fig. 25. Zu der Ansicht aus *Il Gran Teatro...*, s. oben, mein Kap. PLATZ UND PERIPHERIE., S. 300. Ähnlich die Zeichnung des Puschkin-Museum, abgebildet in: **Aikema u. Meijers (Hrsg.) 1989**, S. 49. Ein späteres Bilddokument mit dem Kalfatern eines Seglers ist die signierte Zeichnung des Bacino mit der Isola di San Giorgio von Giacomo Guardi im Bestand des venezianischen Museo Correr, Inv.n. 5721, **Pignatti (Hrsg.) 1980ff.**, 794. Die Existenz des Motiv in diesen Zeichnungen belegt sowohl die Kontinuierlichkeit dieser Arbeiten, wie auch wiederum, die Tatsache, daß das Motiv bewußt aus den gemalten Bilder ausgeschaltet wurde.

[21] In dieser Beziehung ist **Brusatin 1980** zu widersprechen, der das Arsenal als "*parte nascosta e tolta agli occhi dei visitatori e allo stesso tempo sotto gli occhi ispettivi dello stato*" beschreibt (S. 339).
Berichte über Besuche der Staatswerft finden sich in fast allen Reiseberichten, **Burnet 1687a**, S. 131 sah es sogar in Kriegszeiten: "... *I will not say one word of the Arsenal, for as I saw it in its worst state, the War that is now on foot having disfurnished a great deal of it, ...*" **Lalande 1769/70**, Bd. 8, S. 15 berichtet: "*En laisse entrer dans l'arsenal toutes les personnes en qui il ne paroit aucune affectation ou curiosité suspecte; ...*" Den folgend **Volkmann 1777/78**, S. 607. Für **Moore 1781** war der Besuch einer der ersten Wege nach der Ankunft in Venedig (Bd. 1, S. 21ff.).
Ein Stich von Francesco Zucchi mit einer Ansicht vom Inneren des Arsenals befindet sich im *Forestiere illuminato* von Giambattista **Albrizzi 1740**, 21 (Nr. laut Index), nach S. 100 (Kupferstich, 117x139/130x148mm, beschr.: "*Veduta interiore dell' Arsenale*" u. bez. u. l.: "*F.co Zucchi* "), auch in: *TEATRO DELLE FABRICHE PIU' COSPICUE IN PROSPETTIVA DELLA CITTA' DI VENEZIA* [Nella Stamperia di Giambattista Albrizzi q. Gir.], ges. Ex.: Venezia, Museo Correr, Stampe H 20,. Abb. s. **Brusatin 1980**, Abb. 202. **Montecuccoli degli Erri 1999**, S. 186/87 hat kürzlich eine signierte Zeichnung des Arsenals on Francesco Battaglioli in Paduaner Privatbesitz (284x220mm, sign.: "*Battaglioli inv. et del.*") veröffentlicht, die mit dem Übertragungsrasterauf eine Verwendung für ein - wie auch immer geartetes - Gemälde, oder eine Graphik hindeutet.

[22] Zu dem Bild in Temple Newsham House s. voriges Kapitel, S. 475; Canaletto: **Constable**, 113 (ehemals Rom, Sammlung Albertini, mit Pendant **Constable**, 95 jetzt: Milano, Castello Sforzesco. Civiche Raccolte d'Arte Antica).

[23] Giovanni Gerolamo Savoldo: Madonna mit Kind und den Heiligen Petrus, Domenikus, Paul und Hieronimus, Milano, Brera, Inv.nr.: 114, reg. cron 148, **Pinacoteca di Brera. Scuola...** 1990, 208 (mit einer gut lesbaren Abb. des Hintergrunddetails), **Boschetto 1963**, Tav. 54, **Gilbert 1986**, 22.; Luca Carlevarijs: Landschaft mit Hafen, Lw., 71x115cm, dat. r. über Bogen in der Mauer: "MDCCVI", 1706, Bergamo, Accademia Carrara, Leg.

G. Carrara, 1796 - n. 6, Kat.: **Rossi 1989**, 6, S. 45; Lit.: **Rizzi ---, Succi (Hrsg.) 1988, Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, 28, S. 108 u. **Rizzi**, S. 97/97, tav. 65 (Windsor) oder: die Hafenansicht in Privatsammlung, Montecarlo, **Reale u. Succi (Hrsg.) 1994**, 57 (Lw., 93x135cm, bez. "CL"); Marco Ricci: "*Marina con Molo*", d. i.: Lagunenlandschaft mit langer Brücke auf Bögen und dem Kalfatern eines Schiffes, Lw., 92x143, Padova, Museo Civico, Inv.nr.: 1237, **Scarpa Sonino 1991**, O 72; Canaletto: **Constable**, 414. Ein schönes Beispiel ist auch eine Südliche Küstenlandschaft von Charles-François Grenier de Lacroix, die in der Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe ausgestellt ist.

[24] In der Raccolta di Villa Cagnola, Gazzada gibt es vier kleine Inselveduten, von denen zwei einen heranziehenden Regen, der den Himmel schräg in helle und dunkle Seiten teilt, um nicht zu sagen ausgesprochen schlechtes Wetter zeigen (Art M. Marieschis: Isola degli Armeni und: Isola di San Giorgio, beide Lw., 23x35cm, Gazzada, Raccolta di Villa Cagnola, Kat.: **Ciardi 1965**, 109 und 108)

[25] Canaletto: *Tramonto sul Canal Grande*, d. i.: Canal Grande mit Ca' Pesaro und Palazzo Corner della Regina, Blick Richtung Rialto, Lw., 60x95cm, sign. u. dat.: "*Ant. Canal Fecit MDCCXLIV*", 1744, 1975 in der Galleria d'Arte Edmondo Sacerdoti, Milano, Abb.: Anzeige in: Arte veneta, 1975.

[26] **Levey 1959**, S. 2 zit. in diesem Zusammenhang eine Textstelle des Malers und Joshua Reynolds-Schüler [nach **Gwynn 1898**, S. 179], der seine Rückreise von seinem Romaufenthalt 1779 (laut **Ingamells 1997** *ad vocem*: 1780[!]) zusammen mit seinem Malerkollegen Prince Hoare als Rundreise durch Italien gestaltet hatte und auf der Piazza die Leiche eines Mannes aufgestellt fand - mit einem Papier auf der Brust, auf dem Name und Herkunft des Hingerichteten angegeben waren und die Worte standen: "'*For treason against the state.*'" **Gradenigo: Notatori**, III, 19 berichtet von einer öffentlichen Tortur, der am 13. 5. 1755 ein junger "*Vagabondo*" unterzogen wurde: "*Fu data nella Piazza di S. Marco la pubblica Tortura ad un vagabondo, e mal intenzionato Giovane plebeo.*"
Am 17. 5. 1759, Bd. V, Blatt 47 v: "*Fu appiccato trà le Coloñe di S:n Marco Girolamo Berengo, Padouano d' anni trenta cinque, Lacchè del Nobil: Co: Ottaviano Sale Vicentino;...*"
In Bd. XXXIV heißt es unter dem 19. 9. 1772: "*Questa mattina dopo l'ora di Terza fù per sentenza dell' Ecco: Cons:° de Xci: impiccato sopra due eminente Forche per uia del Ministro di Giustizia frà le colonne di S. Marco un tale Gio: Batta: Mandicardo, detto Moro Cordelle in età d' anni 42... ottenne di condurre il Paziente alla Forca con le mani legate dinanzi al Ventre, et di più, che le due Scale ne le quali ascende col Reo, e l'altro il Capellano di S. Fantino, che lo benedisce, fossero tutte unite assieme; et il Laccio fù attaccato dalla parte Trave del Patibolo, uerso la Zecca. Poche furono quelle Persone, che dimostravono cordoglio uerso questo infelice giustiziato...*" (Blatt 80/81, Hervorhebungen in der Handschrift des Gradenigos).

[27] **Toledano ---, Kozakiewicz**, Z 88, **Manzelli**, A.23.1, Kat.: **Molajoli 1958**, S. 61, Nr. [209]. Zuletzt Francesco Albotto zugeschrieben hat das Bild inzwischen alle Möglichkeiten der Zuschreibung durchgemacht und ist bei Albotto angelangt, was aber auch wieder in Zweifel gezogen ist; Pedrocco, in: **Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999** hat erst kürzlich eindringlich vor dem Verfahren gewarnt, alles was zu schlecht sei, um Michele Marieschi zugeschlagen zu werden, Albotto zu nennen.

[28] **Coryate 1611**, S. 254.

[29] *Le Fabriche e Vedute...*, Blatt 47.

[30] Die frühen Zeichnungen Canalettos für die großen, hochformatigen Ansichten In Windsor Castle: **Constable**, 542 und 544, sowie genauso: 543 ; Piazzetta San Marco mit Ecke der Basilica, Blick zum Dogenpalast und Isola di San Giorgio im Hintergrund, *VEDUTE Altre prese da i Luoghi altre ideate...*, beschr.: "*La Piera del Bando. V.*" Genauso auch: Canaletto/Visentini: *Prospectus...*, P. II., 11; Francesco Guardi in einer Zeichnung, **Morassi: Disegni**, 335, Bellotto oder sein Onkel der Meister selbst in einem schönen, von **Pignatti 1966** Bernardo Bellotto zugeschriebenen, Gemälde der Piazzetta in der National Gallery of Canada, **Constable**, 67/**Kozakiewicz**, Z41 - selbst im angenommenen Pendant (**Constable**, 56/**Kozakiewicz**, Z40) mit der entgegengesetzten Blickrichtung fehlt der Haken - oder die frühe, Carlevarijs zugeschriebene Vedute in Udine, **Rizzi**, S. 95, tav. 160.

[31] In dem Stich Pars II., 8 in Canaletto/Visentinis *Prospectus...*

[32] **Constable**, 55.

[33] "*La piazza del Mercato*", Lw., 121x167cm, Milano, Castello Sforzesco. Pinacoteca, Inv.nr.: 228, **De Sarno Prignano u. Muti 1994**, Cat. 181 mit Bezug auf **Franchini Guelfi 1991**, S. 96 (Abb. dort, S. 97) halten das Bild für ein Produkt der Zusammenarbeit mehrerer Künstler unter Beteiligung Magnascos.

[34] S. die Bemerkung von James Northcote, oben, Anm. 26

[35] GAZZETTA VENETA URBANA, 2, 68, 23. 8. 1788, S. 541ff.: "*Esecuzione della Sentenza/ di morte di questo/* ECCELSO CONSIGLIO DI X/ contro *Antonio Galimberti* Cremasco." Hier ein Auszug aus dem Text, der seine Kritik in dem Bericht über die Auffassung eines Engländers verpackt:
"*La solita curiosità anche in quest'occasione attrasse al ferale spettacolo un popolo numerosissimo in cui ebbe gran parte una quantitá di donnette. Dicesi che alcune attendevano l' apertura del Pubblico Palazzo Ducale per prendere buon mattino il miglior posto che guarda le due colonne, e che dalla Piazza furono fischiate dalla Plebe. Esse piangono, sospirano, come se fosssero sforzate d' intervenire a sì triste funzioni: la notte hanno a casa paura delle lor ombre, sognando spasimando ciò che hanno veduto, ma vogliono andarvi a qualunque costo.*
Un inglese ha censurato la sua Nazione sopra questa smania, e giacchè l'Articolo cade in acconcio, e dà una giusta idea del disprezzo della morte ch'hanno il coraggio di manifestare certi Inglesi condotti al supplizio, diamo luogo alla seguente traduzione fatta di nostra mano in questi momenti.
* * *
Quanto è detestabile la curiosità, che fa correre il Popolo all'esecuzione de' delequenti!
Io dubito dell' umanitá de' cuori, allorché veggo un Popolo immenso affollarsi per assistere ai supplizi de' colpevoli, che hanno meritata la morte..." [Hervorhebungen im Original].
Zur Rezeption der Schriften des großen italienischen Kritikers der Strafpraktiken seiner Zeit Cesare Beccaria in Venedig s. **Torcellan 1964**.

[36] Zit. Salvatore Rosa, Übersetzung der Termini nach **Argan 1964**, S. 192.

[37] **Price 1810/1971**, Bd. 1, S. 63-65.

[38] S. die schon a. a. O. erwähnte Stelle bei **Cicogna 1824-53**, Bd. 6, Nr. 39, S. 137.

[39] **Constable**, 297 (Dresden), 199 und 327 (Woburn).

[40] **Constable**, 625 und 627, s. auch: **Links 1973**. Ein rein technisch sehr schönes Verfahren zum Aufhängen von Wäsche, von dem ich nicht zu beurteilen vermag, ob es auch im Achtzehnten Jahrhundert noch gebräuchlich war, zeigt Vittore Carpaccio in seiner Ansicht mit der alten Rialtobrücke aus dem Zyklus der Wunder der Heiligkreuz-Reliquie in den Gallerie dell'Accademia von Venedig. Hier sind an Kleidungsstücke vom Kleid über Hemd, bis zu schlanken Beinlingen und kleinere Wäschestücke an drehbaren Auslegern über den Canal Grande geschwenkt worden.

[41] G. B. Brustolon nach G. B. Moretti: San Giacomo di Rialto, Blick von der Kirche auf die Fabbriche Vecchie di Rialto, Radierung, 280x428/337x452mm, beschr.: "*Prospectus Plateae ad Divum Iacobum de Rivoaltum ubi Mercatores conveniunt*" und sign.: "*Jo.Bap. Moretti et Filii del. e Pinx.____Jo. Bap. Brustoloni inc.*", in der Serie: *Prospectuum Aedium, Viarumque insigniorum Urbis Venetiarum*, 1763, Nr. 20, **Constable**, S. 613-15, III, 20, gesehenes Ex: Berlin, Sammlung H. N. R.

[42] Für die Bilder in Angoulême s. voriges Kap., S. 474; Michele Marieschi: Campo SS. Giovanni e Paolo, Blick auf die Scuola Grande di, San Marco, Lw., 63x97, 5cm, unbekannt, 1971, Milano, Galleria d'Arte Edmondo Sacerdoti, Toledano ---, Manzelli ---, obwohl das Pendant (A.42.4.) als Werk Albottos aufgenommen worden ist; Abb.: Anzeige in: Arte Veneta, 1971 u. 1973.

[43] Marco Sebastiano Giampiccoli nach Johan David Genier: Rio di Canareggio bei Ponte de tre Archi, kolorierter Stich, ca. 230x330mm, beschr.: "*Urbis Venetiarum Ingressus e Germania./Entrèe de Venise en venant de Mestre___Ingresso dalla parte di Mestre./EXC.mus JACOBUS COMES DURATIUS___SS. CÆSS. MM. AB: INT. STAT. CONSILIIS./ EARUMQUE APUD.___VENETOS ABLEGATUS/ BONIS ARTIBUS EXCOLENDIS,___FOVENDISQUE NEMINI SECUNDUS./ Hoc a Merco seb. Giampiccoli exigini___obsequii monumentum benigne excepit.* " und sign.: "*Ioanni David Genier del.*" in: *Raccolta delle principali prospettive della città di Venezia*, Nr. 16, Venezia, Museo Correr, Stampe D 9. Zur Datierung dieser Reihe s. Anm. 152 zu Kap. FEST UND ALLTAG.

[44] Meister der Langmatt-Veduten: Canal Grande bei San Simeone Piccolo, gesehen von Santa Lucia, Lw., 47x73cm, Baden (AG), Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown, 1. Vedute, Kat.: **Borghero (Hrsg.in) 1994**, 2.

[45] Carl Traugott Fechhelm zugeschr.: Canale della Giudecca und Zattere, mit Scuola und Chiesa dello Spirito Santo, Blick auf San Giorgio Maggiore, Lw., genaue Maße mir nicht bekannt, Schloß Ludwigslust (Staatliches Museum Schwerin), **Kramer 1997**, S. 48. Die Serie von 13 Supraporten ist zum Teil nach Canaletto-Visentini gemalt worden, enthält aber wie dieses auch Motive, für die keine direkten Stichvorlagen nachweisbar sind.

[46] Bernardo Bellotto: Schloß Königstein, das Innere des Schlosses mit der Magdalenenburg, Lw., 132, 1x236, 2cm, Manchester, City Art Gallery, **Kozakiewicz**, 239, **Rizzi 1996**, 76 (mit Abb.) und: Ansicht von Gazzada, Lw. 69, 5x90cm, Zürich, Kunsthaus, Stiftung Betty und David M. Koetser, Kat. **Klemm 1988**, 64.

[47] S. die Hofszene mit Wäscherinnen Marco Riccis in Windsor Castle, The Royal Collection (Inv.nr.: 3117, Tempera auf Ziegenleder, 31,1x45, 7cm, Kat.: **Levey 1964**, 619, **Scarpa Sonino 1991**, T121) und die zwei Versionen dazu (Tempera auf Papier, 29, 8x44cm, Padova, Privatsammlung, Erstveröffentlichung: **Martini 1982**, Anm. 139, S. 496, **Scarpa Sonino 1991**, T 60 und Tempera auf Ziegenleder, 30, 5x44, 5cm, ehemals London, Privatsammlung, Erstveröffentlichung: **Martini 1982**, Anm. 139, S. 496, **Scarpa Sonino 1991**, T 13), von denen letztere mit vier Pendants aus der Sammlung Langley Park stammt, gekauft 1742 von George Proctor, der lange Jahre in Venedig gelebt hatte und auch vier Canalettos besaß. Francesco Zuccarelli: Landschaft mit Fluß und Stadt, Lw., 71x113cm, Torino, Museo d'Arte Antica, Inv.nr.: 686/D (nach **Mallé 1963**: 507) und: Italienische Flußlandschaft, Lw., 59x76, 8cm, Frankfurt, Städel'sches Kunstinstitut, Inv.nr.: 1483; Alessandro Magnasco: Landschaft mit Wäscherinnen, Lw., 165x120cm, Kraków, Muzeum Czartoryskich, Inv. 57.515-XIIA-117, **De Sarno Prignano u. Muti 1994**, Cat. 53 (mit Abb.); oder Alessandro Magnasco (zugeschr.): Landschaft mit Wäscherinnen, Lw., 104x83cm, Dublin, National Gallery of Ireland, Inv.nr.: 678, **De Sarno Prignano u. Muti 1994**, R. 101; Hubert Robert: Wäscherinnen in einem Park, Lw., 56x45,5cm, Paris, Musée du Petit Palais, Inv. Dut. 881, **Laffon 1981**, 726; Francisco José de Goya: Die Wäscherinnen, Lw. , 86, 5x59cm, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart "Am Römerholz", **Gassier u. Wilson 1971**, I. 146, Abb. Kat. **Koella 1975**, 29.

[48] **Price 1810/1971**, Bd. 2, S. 363-65.

[49] S. oben, Kap. ÜBER DIE ART,..., S. 43.

[50] **Constable**, 460 (sign. u. dat.), das Bild wurde von Giuseppe Wagner in der Serie *Prospetti sei di altretanti Templi di Venezia* nachgestochen.

[51] Das wird bestätigt durch die Beobachtungen von **Cocco Spiazzi 1971**, S. 471, wenn sie über die *parrocchia* von Santa Giustina, zu der der Platz gehörte schreibt: "*Non fu mai una zona densamente abitata e larghi tratti di terreno venivano sfruttati come 'terren da legname'.*" S. auch oben, mein Kap. PLATZ UND PERIPHERIE, S. 298.

[52] **Hipple 1937**, S. 208: "*...the village washing scene becomes an image of peace and security, and suggests the appropriate passage from home.*"

[53] **de Piles 1708**, S. 228 im Kapitel "*DU PAYSAGE*".

[54] **Pilot 1923** in einem kleine Artikel unter dem schönen Titel: La Serenissima contra i cani hat auf die *TERMINAZIONE DEGL' ILLUSTRISSIMI, ED ECCELLENTISSIMI SIGNORI SOPRA PROVVEDITORI, E PROVVEDITORI ALLA SANITA'.* vom 30. 7. 1787 [gedruckt PER LI FIGLIUOLI DEL QU. Z. ANTONIO PINELLI STAMPATORI DUCALI.] (Ex.: Venezia, Archivio di Stato, Compilazione Leggi, Stichwort: Cani, busta 110, 8) hingewiesen, in denen sie "*NElla sollecita cura di questo Eccellentissimo Magistrato di allontanare con ogni modo possibile un frequente pericolo alla pubblica universale sicurezza, dalla troppo osservabile, e frequente infezione de' Cani rabbiosi, particolarmente...*" Halsbandzwang anordnen und Prämien für die Tötung streunender Hunde aussetzen. In der **GAZZETTA VENETA**, 1, 19, 9. 4. 1760 heißt es noch eher spaßeshalber zur Einleitung eines Artikels: "*Molti hanno studiato per ritrovare rimedi contro ai morsi velenosi delle vipere e de' cani arrabiati...*" In der Nr. 2, 42, 4. 7. 1761 dann aber ist zu berichten, daß sich Fälle, in denen tollwütige Hunde und Katzen Menschen angegriffen haben, häuften. Ausführlich geschildert wird ein Angriff in 2, 48, 25. 7. 1761, bei dem in der Angst der Stand

eines Gemüsehändlers umgeworfen wurde und anderes Drunter und drüber entstand.

[55] Ausg. Paris 1651, S. 72: "*Qualità d'huomini ne' componimenti dell' historie.* CA P. CCXLIII.

[56] Diese Information entnehme ich der Rezension del Torre 1995 (S. 382) zu: La Chiesa di Venezia, hrsgg. von B. Bertoldi, darin speziell der Aufsatz von Xenio Toscani.

[57] Misson 1698, Bd. 1, Lettre XVIII, S. 293, Blainville 1764-67, Bd. 2, "Das VI Hauptstück", S. 43/44, Lalande 1769/70, Bd. 8, S. 41/42, Grosley 1774, Bd. 2, S. 43, Volkmann 1777/78, Bd. 3, S. 625,.

[58] Zu ihrer Bekanntmachung ist von Seiten der Besitzer so viel publiziert worden, daß eine umfassende Analyse hier überflüssig erscheint. Das grundlegende und vollständigste Werk zu den Bildthemen dieser Serie ist immer noch das Buch von Tamassia Mazzarotto 1961, auch wenn es heute nicht immer mehr zitiert wird und es weniger gut bebildert ist als eine Vielzahl neuerer Kataloge, die die Fondazione in der Zwischenzeit herausgegeben hat. Ich nenne hier nur Busetto (Hrsg.) 1995, wo alle siebenundsechzig Gemälde abgebildet sind. Zur Provenienz und Zuschreibung der Serie siehe: Dazzi u. Merkel 1979, S. 97/98. Die dortige Einordnung des Malers Bella zwischen Canaletto, Francesco Guardi, Pietro Longhi und Giandomenico Tiepolo greift wohl ein wenig sehr hoch, räumt doch selbst ein Autor wie Busetto, in: ders. (Hrsg.) 1995, S. 12 ein, Bella sein ein "*pittore tanto più modesto da considerarsi artigiano e non artista...*"

[59] Inv.: n. 241/171, "*Prospeto Del Broglio Con/ Vn Gentilomo Che Mete/ Vesta*", Dazzi u. Merkel 1979, 239. 31), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 258-61 und: n. 235/167 "*Ingreso Di un Ecces. mo/ Procurator Di S: Marco*", Dazzi u. Merkel 1979, 240. 32) Tamassia Mazzarotto 1961, S. 275-78.

[60] Inv.: n. 246/201, "*Sposalicio Di Vna Nobil/ Dama Veneta*", Dazzi u. Merkel 1979, 247. 39), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 297-99.

[61] Burnet 1687b, S. 83, Les delices de l'Italie... 1709, S. 53, Misson 1691, 179, de Brosses/Cafasso (Hrsg.in) 1991, Bd. 1, S. 285, Lalande 1769/70, Bd. 8, S. 84 u. 86, Volkmann 1777/78, Bd. 3, S. 655/56 u. a.

[62] Inv.: n. 271/184, "*Ingreso Di Vn Piovan/ A. S: Malgharita*", Dazzi u. Merkel 1979, 246. 38), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 283-85.

[63] Inv.: n. 236/168, "*Sua Serenità Con La S/ignoria Nella Domenica Delle/ Palme si Ferma in Piaza Alla/ Fonzion Delli Colombi Et Altro*", Dazzi u. Merkel 1979, 227. 19), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 155-59.

[64] Bella: Inv.: n. 287/192, "*Feste Che Si Sogliono Fare Per La Città/ Della Caccia Del Toro Amazzar/ La Gatta Col Capo Raso Pigliar l'Anadre Pigliar/ L'Occa Nell'Acqua Et Altro*", Dazzi u. Merkel 1979, 267. 59), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 25-30. Franco: "*Feste che si sogliono fare per la Città della caccia del toro, amazzar la Gatta col/ capo raso, pigliar l'occa nell' Acqua et altro.*" in: "*Habiti d'hvomeni et donne venetiane...*" 1610/14, Venezia, Biblioteca Marciana, 6. D. 31 (Blatt 22), im Nachdruck bei Ongania 1878 Planche XXXII.

[65] Bei Bella sind nicht nur solch offizielle Ereignisse dargestellt wie die "*Festa De Tori Fatta l'/Anno 1740 In Onore/ Del Rè Di Polonia*", n. 268/181, Dazzi u. Merkel 1979, 211. 3), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 14-17 und die "*Caccia De' Tori/ In Corte Del Pallazo/ Ducal*" vor hochoffiziellem Publikum auf der Tribüne, n. 274/210, Dazzi u. Merkel 1979, 263. 55), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 6-8, sondern auch die schon erwähnte Bärenhatz auf dem Campo Sant'Angelo, "*Caccia De Orso/ In Campo S: Angelo*", n. 265/213, Dazzi u. Merkel 1979, 264. 56), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 18-21, eine "*Caccia De' Tori in/ Giouere A' S: Giove*", n. 240/199, Dazzi u. Merkel 1979, 266. 58), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 9-11, und ein "*Corso De Tori Sopra il/ Ponte de Rialto Co La Caccia/ De Chariole E' Chameuali*", n. 267/215, Dazzi u. Merkel 1979, 265. 57), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 12/13.

[66] S. oben die Anm. 91 zu meinem Kap. VORSPIEL.

[67] Ausführlich beschrieben wird sie in der GAZZETTA VENETA, 3, 45, 14. 8. 1762:
"*Giovedì scorso si è poi fatta la Funzione del tributo solito rassegnarsi dalla Arte de' Fruttaroli ad ogni Serenissimo Doge, ... Noi dobbiamo riferire ciò ch'è accaduto in questa occasione.*
Per tutto il Mercordì antecedente videsi nella Scuola di San Giosafat a Santa Maria Formosa, e fuori di essa, esposto alla pubblica vista tutto il Tributo suddetto consistente in alcuni centinaja di Melloni della più smisurata grandezza, del più

perfetto sapore, e della piú rara bellezza, che trovare si possano, ammirandone chiunque la disposizione, e simetria con cui erano disposti, & adornati con fiori, e banderuole. Nella seguente mattina all'ora che fu all' Arte determinata incominciò la processione... Precedevano li sei Masseri colli Bastoni dipinti di color verde, fileti d'oro, con le armi gentilizie di Sua Serenità, & ebbero molto che fare ad aprire le strade affollate da immenso popolo spettatore di tale funzione, e specialmente nel Palazzo Ducale. Seguivano quattro suonatori di Trombette, e tre Tamburj, quali continuamente suonarono, e davano alla marchia un non so che di brillante, e militare; indi li tre Stendardi dell' Arte, e poi il Solaro sostenuto da quattro uomini, li quali avevano l'uniforme solo del capo, cioè Capello guarnito d' argento, e sopra vi era San Giosafat Protettore dell'Arte con Ghirlande di fiori, e sei banderuole, le quale svolazzavano. Dopo venivano due giovanetti magnificamente vestiti con due ricchi mazzetti di fiori, e dietro ad essi l'Eccellente Nicolò Rubbi Interveniente dell'Arte, e il Gastaldo Grande della Communità di San Nicolò D. Bernardo Agustini, detto il Doge de' Nicolotti con veste, e manica Ducale rossa, e calotta nera in capo; & il Vicario Gio: Battista Trevisan in Tabarro, li Bancali, e li Principali dell'Arte a due con mazzetti di fiori in mano. Dopo si videro due Fruttaroli con piatti di argento, e sopra di essi un Mellone di grandezza veramente ammirabile; una Corba inargentata con entro diversi Melloni, e portata da due Facchini vagamente vestiti con lunghe vesti graziosamente colorite, e con affettazione di fare una eccessiva fatica, onde di quando in quando riposavano, & intorno alle corbe stavano affisse varie banderuole. Dopo vennero ventiquattro Fruttaroli con piatti di Melloni coperti di fiori; un' altra corba, trentasei Fruttaroli con piatti simili, & altri ventiquattro Fruttaroli, una quarta, & altri otto pure con piatti, e chiudevano la marchia diversi di essi con bastoni dipinti per conservare il buon' ordine.

Arrivata la Processione circa alle ore quindici, e mezza alla Porta del Ducal Palazzo, detta della Carta, si fermó colà il Solaro, & il resto andò sopra le Scale sino alla Sala de' Banchetti, dove erano preparati li doni di Sua Serenità all'Arte, consistente in due barilli di Moscato dipinti, sei Formaglie, *vintiquattro* Formagielle, *due bacili di Pane, due altri di* Buzzoladi *chiamati volgarmente delle Monache del Sepolcro, uno con sei* Prosciuti, *& un'altro con dodici tra* Ossocoli, Sopressade, *e* Lingue salate.

Furono deposati li Meloni in detta Sala, & introdotti l'Interveniente, il Gastaldo, il Vicario, e li Bancali alla audienza di Sua Serenità. Li due Ragazzi presentarono li mazzetti al Serenissimo, e l' Eccellente Rubbi ebbe l' onore di rassegnare alla Sua Serenità l' offerta dell' Arte con oratorio discorso, a cui fu dalla innata benignità del Serenissimo risposto.

Licenziati dalla audienza presero li Fruttaroli li doni, e li trasportarono alla loro Scola. Nel ritorno fecero la più corta strada per la calle del Rimedio, quando nella loro venuta avevano fatta quella di San Lio, San Bartolameo, la Merzeria, e la metà della Piazza grande.

D`universale aggradimento riuscí tale funzione, e specialmente per que' spiritosi detti, e quelle galanti barzellette che escono dalla bocca anche agli uomini serii in tale occasione.

Li Bancali, e principali dell' Arte la chiusero per altro molto saggiamente assicurandosi che hanno fatto un sontuoso pranzo all' Osteria, e magnificamente magnificarono quella giornata."

[68] 3. Langmatt-Vedute, dazu s. auch voriges Kapitel, S. 472.

[69] S. bei Bella die "*Sagra Della Vecchia In/ Campo Di S: Lucha*", n. 296/231, Dazzi u. Merkel 1979, 272. 64), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 141-43 und: "*Festa Dà Soldo/ In Campielo*", n. 229/164, Dazzi u. Merkel 1979, 275. 67), Tamassia Mazzarotto 1961, S. 119-21.

[70] Die Canalettos von Farnborough Hall hingen seit ungefähr 1750, diejenigen von Bedford House, jetzt: Woburn Abbey, laut Inventar von 1771 im Little Eating und im Large Dining Room, im Eßzimmer des Hauses des Artillerie-Offiziers J. Pattison (1723-1820) fünf venezianische Guardis zusammen mit drei Ansichten von Neapel und dem Vesuv von Ricciardelli (nach Russell 1996, S. 11), S. 11). Eine Regel ist daraus aber nicht zu machen ist gibt genausogut Canaletti, die in Schlafzimmer (u. a.: Castle Howard, *Gold Bedchamber* oder *State Bed Chamber*) oder Drawing Rooms dokumentiert sind.

[71] So das läßt das GIORNALE ENCICLOPEDICO, 1, 4, 13. 6. 1787, S. 6 anläßlich eines Berichtes über eine *Regata* wissen. Eine Bezugstelle dazu könnte ein Brief vom 28. 9. 1759 an Prospero Pesci gewesen sein, in dem der Autor über sein bei Canaletto in Auftrag gegebenes Capriccio-Projekt mit Palladios Ponte di Rialto und anderen palladianischen Gebäuden berichtet. Er steht in der Werkausgabe Algarotti 1764/65, Bd. 6, S. 74-82, hier bes. S. 77.

[72] Price 1810/1971, Bd. 1, S. 44/45

[73] Inhaltsverzeichnis, ebd., Bd. 1, S. 63ff.

ANMERKUNGEN ZU KAP.: NACH 1797.

[1] Die Textstelle erstmals bei **Haskell 1960**, S. 276. Das Original des Briefes befindet sich im Archiv des Seminario Patriarcale, Venedig, MSS 788.10.

[2] Anonymer Maler, Ende 18. Jahrhundert: Der Freiheitsbaum auf der Piazza San Marco, Lw., 65x85cm, 1797, Venezia, ehemaliges Museo del Risorgimento; Giacomo Guardi: Piazza San Marco mit Errichtung des Freiheitsbaums am 4. Juni 1797, Federzeichnung, braune Tusche, grau laviert, 420x715mm, sign.: "*Guardi figlio*", 1797, Venezia, Musei Civici Veneziani. Museo Correr, Inv.nr.: Cl. III, inv. 178, **Pignatti (Hrsg.) 1980ff.**, 813. Die beiden Graphiken sind: unbekannter Autor: Piazza San Marco am Tag der Aufstellung des Freiheitsbaumes, dem 4. Juni 1797, Stich, 222x348mm, beschr.: " *Vue de la grand place de Venise dans le iour/ qu'om a diresse l' arbor de liberte ___ Veduta della gran piazza di Venezia nel giorno/ che fu drisatto l' albero di liberta 4 giugno 1797*", 1797, Venezia, Museo Correr, Stampe Stampe Gherro 876, Abb.: **Brusatin u. de Poli (Hrsg.) 1979**, Kat. II. 63, Abb. 169 sowie: Francesco Gallimberti u. Francesco del Pedro: Die Aufstellung des Freiheitsbaumes auf der Piazza San Marco am 4. Juni 1797, Stich, 268x358 (Bildrand, Platte beschn.), beschr.: "*Il giorno 12 Maggio 1797 ultimo giorno del governo aristocratico i Nobili convenuti al/ Mag. Consiglio concordemente restituirono la Libertà, la Sovranitá ed ogni diritto del/ popolo, così richiedendo le circostanze del tempo. Si istituì un governo provisori ed la/ elezione di 60 costituenti una Municpalità rappresentante la sovranità del Popolo, e nel/ giorno 4 del seguente Giugno nella Gran Piazza si celebrò solennemente la festa della Libertà____riacquistat colla erezione dell'albero che n' era l'emblema. Si fabbricarono tre magnifiche Loggie: quella di prospetto per li 60 della Municipalità, quella alla destra della sud.ª pel Corpo Diplomatico, e quella a sinistra per li Generali Francesi. La festa cominciò con spari di artiglieria e fu seguita con armoniche sinfonie. Il Popolo in giubilo dimostrava l'egua=/glianza con reciproci inviti alla danza, e fraterni amplessi Lo spettacolo era in tutto commovente.*" und mittig: "*Alla Municipalità provisoria di Venezia.* [klein daneben:] *Fran.co del Pedro e Giuseppe Picotti D. D. D.*", sowie: "*"Fran.° Gallimberti inv.___ F. del Pedro sc.*" 1797, Venezia, Museo Correr, Stampe Gherro 876, Abb.: **ebd.**, II. 62, Abb. 168.

[3] **Carnesecchi 1992**, S. 230. Zu den revolutionären Festen um die Errichtung von Freiheitsbäumen im Allgemeinen s. **Harten u. Harten 1989.**

[4] "*Si tratta di ergere l' Albero della Libertà, cioè l'emblema della rigenerazione del Popolo, e dell' espulsione dell'Oligarchia. Prima di entrare nel dettaglio di questa Festa noi ricordiamo al popolo, che la Beretta, l' Asta, e l' Albero, sono stati in ogni tempo i segni della Libertà. La Beretta ordinariamente è quella che ricuopre la testa dell'Uomo del popolo, Il Popolo trasportato dal piacere gitta in aria la sua beretta, la espone su di un bastone, su di una picca, e mostra con ciò che si è liberato dal giogo che l'opprimeva.*
L' Asta poi è stata sempre l'arma dell' uomo libero, e dell'uomo coraggioso. Essa è la prima che ci presenti la semplicità della natura per nostra diffesa. I selvaggi si servono di un bastone che aguzzano, o che sormontano con una scheggia di osso, o di pietra ben acuminata, e l' Albero è il luogo in cui gli uomini semplici si riuniscono per deliberare all'ombra de'suoi rami dei comuni interessi. La Beretta adunque è l'insegna del popolo, l'Asta e l'Albero esprime il consiglio, come il luogo delle sue adunanze, ed il benefizio della Libertà, che qual Albero adombra quelli che si ricoverano sotto i deliziosi suoi Rami.
Presso i Popoli liberi dell'Oriente noi troviamo spesso fra gli emblemi della Libertà la Beretta; Bruto, e Cassio stabilirono la Beretta qual segno onde riconoscere i Congiurati; Gugliemo Tel, i liberi Olandesi, Inglesi, Americani, e voi stessi, o Veneziani, nei tempi preziosi della vostra Libertà avevate per distintivo una Beretta, segno che hanno conservati i stessi Oligarchi per illudervi, e farvi credere che vi conservavano la Libertà, mentre vi fabbricavano le catene. Un Quadro del Tintoretto vostro Concittadino conserva ancora la memoria della Beretta, e dell' Asta. Restituendovi dunque a voi stessi, e riconquistando la vostra sovranità, era ben giusto che l' Albero sacro si ergesse alla Libertà, che la Beretta sormonti la sua cima, e le picche sieno portate in trionfo dai vostri Concittadini."
Prospetto della festa civica... 1797, S. 3-5.

[5] *Regata in volta de' Canal* am 14. 7. 1797, zweisprachig franz. u. ital. beschr.: "*Veduta della Veneta Regatta verso la macchina fatta l'anno 1797 nel mese di luglio l'anno*

p[ri]*mo della Libertà italiana.*" Die Graphik war ausgestellt im ehemaligen Museo del Risorgimento, Venezia.

[6] Giuseppe Borsato: Einzug Napoleons am 29.11.1807, mit Triumphbogen über dem Canal Grande bei Santa Lucia und San Simeone piccolo, aquarellierte Federzeichnung, Tusche auf Spuren von Bleistift, 508x720mm, 1807, Venezia, ehemaliges Museo del Risorgimento, Cl. III, n. 6031; ein dementsprechendes Gemälde in Öl (Lw., 56x72cm) befindet sich in der Pinacoteca Ambrosiana, Milano; ein ähnliches mit einem Bildausschnitt näher am Triumphbogen über dem Canal Grande in Versailles, Musée National du Château, zusammen mit einem Pendant, das die drei Tage später abgehaltene *Regata in volta de' Canal* darstellt (beide Lw., 65x90cm); und: aquarellierter Stich des Triumphbogens, 442x668mm, beschr.: "*Avvennturoso solenne ingresso dell'Augustissimo Imperatore e Re Napoleone I. nella Città di Venezia nel giorno 29 Novembre 1807 per mezzo l'Arco trionfale erettogli dal Consiglio Municipale dè Savj, sedente in una ricca ed elegante/ Peotta; preceduto ed seguito da immenso numero di altre Peotte, Bissone, Caicchi, Gondole, ed altre barche di musica militare ripiene; al suono di tutte le campane; fra lo sparo delle Artiglierie; e le vive acclamazioni, ed indicibile esultanza dè Suoi Veneti fedelissimi Sudditi/ Nella Calcografia in Venezia.*", sowie Übertragung der Inschriften des Triumphbogens, 1807, Venezia, Museo Correr, Stampe Correr 5348. Alle in: **Romanelli (Hrsg.) 1997**, S. 115/16, Nr. 13, S.117/18, 16, S. 118, 17 und S. 119, 24. Eine Illustrierte Festbeschreibung: **Morelli 1808**.

[7] Befreiung der Gefangenen der Prigioni, Stich, ca. 350 (beschnitten) x425/282x366mm, beschr.: "*Veduta delle Pubbliche Prigioni/ e liberazione dé prigioneri./ Seguito il giorno 10 Maggio Anno I della libertá Italiana*" und die Verlagsangabe: "*Presso Zatta*", 1797, Venezia, Museo Correr, Stampe Cicogna 862. Rouarge und Outwhaite: Abtransport der Pferde von San Marco vor der Fassade der Basilica, Radierung, sign.: "*Rouarge del___Outwhaite sc.*" Venezia, ehemaliges Museo del Risorgimento, Abb.: **Brusatin u. de Poli (Hrsg.) 1979**, Kat. II. 67, Abb. 173 und: Carle Vernet (Zeichner), Jean Duplessis-Bertaine (Stecher) und Delaunay le Jeune: Vedute der Piazza mit Torre dell' Orologio und Basilica mit Abtransport der Pferde von San Marco, Radierung, beschr.: "*ENTRÉE DES FRANÇAIS A VENISE, EN FLOREAL, AN 5.*" und die Signaturenzeile: "*Dessiné par Car le Vernet* [u. l.]___*Gravé à l'eau-forte par Duplessis-Bertaine* [Mitte]___*Terminé par Delaunay le Jeune* [r.]", Venezia, ehemaliges Museo del Risorgimento. Der Katalog der Ausstellung: Dai Dogi agli Imperatori. La Fine della Repubblica tra Storia e Mito, Kat.: **Romanelli (Hrsg.) 1997** wo viele der hier angesprochenen Arbeiten gezeigt waren, bildet eine Zeichnung ab, die den Abbau des Markuslöwen auf der *Colonna* nach dem Vertrag von Campoformio in einer Ansicht vom Bacino di San Marco mit nur summarisch angegebener, aber erkennbarer Architekturkulisse zeigt (310x450mm, Milano, Raccolta Bertarelli, A. S. m. 11-28).

[8] Vincenzo Chilone: Rückführung der Pferde von San Marco 1815 auf Piazza und Piazzetta, Lw., 60x85cm, Venezia, Sammlung Treves Bonfili, Abb. u. a. in: **Romanelli (Hrsg.) 1997**, S. 130, 20; eine Graphik aus: Omaggio delle Provincie Venete alla Maestà di Carolina Augusta Imperatrice d'Austria, 1818, von Luigi Maartens nach Giuseppe Borsato zeigt die Anlandung der Bronzepferde am Molo, Radierung, 398x543mm, beschr.: "*Sbarco dei Cavalli di bronzo alla Piazzetta di S. Marco*", Venezia, Museo Correr, Stampe P. D. 1498, s. ebd., S. 131/32, Nr. 25.

[9] Besitz Ciani Grosso Mirello, s. oben Anm. zu meinem Kap.: PIAZZAKULTUR, S. 193.

[10] Unbekannter Autor, nach Canaletto/G. B. Brustolon: Piazza San Marco, mit Blick auf die Ala Napoleonica, numeriert: "2", beschr.: "*Qua late patet S. Marci area major novum Regis Palatium versus./ Apud Theodorum Viero in via Mercatoria vulgo dicta dell'orologio C. P. E. S.*" und: " *Antonius Canal* [sic!!!] *del. e depix___Joannes Baptista Brustoloni sculpsit.*", Radierung, 282x435/ca.325x460mm (Papierrand beschnitten), nach 1810, Venezia, Museo Correr, in: Stampe A 19 (1. Blatt).

[11] Giuseppe Borsato: Sala delle Quattro Porte im Dogenpalast, Lw., 49x66cm, 1822, sign. u. dat. u. l.: "*Borsato F. l'anno 1822*", Venezia, Gallerie dell' Accademia, n. 700, cat. n. 779, Kat. **Moschini Marconi 1970**, 462.

[12] S. **Constable** unter 330; ursprünglich Besitzer war John Ingram, Palazzo Mignanelli, Venezia.

[13] Giuseppe Borsato: Verschneiter Molo mit Dogenpalast, Libreria, Zecca, Blick Richtung Canal Grande, Lw., 40, 5x50cm, 1833, Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, Inv.nr.: 385, Kat.: **Stradiotti**

(Hrsg.in) 1989/90, 58. 1833 bestellt von dem "*conte Paolo Tosio di Brescia*" und 1834 ausgestellt in der Brera; Giuseppe Borsato: Verschneiter Molo mit Dogenpalast, Blick von der Ponte della Paglia Richtung Canal Grande, Holztafel, 41x61cm, 1839, sign. u. dat. u. l.: "*Borsato F. 1839*", Trieste, Civici Musei di Storia e Arte. Collezione Morpurgo, Inv.nr.: 3044; Giuseppe Borsato: "*Nevicata a Venezia*" = Molo mit Dogenpalast, Blick Richtung Riva degli Schiavoni, Holztafel, 74x56cm, 1840, sign. u. dat.: "*Borsato fece l'anno 1840*", Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, Inv.nr.: 469, Kat.: **Stradiotti (Hrsg.in) 1989/90**, 59.

[14] **Tipaldi 1874**: "*... è già noto che luogo onorevole tengano le opere del Borsato, che nato sotto questo bel cielo, e tra quest'acque famose, esercitando in esse il pennello, somiglia a figliuolo pio che ritragga i lineamenti, tuttavia belli, di madre carissima e veneranda.*" Das Bild sei ein "*dipinto che può reputarsi il migliore che sia uscito dalla mano di così preclaro maestro.*" Bei dem beschriebenen Bild handelt es sich um die Version in Trieste.

[15] **De Boni 1842**, zit. nach: **Pavanello u. Romanelli (Hrsg.) 1983/84**, S. 64.

[16] **Piperata 1940**: "APPENDICE. 18" - handschriftliche Liste von Raffaello Tosoni di Cetona (S. 11): "*Denari pagati al Sign. Bison pei suoi dipinti*", S. 64 - 1833, u. a.:"*Aprile 29: .../p. due tempere: la Riva degli Schiavoni di notte e la chiesa della Croce in tempo che nevica*".

[17] G. B. Bison: "*Venezia con la neve e maschere*" = Canal Grande bei Santa Chiara, Öl auf Karton, 25, 2x33, 5cm, Trieste, Museo Civico Revoltella, 4, inv. 2570. Eine Datierung ist sehr schwer, da Bison häufiger nach Stichen von Canaletto Veduten gemalt hat, die Kostümierung somit keine Garantie für eine frühe Datierung.

[18] In der Compilazione Leggi im Archivio di Stato, Venezia sind zwei Schneeräumordnungen vom 26. 11. 1788 und vom 2. 12. 1793 (Indexstichwort: *Strade Pubbliche*, busta 357, 5+6 (identische Ex.) und 9) erhalten, die sich beide auf eine ältere Verordnung vom 10. 3. 1768 zurückbeziehen.

[19] Ohne Größenangaben, publ. als "*Londra, collezione privata (per cortesia di Frost & Reed)*", **Zampetti 1968**, S. 2 spricht von einer "*opera forse del Tironi*" der "*primi anni del sec. XIX*". Leider sind mir nur die dort veröffentlichten Photos bekannt, aber die gestreiften Flaggen, die an den Fahnenmasken vor der Basilica wehen, scheinen mir sehr ähnlich den österreichischen, die Chilone in seiner Ansicht mit der Rückkehr der Pferde von San Marco gemalt hat. Ein Aquarell Giacomo Guardis aus der Sammlung Oscar Bussandri, Bassano del Grappa, das in dem Buch **Le Procuratie Vecchie... 1994**, Tav. XXIII, S. 283 abgebildet ist, zeigt bereits Ruderer mit Zylindern in den Gondeln und die Ala Napoleonica, was allein die bei der Veröffentlichung gemachte Zuschreibung an Gianantonio Guardi ausschließt.

[20] In den handschriftlichen Notizen von Girolamo Zanetti, veröffentlicht bei **Zanetti 1885**, heißt es unter dem Datum des 28. November 1742: "*Circa le due ore di notte, crebbero le acque a tanta altezza, che si andava con le gondole per la publica Piazza, ed io scrittore le vidi andare sopra la Riva del Ferro, come se fossero state in canale.Durò la ecrescenza sino alle ore 6, in guisa che tutta la città era allargata... Si guastarono molti pozzi e mercanzie, e l' atrio della chiesa di S. marco fù talmente pieno d' acqua, che il giorno dopo fu vuotato per buon spazio di tempo con diversi strumenti...*" (S. 105). **Gradenigo: Notatori**, Bd. IX, schreibt am 26. 10. 1762, Blatt 75: "*Domenica.../ Dopo la mezza notte tramutatosi il vento di Leuante in Scirocco s'inalzarono tanto le acque salsa, che la mattina susseguente si videro inondate piú strade della Città con pregiudizio de Pozzi, e Magazini. Battelli, e Gondole girarono sul continente per li Campi, e sino per le Piazza di S. Marco. Simili casi ricordare possiamo quasi uniformi agl' occorsi del 1731, e 1742.*"

[21] Antonio Lazzari nach Andrea Tosini: Hochwasser auf der Piazza San Marco am 9. 12. 1825, Lithographie, 114x168mm, beschr.: "*Piazza di S. Marco/ Coll'ecrescenza d' acqua di piedi 4. ½ sopra comune alta marea nel dgiorno 9. Xbre: 1825.*" u. sign.: " *A. Tosini dis.___ A. Lazzari inc.*", Ex.: Venezia, Museo Correr, in: Stampe Gherro, Bd. 2, 1070, Abb.: **Zampetti 1968**, S. 5 und **Le Procuratie Vecchie 1994**, S. 290.

[22] Giovanni Migliara: Piazza San Marco mit der Fassade der Basilica, Blick zur Piazzetta "*dopo il temporale*", Lw., 77x99cm, 1837, Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, Inv.nr.: 402, Kat.: **Stradiotti (Hrsg.in) 1989/90**, 64, **Mensi 1937**, 608.

[23] COMMENTARI DELL'ATENEO DI BRESCIA PER L'ANNO 1837, S. 199, zit. nach: **Stradiotti (Hrsg.in) 1989/90**, S. 62.

[24] S. oben, Kap. PLATZ UND PERIPHERIE., S. 294.

[25] Giovanni Migliara: Canareggio mit Kirche San Geremia und Palazzo Labia, Lw., 36x47cm, sign. u. r.: "Gio. Migliara", Alessandria, Pinacoteca Civica, **Mensi 1937**, 22, Abb. Tav. XX, Kat.: **Romano u. Spantiganti 1986**, S. 137.

[26] Giuseppe Bernardino Bison: Dampfschiff vor dem Dogenpalast, ohne Materialangabe, 42x60cm, Besitzerangabe auf dem Photo der Fototeca Morassi: "Genova, Rub." Die Zuschreibung Morassis würde ich nicht zu beurteilen wagen. Veduten Bisons, die ich im Original gesehen habe, sind meist mehr oder weniger eng an Canalettos Vorbilder angelehnt. Diese ist mir nur in der Schwarzweiß-Abbildung bekannt.

[27] So auch in Dionisio Morettis *Prospetto del Canal Grande di Venezia* von 1828 (Venezia, Museo Correr, Stampe I. 53, 47 numerierte Seiten in Buchform, Blatt 39). **Quadri u. Moretti (Ill.) 1828.**

[28] S. **Haskell 1956**, S. 298.

[29] J. M. W. Turner: "*Bridge of Sighs, Ducal Palace and Custom-House, Venice: Canaletti painting*", d. i.: Blick von der Punta della Dogana auf Molo mit Dogenpalast, Mahagonitafel, 51, 1x81, 6cm, 1833, London, Tate Gallery, Inv.nr.: 370; B/J3, **Butlin u. Joll 1977**, 349, dort auch die emphatischen Kommentare der zeitgenössischen Kritiker, u. a. der folgende aus dem ATHENEUM: "... *he imagines he has painted in the Canaletti style: the style is his, and worth Canaletti's ten times over.* " **Wilton 1979**, P349, **Stainton 1985**, 96 (mit Abb.). 1833 in der Royal Academy ausgestellt und verkauft, 1847 der Gallery geschenkt.

[30] Von J. M. W. Turner das Gemälde mit dem Blick vom Canale della Giudecca zum Bacino di San Marco, mit Dogana, Salute und Molo, Lw., 61x91, 4cm, 1840, London, Victoria and Albert Museum, Inv.nr.: 208, , **Butlin u. Joll 1977**, 384, **Wilton 1979**, P384, **Stainton 1985**, 100. Charles Parkes Bonington: Molo mit Ponte della Paglia, Dogenpalast und Blick zu, Piazzetta u. Libreria, Lw., 41x54cm, 1827 (?), Paris, Louvre, R. F. 368. Die Betonung orientalischer Figuren läßt sich aber auch in seinen Bildern feststellen, die stärker noch dem *Vedutismo* des Achtzehnten Jahrhundert verhaftet sind, so in: Piazza San Marco, Blick zur Basilica, Lw., 99,4x80,3cm, London, Wallace Collection, P 375 oder: Piazzetta, mit den *Colonne* und Ecke der Libreria, Blick zur Punta della Dogana, Lw., 45,7x37,5cm, 1827, London, Tate Gallery, Noo374 (Abb.: **Bettagno (Hrsg.) 1997**, S. 241, Nr. 62). Dasselbe könnte man auch sagen von dem Bild von Edward Pritchett: Piazzetta, Blick zum Torre dell'Orologio, Aquarell auf Karton, 375x352mm, Cambridge, The Syndics of the Fitzwilliam Museum, PD. 9-1952. Jane Munro, Kat.eintrag in **Bettagno (Hrsg.) 1997**, 74 (Abb. S. 251): bemerkt dazu: "*Le colorite macchiette di orientali, mendicanti e gran signori, chew animana la veduta di Pritchett, sono tipiche della sua arte, e tradiscono l'influsso dei vedutisti veneziani del Settecento, in particolare del Canaletto.*" ohne zu erkennen, daß das Bild nicht nur den baulichen Zustand des Uhrturms vor 1755 darstellt und auch die Figuren fast wörtlich aus Bildern Canalettos zitiert sind.

[31] **Dieterle 1995** hat ausdrücklich darauf hingewiesen, daß in jedem einzelnen Falle sehr genau die Verbindungen von künstlerischen Ideen und literarischen Venedigbildern zu überprüfen seien. Die Ansätze zur einer verbindenden Interpretation von Bild und Literatur in der Studie von **Courbineau-Hoffmann 1993** konnten gerade diese Mahnung zur Umsicht nur bestätigen.

ANHANG:

NICOLÒ TRON: BESCHREIBUNG DES FEIERLICHEN EINZUGES DES FRANZÖSISCHEN BOTSCHAFTERS GERGY AM 4. UND 5. NOVEMBER 1726

Ser.^{mo} Penpe.

Nelle soleñi fontione del publico Ingresso del Signor de Gergy Ambasciator Christianissio presso la Serenissima Repubblica piaque à Sua Serenita onerar l' ubbidienza mia colla deputazione, d'assister in pubblico nome alle fontioni medesime; che furon preuentivamente accordate nell' Eccellissimo Pien Collegio per i giorni 4, e 5 corrente. Rassegnatomi al commando con l' oggetto, di sostener il decoro della figura, cui mi uedeuo uestito, e peruenuta già à notitia del Regio Ministro la mia distinatione; credei di principale riguardo il conciliar le formalità tutte dà praticarsi nell' uso de ceremoniali; altre uolte riusciti non senza qualche disturbo, come appunto nel caso peñte sembraua uiccino à succeder, onde cercai, di rinouer qualunque disparità, che sul fatto hauesse potuto prodier alcun impegno, ò pur pregiudicio. Per tale necess.° concerto ualsemi della Persona del Dottor Andrea Rorsetti di esperimentata prudenza, potei col suo mezzo far prima giunger al Signor Ambasciator i sentimenti di mia particular stima uerso la sua riputata Persona, poi con repplicato maneggio far, chi egli receda dà qualunque nouità, uniformarlo al praticato, et in somma appuntar ogni metodo dà scambieuolmente osseruarsi.

Stabilito opprtunamente tale concerto, et accordata preventivamante l'hora col mezzo di Florio Bonomelli mercante di questa Piazza, mi portai nel giorno dei quattro in chiesa di S. Giorgio Maggiore unito ad Fedelissimo Alessandro Maria Zuccato Soggetto di nota desterità, e di così benemerita Famiglia dà me scielto per Segretario, dove racciltisi li Senatori destinati all'accompagniamento che vi concorsero con benemerita prontezza in numero di 50, a render onore alla Rappresentanza, et alla Fontione, si staccassimo dà di là agniuna nelle respettive Gondole servite, secondo l'uso, dà quattro remiganti, e s'incaminassero alla volta di Santo Spirito con una molto decente comparsa.

Pervenuti à quell'Isola dopo lo sbarco di tutto l'accompagnamento suddetto, nell'uscir ultimo io di gondola, staccai con sei serventi, che lo precedevano, il Fedelissimo Segretario verso il Signor Ambasciatore, avanzandolo con passo più sollecito sin tanto io m' incamminavo più lentamente alla Chiesa con ordine, di partecipar al Signor Ambasciatore suddetto il mio arrivo, e quello de Senatori medesimi a d accoglierlo e felicitarlo, à che rispondendo egli con espressione di ringraziamento, disse di incaminarsi immediate al mio incontro, ricevendo esso Fedelissimo Segretario, e restituendolo sino alla Porta della Stanza, dove poi facendolo accompagnar dà una porcion della sua corte, e dà due Gentilluomini sino alle Scale. Riunitosi meco il Fedelissimo Segretario medesimo, m' inoltrai alla Porta maggiore della Chiesa, dove incontrata la bassa Famiglia del Signor Ambasciator, che usciva alla sfillata, dovei sospender per qualche momento il passo, per dar modo all' uscita, come appunto per altrettanto tempo dovei attendervi il Signor Ambasciator, che già era disceso, e che frà tanto sollecitò verso di me il suo Segretario accompagnato da due Gentilhuomeni, à render pari l'ufficio dà me inviatole, finalmente in sito più avanzatO della metà della Chiesa mi si presentò il Signor Ambasciatore entrato da altra Porta laterale corrisondente al Claustro servito da molto n[umer]° de Cavalieri, e nationali, e quivi aggiustamente all'occasione me le produssi con ufficiosità conveniente in nome pubblico, e

della mia particolar Persona cui corrispose con abondanti sentimenti di stima, e di aggradimento. Presole poi à mano dritta, et accompagnatisi nella stessa maniera li Senatori con quelli del seguito nobile del Signor Ambasciatore, precedenndo il molto n° della stesa sua bassa Famiglia, et un copioso cprteggio dá me allestito á maggiore pompa della Fontione; s'avviccinassimo all'imbarco, dove ricevutolo nella mia gondola, in cui doppo di me non entrò, secondo il solito, alcun altro, che il Fedelissimo Segratario Zuccato, e così ogn' uno de Senatori conducendo nella sua uno de Gentilhuomeni d' esso Signor Ambasciatore, s'allontanassimo unitamente dall' Isola, e tenendo la stradqa del Gran Canale; passando per il Rio di Noal poi entrando in quello di S. Bonaventura si trasferissimo alla Casa della di lui abitazione alla Madonna dell' Orto. Quivi giunti, e salite le scale con la stessa formalità d'accompagnamento, passando per una stanza, dove a'attrovava la Signora Ambasciatrice, vole con assai cortese maniera il Signor Ambasciatore, ch' ella s'avvicinasse, dando à me il modo, d' usarle un convenienete complimento, cui essa pienamente corrispose, indi passando altra stanza di ricevimento, mi pose seco lui sotto il Baldachino, dove replichai brevemente qualche ufficiosità dà lui adeguatamente ricambiata, usando pur abbondanti espressioni di stima verso li Senatori. Ivi mi tratenni per poco soltanto che andava dispensandosi un rinfresco dá lui fatto a prestare, poi cessami il posto d'honore discendemmo le scale, e m'accompagnòo sino all' orlo[?] delle molte estese Zattere attendendo ch'io entrassi in Gondola, e che mi vedesse partire, indi supplendo ad un conveniente ringraziamento verso tutti li Senatori, che furono ad accoglierlo.

Consumate così nel primo giorno le formalità consuete per l' incontro al Signor Ambasciatore, dovean nella suseguente mattina dei 5 adempirsi l'altra per il suo accompagnamento nell' Eccellentissimo Collegio, al qual effetto, trovandomi all' hora appuntata nella viccina Chiesa della Madonna dell' Orto con lo stesso n° de Senatori, mi trattenni in essa sin tanto, che avanzai nel modo del precedente dopo pranzo il Fedelissimo Segretario, á parteciparne esso Signor Ambasciatore, che cortesemente rispose all'avviso e che immediate avanzò il suo, à portarmi un pieno ringraziamento nella Chiesa medesima, dà cui non ero ancora partito. Doppo di questo col copioso n° di mio corteggio, che precedeva, s'incaminassimo alla Casa d' esso Signor Ambasciatore, che messa in schiera sopra della stradda le sua Gente á livrea, fece che si trovasero sopra la porta due Gentihuomeni, á riccevermi venuto poi egli stesso ad incontrarmi al primo gradino del secondo ramo di scala, dà dove, dandomi la mano, mi introdusse nella stanza del Baldacchino, e postomi sotto d'esso à lui viccino, dopo qualche reciproca ufficiosità, fece egli comparire un nuovo rinfresco assai più copioso dell'altro, nel qual tempo trovandosi poco distante la Signora Ambasciatrice postasi in Maschera, volle egli replicarmi la finezza del precedente giorno, facendo, che si scoprisse, e così rinovandomi l' occasione di complementarla, ricambiate havendella con assai gentil maniera le mie ufficiose espressioni. Presolo poi alla dritta, lo ricondussi nella mia gondola, come nel doppo pranzo, e così per li Senatori ricevendo nelle proprie li Gentilhuomeni del di lui seguito, anche unitamente si tenne la stessa stradda del Gran Canale sino alla Piazzetta, dove smontati tutti, messa in marchia la sua corte, e tutti li miei unitavi pur una quantità d' ufficiali delle pubbliche Milizie fattivi à quest' oggetto concorrere , lo condussero per la scala magiore del Palazzo e lo presentai all' Eccellentissimo Collegio. Entranto in esso s'avvanzò chinandosi tre volte al Serenissimo Principe, poi seduto alla di lui destra le presentò la Lettera di Credenza del Re___suo Signore, che fù dà Sua Serenità esibità al Segretario depuatao alla corte. Espose poi il Signor Ambasciatore nella propria sua lingua un assai erudito, e pieno ufficio, cui la Serenità Sua rispose con l'inarivabile natural sua prudenza, dopo di che levatosi, si discese sino alla Piazzetta, dá dove con l'ordine stesso della venuta, si fece ritorno alla Casa del medesimo Signor Ambasciatore, accompagnadolo nella stanza del Baldachino, ove pur scambievolmente passarono espressioni d'ufficiosità. Preso finalmente conggedo mi diede il posto d' onore, et accompagnadomi, come prima, sino al margine delle Zattere, sempre usando termini d'aggradimento all' honore che vedeva, di ricevere, mi partii;___ egli poi non ommettendo di trattenersi qualche tempo à ricever e ringratiar ad uno ad uno sino l'ultimo li Senatori, che furono à render tanto lustro altra pubblica sua comparsa.

Li discorsi accaduti col Signor Ambasciatore nel primo, e secondo giorno versorono sul tema universale; parlando egli di paiceri della città, esaltando la mirabile sua situazione, e la magnificenza degli edificij, la singolare prudenza, e politica del Governo, e l'antichità della Republica sopra ogn' altra nel Mondo. Volle darmi in atto di gentilezza la copia tradotta in Italiano dell'Ufficio dà lui esposto nell' Eccellentissimo Collegio, e repplicatamente poi volle con

sentimenti di benignità distinguer la mia Persona, di cui cortesemente si prevenuto dà più anni per l' honor che ebbi di servir vostra Signoria nell' Ambasciata di lOndra, di cui à lui piaque sentirne qualche ragionamento. Del Rer suo Padrone niente mi disse, se non che della tenerezza, con cui egli riguarda il cardinale ddi Fleyrj, Poi facendo discender il discorso sopra la propria Famiglia, pretestò di volerla una cottal moderazione difesa ad essa rissolutamente. L'uso delle contrafationi, sino à prendersi il Sig.r Ambasciatore la soggettione, di no tener Casa di Campagna, per non dar con l' occasione de viaggi alcuna faacilità di trasgressioni. Anzi_che prevaricato havendo uno de suoi Familiari contro gl' ordini dà lui dati in tale proposito, volendo usar un essempio di sua costante intentione, fece ch' egli perdesse il contrabando, e che fosse allontanato dal suo servitio; riflettendo però, che appunto, secondo l'uso della Francia, qui pur corra la stessa facilità che per qualunque motivo sia escluso alcuno dà una Famiglia trova prontamente il suo impegno in un altra.

Tutto in atto d' ossequio, e di debito rassegno con esatta puntualità aalla sapienza dell' Eccellentissimo Senati. Gratie

Dati 6/8[?] Nou[embre] 1726

Nicolò Tron K[avalier]

Abbildungen

LITERATURLISTE

Das folgende Verzeichnis erhebt in keiner Weise den Anspruch, eine vollständige Liste der Literatur zur venezianischen Vedute zu sein. Es bietet den Nachweis der zitierten Literatur, ergänzt durch neuere Arbeiten, die auf dem aktuellen Stand weitere Nachforschung ermöglichen, und einige Titel, die meines Erachtens für das Verständnis des mentalitätsgeschichtlichen Umfeldes, in denen die Kunsteerke entstanden sind, von grundlegender Bedeutung sind und so, auch wenn nicht aus ihnen zitiert wurde, in meinen Text Eingang gefunden haben. Das Verzeichnis ist wie folgt gegliedert:

1. Handschriftliche, nicht oder nur teilweise veröffentlichte Schriftquellen.
2. Zeitgenössische Zeitschriften, aus denen häufig nur mit Ausgaben- und Datumsangabe zitiert wurde.
3. Andere, gedruckte Textquellen und Sekundärliteratur.

Für die Œuvrekataloge der venezianischen Vedutisten sind in der Regel nur die Autorennamen angegeben. es handelt sich um **Rizzi** für Luca Carlevarijs, **Constable** für Canaletto, **Bromberg** für dessen graphisches Werk, **Kozakiewicz** für Bellotto und **Morassi** für Francesco Guardi. Der dem Buch von Corboz anhängende Werkkatalog ist offensichtlich von dem Constables abhängig und unterscheidet sich nur durch eine kleinere Anzahl der Werke und deren Anordnung nach chronologischen Gesichtspunkten. Seine Nummern sind dort über die Konkordanzliste zu Constable zu erschließen. Bei der Neubearbeitung von Constable's Katalog durch J. G. Links wurde die Numerierung unverändert gelassen. Die Angabe einer späteren Ausgabe (**Constable/Links** für jene von 1976 und **Constable/Links 1989**) verweist darauf, daß ein Bild den vorherigen nicht bekannt war.
Im Falle Marieschis wurden sowohl **Toledano** und **Manzelli** angeben. Leider hat **Toledano 1996** in der Neuausgabe die Katalognummern umgestellt, so daß es notwendig wurde, die Nummern beider Ausgaben anzugeben.
Die genauen Angaben zu den Werken sind dem Interessierten über die Einträge dieser Bücher zu erschliessen. Nur dann, wenn Bilder nicht oder noch nicht Eingang in diese Standardwerke gefunden haben oder mir Änderungen bekannt geworden sind, wurden die Anmerkungen entsprechend ergänzt.

1. HANDSCHRIFTLICHE, NICHT VERÖFFENTLICHTE QUELLEN

Archivio proprio di Francesco Balbi, f.6
Origgine de' Pro[curatori]. di S.ª[n] Mar.co e leggi intorno a Med.[desi]mi. [= Leggi sui Procuratori ed elenco dei medesimi con le votazioni relativi 6. 11. 1249 - 4. 9. 1762], Venezia, Archivio di Stato di Venezia, Archivio Proprio di Francesco Balbi, filza 6, o. P. [enthält eine Liste der Procuratoren von S. Marco]

Cerimoniali
Venezia, Archivio di Stato di Venezia, Cerimoniali [6 Bde.]

Gradenigo: Notatori
Gradenigo, Pietro: "*Notatori.*" Commemoriali, Diario, et annotazioni ai curiose occorse in Venzia, nelle città suddite, et altrove, 1748-73/74 [38 Bde. (teilerschlossen durch Stichwortkartei), veröffentlichte Auszüge zur Kunst *Siehe*: **Gradenigo/Livan (Hrsg.) 1942**], Venezia, Biblioteca Museo Correr, Mss. Gradenigo N. 67

Streit: Verzeichnüß...
Verzeichnüß Aller Bücher, Gemählde und Andere Sachen so ich von Venedig und Padua aus, am Gymnasio zum Grauen Closter in Berlin in verschiedener Zeit gesand habe. Geshrieben im 77ten meines Alters dahero man die Unsauberkeit und fehler ge..igt vergeben wolle. [Umschlagtitel]: Verzeichnis der von Sigismund Streit dem Gymnasium zum grauen Kloster übersendeten Bücher, Gemälde: etc, Berlin, Stadtbibliothek, Sondersammlungen, Streit'sche Stiftung, ohne Signatur [*Auszüge bei*: **Zimmermann 1954**]

Tron: Bericht über den Einzug des Botschafters Gergij 1726
Tron, Nicolò: "*Ser.*[enissi]^{mo} *P*[r]*en*[ci]*pe... Nelle soleñe fontione del publico Ingresso del Sig*[no].^{r} *Gergy Amb.*[asciato]^{r}...", 6. 11. 1726, Venezia, Archivio di Stato di Venezia, Collegio, Esposizioni Principi, filza 121, o. P.
[Transkription *siehe* ANHANG!]

2. ZEITGENÖSSISCHE ZEITSCHRIFTEN

GAZZETTA URBANA VENETA
1, 1, 2. 6. 1787 - 31. 12. 1797 [*dann*: GAZZETTA VENETA PRIVILEGIATA] (Autor: Antonio Piazza)

GAZZETTA VENETA
1, 1, 6. 2. 1760 - 1, 104, 31. 1. 1761 (Autor: Gaspare Gozzi) [*verschiedene Nachdrucke, hier benutzt*: **Gozzi/Zardo (Hrsg.) 1957**], dann: 2, 1, 7. 2. 1761 - 2, 102, 10. 3. 1762 (Red.: Pietro Chiari), *Nachfolger*: ab 3, 1, 13. 3. 1762 - 3, 52, 25. 9. 1762 : NUOVA VENETA GAZZETTA (Red.: Pietro Chiari)

GIORNALE ENCICLOPEDICO
1, 1, Jan. 1774 - 9, 6, Juni 1782 [*dann*: NUOVO GIORNALE ENCICLOPEDICO]

IL NUOVO POSTIGLIONE/Novelle del Mondo
wahrscheinlich erstmals erschienen 1741 [laut: **Saccardo 1982**] - 20. 5. 1797

LA DONNA GALANTE ED ERUDITA...
La donna galante ed erudita giornale dedicato al bel sesso, 1, 1, 1786/87 - 3, 12, 1788 (Autorin: Gioseffa Cornoldi Caminer) [*auszugsweiser Nachdruck* mit komplettem Inhaltsverzeichnis: **Cornoldi Caminer/de Michelis, Cesare (Hrsg.) 1983**]

NOTIZIE DEL MONDO
1, 1, 2. 1. 1779 - 14. 3. 1812

NUOVA VENETA GAZZETTA
Siehe: GAZZETTA VENETA

OSSERVATORE VENETO
L' Osservatore veneto. Periodico, 1, 1, 4. 2. 1761 - 2, 41, 18. 8. 1762 (Autor: Gaspare Gozzi) [*Nachdruck*: **Gozzi/Raffaelli (Hrsg.) 1965**]

3. GEDRUCKTE TEXTQUELLEN UND SEKUNDÄRLITERATUR

A Kings Purchase 1993
A King's Purchase. King George III and the Collection of Consul Smith, Kat.: The Queens Gallery Buckingham Palace, London 1993

A Venetian Perspective 1987
A Venetian Perspective. The First One Hundred Years of Venetian View Painting, Victoria Art Gallery Bath 1987 [Faltblatt des Bath Museum Service]

Addison 1718
[Addison, (Joseph)]: Remarks on several parts of Italy, &c. In the years 1701, 1702, 1703. By Mr. Addison, Hague 1718

Aikema 1981
Aikema, Bernard: The 1733 Art Exhibition at San Rocco in Venice, in: Mededelingen van het Nederlands Institut te Rome, N. S. 8, 1981, S. 143-48

Aikema u. Bakker 1990/91
Aikema, Bernard u. Bakker, Boudewijn: Schilders van Venetie. Oorsprong en Bloei van de venetiaanse Vedute/Painters of Venice. The Story of Venetian Veduta, Kat.: Amsterdam, Rijksmuseum 15. 12. 1990 - 10. 3. 1991

Aikema u. Meijers (Hrsg.) 1989
Aikema, Bernard u. Meijers, Dulcia (Hrsg.): Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797, Venezia 1989

Albergati Capacelli o. J. [1784]
Albergati Capacelli, Francesco: Per la solenne distribuzione de' premj alla pittura proposti nello scorso anno 1783. Orazione recitata nella pubblica Veneta Accademia di Pittura, Scultura, e Architettura nella primavera dell' anno 1784, o. O. [Venedig] o. J. [1784]

Alberti 1588
[Alberti, Leandro]: Descrittione di tvtta Italia di F. Leandro Alberti Bolognese, nella quale si contiene il sito di essa, l'origine, & Signorie delle Città, & de' Castelli, co i nomi antichi, & moderni; i costumi de popoli, le conditioni de paesi. Et di più gli huomini famosi, che l'hanno illustrata; i Monti, i Laghi, i Fiumi, le Fontane, i Bagni, le Minere, & tutte l'opere marauigliose in lei dalla Natura prodotte. Aggiuntavi la la descrittione di tutte l'Isole, all'Italia appartenenti, co' suoi disegni collocati a i luoghi loro, con ordine bellissimo. Con le sve tavole copiosissime. Nuouamente ristampata, & con somma diligenza reuista, & corretta, Vinegia 1588

Alberti 1932
Alberti, Anna Maria: Venezia e la Russia alla fine del secolo XVIII (1770-1785), in: Archivio Veneto , Jg. 62, = 5. Ser., Bd. 11, Nr. 21/22, 1932 = Anno X, S. 287-345 [1. Teil in Bd. 10]

Alberti/Grayson (Hrsg.) 1972
Alberti, Leon Battista/[Grayson, Cecil (Hrsg.)]: On Painting and On Sculpture. The Latin Text of De Pictura and De Statua. Edited with Translations, Introductions and Notes by Cecil Grayson, London 1972

Albrizzi 1740
o. A. [= Albrizzi, Giambattista]: Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia, e dell'Isole circonvicine; con la descrizione delle chiese, monisterj [sic!], ospedali, tesoro di San Marco, fabbriche publiche, pitture celebri, e di quanto v' è di più riguardevole. Opera adornata di molte belissime vedute in rame delle fabbriche più cospicue di questa Metropoli. Prodotto sotto gli auspicj di S. A. R Federico Cristiano Principe Reale di Polonia, ed Elettorale di Sassonia ec., Venezia 1740

Alewyn u. Sälzle 1959
Richard u. Sälzle, Karl: Das große Welttheater, Hamburg 1959

Algarotti 1764/65
[Algarotti, Francesco]: Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell' ordine del merito e ciamberlano di S. M. il Re di Prussia, In Livorno 1764/65 [7 Bde.], Bd. 6: Raccolta di lettere sopra la pittura, e architettura

Algarotti 1923
[Algarotti, Francesco]: Opere scelte di Francesco Algarotti, Milano 1923 [3 Bde.]

Algarotti/da Pozzo (Hrsg.) 1963
Algarotti, Francesco/[da Pozzo, Giovanni (Hrsg.)]: Saggi, a cura di Giovanni da Pozzo, Bari 1963 [Scrittori d'Italia, 226] All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento, Kat.: ... 1990

All' ombra del Vesuvio... 1990
All' ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all' Ottocento, Kat.: Castel Sant' Elmo, Napoli 12. 5.- 29. 6. 1990

Amelot de la Houssaie 1677
[Amelot de la Houssaie, Abraham-Nicolas]: Histoire du gouvernement de Venise avec le Suplement; par le Sieur Amelot de la Houssaie et l'examen de la liberté originaire de Venise, Paris 1677 [2 Bde.]

Andrieux 1972
Andrieux, Maurice: Venise au temps de Casanova, Paris 1969 [engl. Übersetzung: Daily Life in Venice in the Time of Casanova, London 1972 (= Daily-Life Series, 18)]

Androuet Du Cerceau 1576
[Androuet Du Cerceau, Jacques]: Leçons de perspective positive par Jacques Androuet Du Cerceau, architecte, Paris 1576

Antoniazzi Rossi 1978
Antoniazzi Rossi, Elisabetta: Due inedite vedute seicentesche della Piazzetta di S. Marco, in: Arte Veneta, 32, 1978, S. 326-332

Argan 1964
Argan, Carlo Giulio: Das Europa der Hauptstädte. 1600 - 1700, Genève 1964

Arisi 1986
Arisi, Ferdinando: Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700, Roma 1986

Arisi (Hrsg.) 1993
Arisi, Ferdinando (Hrsg.): Gian Paolo Panini 1691-1765, Kat.: Palazzo Gotico Piacenza, 15. 3.-16. 5. 1993

Aristoteles: Poetik
Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischen und römischen Klassiker in neueren deutschen Muster-Übersetzungen, Bd. 22: Aristoteles III., Poëtik - Topik (Disputierkunst) . Übersetzung von Adolf Stahr, 2. Aufl., Berlin/Stuttgart, 1855-1895

Armao 1944
Armao, Ermanno: Vincenzo Coronelli. Cenni sull'uomo e la sua vita. Catalogo ragionato delle sue opere. Lettere - Fonti biografiche - Indici. Con disegni nel testo e tavole fuori testo, Firenze 1944 [Biblioteca di Bibliografia Italiana diretta da Albano Sorbelli (Supplementi periodici a La Bibliofilia, già diretta da Leo S. Olschki), 17]

Arnolds 1941
Arnolds, Gunter: Ein Festzug auf dem Marcus-Platz, in: Berliner Museen. Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen, 62, 1941, S. 17-21

Arrivo, soggiorno, e partenza... 1782
Arrivo, soggiorno, e partenza da Venezia del Sommo Pontefice Pio VI. colla cantata del Tobia..., Venezia 1782

Arslan 1960
Arslan, Edoardo: I Bassano, Milano 1960 [2 Bde.]

Baer, Baer u. Grosskopf-Knaack 1986
Baer, Ilse, Baer, Winfried u. Grosskopf-Knaack, Suzanne: Von Gotzkowsky zur KPM. Aus der Frühzeit des friderizianischen Porzellans, Berlin 1986 [Hrsg.: Verwaltung der Staatlichen Schlösser u. Gärten Berlin. Staatliche. Porzellan-Manufaktur Berlin (KPM)]

Baetjer u. Links 1989/1990
Baetjer, Katherine u. Links, J. G.: Canaletto, Kat.: The Metropolitan Museum of Art, New York 30. 10. 1989-21. 1. 1990

Baird, White u. Whistler 1993
Baird, Rosemary, Whistler, Catherine u. White, Christopher: Hidden Treasures. Works of art from Oxfordshire private collections Kat.: Ashmolean Museum, Oxford, 27. 7.-17. 10. 1993

Baker u. Henry 1995
Baker, Christopher u. Henry, Tom: The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue, London 1995

Balbi 1823
anonym ersch. [Niccolò Balbi u. a.]: Relazione della venuta in Venezia di S. M. I. R. A. Giuseppe II. e dei RR. Archiduchi suoi fratelli nell'anno MDCCLXXV [1775]. Scritta da autore contemporaneo con note di Pompeo Litta, Milano 1823

Ballarini/Barozzi (Hrsg.) 1870
[Ballarini, Luigi]: I Conti del Nord a Venezia. Due lettere di Luigi Ballarini a Daniele Dolfin ambasciatori di Venezia a Parigi. 1782, Venezia 1870

Barbaro 1569/1980
[Barbaro, Daniele]: La prattica della perspettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto Patrarca d'Aqvilea, opera molto profittevole a pittori. Scvltori, et Architetti, Bologna 1980 [Biblioteca di Architettura, Urbanistica Teoria e Storia, 8; Nachdruck der Ausg. Venezia 1569]

Barber 1988
Barber, Giles: From Canaletto to the Ostrich: Parisian popular entertainments in 1755, in: The Bodleian Library Record, 12, 6 Apr. 1988, S. 453-70

Barnett 1977ff.
Barnett, Dene: The Performance Practice of Acting: The Eighteenth Century, in: Theatre Research International, Part I: Ensemble Acting, Bd. 2, 3, Mai 1977, S. 157-86

Barozzi da Vignola/Danti 1583
[Barozzi, Jacopo, gen. da Vignola/Danti, Egnatio]: Le dve regole della prospettiva prattica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i commentarij del R. P. M. Egnatio Danti dell'ordine de Predicatori Matematico dello Studio__Bologna..., Roma 1583

Barozzi da Vignola/Danti 1743
[Barozzi, Jacopo, gen. da Vignola/Danti, Egnatio]: Regole della prospettiva prattica di M. Jacopo Barozzi da Vignola con i commentarj del Rev. Padre M. Egnatio Danti dell' ordine de' Predicatori professore di matematica nell'Università di Bologna. Ora in questa quarta Edizione diligentemente migliorata, Venezia 1743

Bartolini u. a. 1983
Bartolini, Elio, Bergamini, Giuseppe u. Sereni, Lelia: Raccontare Udine. Vicende di case e palazzi Maniago 1983

Bassi 1962
Bassi, Elena: Architettura del Sei e Settecento a Venezia, Napoli 1962

Bassi 1993
Bassi, Elena: San Simeon Piccolo, Venezia: Un problema aperto, in: Venezia Arti, 7, 1993, S. 73-80

Battaglia 1970ff.
Battaglia, Salvatore: Grande dizionario della lingua italiana, Torino 1970ff.

Bauer u. Sedlmayr 1992
Bauer, Hermann u. Sedlmayr, Hans: Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1992 [DuMont-Taschenbücher, 273]

Baur 1682
Ioannis Guiliemi Baurn Iconographia. Complectens in se passionem, miracula, vitam Christi universam, nec non prospectus rarissimum portuum, palatiorum, hortorum, historiarum, aliarumque rerum, quae peritaliam, spectatu sunt dignae proprio aere incisae et venales expositae a Melchiore Kysell, Augusta Vindelicorum 1682

Beall 1975
Beall, Karen F.: Kaufrufe und Straßenhändler/Cries and Itinerant Trades, Hamburg 1975

Beckford 1834
Beckford, William: Italy;/ with Sketches of Spain and Portugal. By the Author of "Vathek." In two Volumes, London 1834

Beltrami 1942
Beltrami, Daniele: La crisi della marina mercantile veneziana ed i provvedimenti del 1736 per fronteggiarla, in: Rivista internazionale di scienze sociali, 50, 3. Ser., 13, 5, Sept. 1942, S. 304-18

Beltrami 1954
Beltrami, Daniele: Storia della popolazione di Venezia dalla fine del secolo XVI alla caduta della Repubblica, Padova 1954 [Collana di Ca' Foscari, Istituto di Storia Economica, 1]

Bénézit 1999
Bénézit, Emmanuel: Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangres. Nouvelle édition entièrement refondue sous la direction de Jacques Busse, Paris 1999 [14 Bde.]

Berengo 1956
Berengo, Marino: La società veneta alla fine del Settecento. Ricerche storiche, Firenze 1956

Berengo (Hrsg.) 1962
Berengo, Marino (Hrsg.): Giornali veneziani del Settecento, Milano 1962 [Collana di periodici italiani e stranieri, 5]

Berichte der Staatl. Kunstsammlungen 1972
Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen. Neuerwerbungen. Bayerische Staatsgemäldesammlung, in: Münchner Jahrbuch, 23, 1972, hier: S. 245/46

Bernardo Bellotto 1963/64
Bernardo Bellotto genannt Canaletto in Dresden und Warschau. Ausstellung vom 8. Dezember 1963 bis 31. August 1964 im Albertinum Dresden (Staatliche Kunstsammlungen Dresden - Gemäldegalerie Alte Meister, Nationalmuseum Warschau)

Bertarelli u. Caproni Guasti 1932
Bertarelli, Achille u. Caproni Guasti, Timina: Francesco Zambeccari. Aeronauto (Bologna 1752-1812), Milano X = 1932 [Museo Caproni, Milano]

Bettagno 1983
Bettagno, Alessandro: In margine a una mostra, in: Notizie da Palazzo Albani, 12, 1-2, 1983, S. 222-28

Bettagno (Hrsg.) 1969
Bettagno, Alessandro (Hrsg.): Caricature di Anton Maria Zanetti, Vicenza 1969 [Fond. Cini. Centro di Cultura e Civiltà. Ist. di Storia dell'Arte... Cataloghi di Mostre, 29]

Bettagno (Hrsg.) 1982
Bettagno, Alessandro (Hrsg.): Canaletto. Disegni-Dipinti-Incisioni, Kat.: Fondazione Giorgio Cini Venezia, 1982

Bettagno (Hrsg.) 1993
Bettagno, Alessandro (Hrsg.): Francesco Guardi. Vedute Capricci Feste, Kat.: Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia 28. 8.-21. 11. 1993, Verlagsort: Milano

Bettagno (Hrsg.) 1997
Bettagno, Alessandro (Hrsg.): Venezia. Da stato a mito, Kat.: Regione del Veneto. Fondazione Cini Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore 30. 8.-30. 11. 1997 [Cataloghi di mostre, 55]

Biadene 1992
Biadene, Susanna: Le feste per i Conti del Nord: <ironico e malinconici> crepuscolo del rococò, in: Quaderni di Venezia Arti, 1. Per Giuseppe Mazzariol, Viella 1992, S. 100-103

Biblioteca Smithiana 1755
anonym ersch.: Bibliotheca Smithiana seu catalogus librorum D. Josephi Smithii angli per cognomina authorum dispostus, Venetiis 1755
[Autorenang. laut Kat.: Canaletto & Visentini, Gorizia 1986/87: Zanetti, G. u. degli Agostini, G.]

Bignamini u. Wilton (Hrsg.) 1997
Bignamini, Ilaria u. Wilton, Andrew (Hrsg.): Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo Kat.: Palazzo delle Esposizioni, Roma 5. 2.-7. 4. 1997

Binion 1970
Binion, Alice: From Schulenburg's Gallery and Records, in: The Burlington Magazine, 112, 806, Mai 1970, S. 297-303

Binion 1976
Binion, Alice: Antonio and Francesco Guardi: Their Life and Milieu, New York/London 1976

Binion 1990
Binion, Alice: La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento, Milano 1990

Birke u. Kertész 1992-95
Birke, Veronika u. Kertész, Janine: Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis, Graphische Sammlung Albertina, Wien/Köln/Weimar 1992-95 [Veröffentlichungen der Albertina, 33-35]

Bistort 1969
Bistort, G.[iulio]: Il Magistrato alle Pompe nella Republica di Venezia. Studio storico. Con premessa di Giulio Zorzanello e di Ugo Stefanutti, Bologna 1969 [Collana di Bibliografia e Storia veneziana, 4./Nachdruck der Ausg.: Venezia 1912]

Bjurström (Hrsg.) 1974
Bjurstöm, Per (Hrsg.): Disegni veneti del Museo di Stoccolma. Catalogo della Mostra a cura di Per Bjurström. Presentazione di Rodolfo Pallucchini; Kat.: Fondazione Cini. Centro di Cultura e Civiltà. Istituto di Storia dell'arte, Venezia [Verlagsort: Vicenza] 1974

Bjurström 1979
Bjurstöm, Per: Italian Drawings. Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa, Nationalmuseum Stockholm 1979 [Drawings in Swedish Public Collections, 3]

Blainville 1764-67
[Blainville, de/Turnball, George u. a. (Hrsg.)]: Des Herrn von Blainville ehemaligen Gesandschaftssekretärs der Generalstaaten der vereinigten Niederlande an dem Spanischen Hofe Reisebeschreibung durch Holland, Oberdeutschland und die Schweiz besonders aber durch Italien. [ab Bd. 2: Reisebeschreibung besonders durch Italien enthaltend...] aus des Verfassers eigener Handschrift in englischer Sprache zum erstenmal zum Druck befördert [ab Bd. 2: hrsgg.] von Georg Turnbull [nur Bd. 1+2] und Wilhelm Guthrie Ritter [...] nunmehr in das Deutsche übersetzet, erläutert und hin und wieder mit Anmerkungen versehen von Johann Tobias Köhler Professor zu Göttingen und Mitglied der Churfürstlich Maynzischen Academie der nützlichen Wissenschaften, Lemgo 1764-1767 [5 Bde.]

Bloch 1985
Bloch, Ernst: Literarische Aufsätze [= Werkausgabe, Bd. 9 (Text- und seitenidentisch: stw. 559)], Frankfurt a. M. 1985

Blumenberg 1996
Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt am Main 1996

Blunt 1966
Blunt, Anthony: The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue, London 1966

Blunt u. Davies 1962
Blunt, Anthony u. Davies, Martin: Some corrections and additions to M. Wildenstein's "Graveurs de Poussin au XVII^{e} siècle, in: Gazette des Beaux-Arts, 104, 6. Ser., 54, 1962, S. 205-22

Boerio 1856/1993
[Boerio, Giuseppe]: Dizionario del dialetto veneziano di Giuseppe Boerio seconda edizione aumentata e coretta aggiuntovi l'indice italiano veneto già promesso dall'autore nella prima edizione, Venezia 1856 {Nachdruck: Firenze 1993]

Bok u. Schwartz 1990
Schwartz, Gary u. Bok, Marten Jan: Pieter Saenredam. The Painter and his Time. Complete Edition. Biography. Illustrations and catalogue of all works. Summaries of all documents. With 275 illustrations, including 55 in color, The Hague 1990

Bomford u. Finaldi 1998/99
Bomford, David u. Finaldi, Gabriele: Venice through Canaletto's Eyes, London 1998 [Ersch. anläßlich der Ausst: The National Gallery, London, 15. 7.-11. 10. 1998/York City Art Gallery, 24. 10. 1998-3. 1. 1999/Glynn Vivian Art Gallery, Swansey 16. 1.-14. 3. 1999]

Bonannini, Franzoi u. Montessori (Hrsg.) 1993
Bonannini, Alessia u. Franzoi, Umberto u. Montessori, Maria Giulia (Hrsg.): Venezia 1717 - Venezia 1993. Immagini a confronto, Kat.: Palazzo Ducale. Sala dello Scrutinio, Venezia 28. 7.-31. 12. 1993 [Verlagsort: Milano]

Borghero (Hrsg.in) 1994
Borghero, Gertrude (Hrsg.in): Mythos Venedig. Venezianische Veduten des 18. Jahrhunderts/Mito e fascino di Venezia nelle vedute del Settecento, Kat.: Stiftung Langmatt Sidney u. Jenny Brown, Baden, 8. 6.-31. 10. 1994

Boschetto 1963
Boschetto, Antonio: Giovan Gerolamo Savoldo, Milano 1963 [Antichi pittori italiani. Collana di studi monografici, 3]

Boschini 1664
[Boschini, Marco]: Le minere della pittvra. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture publiche di Venezia: ma dell'Isole ancora circonuicine..., Venezia 1664

Boschini 1674
[Boschini, Marco]: Le ricche minere della pittvra. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture publiche di Venezia: ma dell'Isole/ ancora circonuicine. Venezia 1674

Boschini/Zanetti 1733
[Boschini, Marco/Zanetti, Anton Maria]: Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: O sia rinnovazione delle ricche minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono del 1674. fino al presente 1733. Con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori. Offerta all' Illustrissimo Signore Antonio Maria Zanetti Q:[m] Girolamo, Venezia 1733

Boschini/Zanetti 1797
[Boschini, Marco/Zanetti, Anton Maria]: Della pittura veneziana trattato in cui osservasi l'ordine del Busching [sic!], e si conserva la dottrina, e le definizioni del Zanetti coll' aggiunta delle descrizione de' musaici della Chiesa di S. Marco che manca negli Autori suddetti, e delle pitture posteriore al tempo del Zanetti. Si trova inoltre un compendio della vita di tutti i pittori autori delle opere descritte, nel quale parlasi del loro stile, ..., e un esatto catalogo delle stampe tratte dalle opere pubbliche de' pittori veneziani, e..., Venezia 1797 [2 Bde.+ Anh.]

Branca (Hrsg.) 1972
Branca, Vittore (Hrsg.): Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel "secolo dei lumi", Firenze 1972 [= Civiltà Europea e Civiltà Veneziana, Bd. 6]

Braun u. Hogenberg/Skelton (Einf.) 1572-1618/1965
Braun & Hogenberg. Civitatis orbis terrarum, 1572 - 1618. In sechs Teilen, Einführung: R. A. Skelton Kassel/Basel 1965 [3 Bde.; Das Bild der Welt, Reihe 1, 1-3]

Bremmer u. Roodenburg (Hrsg.) 1991
Bremmer, Jan u. Roodenburg, Herman (Hrsg.): A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day with an introduction by Sir Keith Thomas, Cambridge 1991

Brettingham 1763
Brettingham, Matthew: The Plans, Elevations and Sections, of Holkham in Norfolk, the Seat of the Late Earl of Leicester. To which are added, The Ceilings and Chimmey-Pieces; and also a Descriptive Account of the Statues, Pictures, and Drawings; not in the former Edition, London 1763

Brevi e destinte notizie... o. J. [1758]
Brevi e destinte notizie dell' esaltazione al Pontificato di Sua Santità Clemente XIII. Rezzonico veneziano regnante,creato li 6. luglio 1758. Il di tutto ciò che in segno di pubblica e comune allegrezza è di giorno in giorno seguito, Venezia o. J. [1758]

Briganti
Briganti, Giuliano: Gaspar Van Wittel e l'origine della veduta settecentesca, Roma 1966 [auch unter dem Titel: Gaspar van Wittel 'il pittore di Roma moderna']

Briganti 1968
Briganti, Giuliano: Glanzvolles Europa. Berühmte Reisebücher und Veduten des 18. Jahrhunderts, München 1968

Briganti 1996 *Siehe*: **Briganti, Laureati u. Trezzani 1996**

Briganti, Laureati u. Trezzani 1996
Briganti, Giuliano, Laureati, Laura u. Trezzani, Ludovica: Gaspar van Wittel. L'opera completa, Milano 1996

Brodsky 1991
Brodsky, Joseph: Ufer der Verlorenen, München/Wien 1991

Bromberg
Bromberg, Ruth: Canaletto's Etchings. A catalogue and study illustrating and describing the known states including those hitherto unrecorded, London/New York, 1974

Brown 1986
Brown, Patricia Fortini: Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio, New Haven/London 1988

Brunckhorst 1997
Brunckhorst, Friedl: Architektur im Bild. Die Darstellung der Stadt Venedig im 15. Jahrhundert, Hildesheim/Zürich/New York 1997 [Studien zur Kunstgeschichte]

Brunelli 1936
Brunelli, Bruno: La cultura della donna veneziana nel Settecento, in: Archivio veneto, Jg. 62, 5. Ser., 12, 23/24, 1932, S. 40-64

Brunetti 1953
Brunetti, Mario: Civico Museo Correr. Le collezioni storiche. Venezia 1953

Brusatin 1980
Brusatin, Manlio: Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio, Torino 1980²

Brusatin u. de Poli (Hrsg.) 1979
Brusatin, Manlio u. de Poli, Aldo (Hrsg.): Venezia e lo spazio scenico, Kat.: Hrsg.: La Biennale, settori Architettori e Teatro, Palazzo Grassi, Venezia 6. 10.-4. 11. 1979

Buberl (Hrsg.in) 1994
Buberl, Brigitte (Hrsg.in): Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts, Kat.: Museum für Kunst u. Kulturgeschichte Dortmund 9. 5.-17. 7. 1994

Burke 1757
[Burke, Edmund]: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, London 1757

Burke 1956
Burke, Edmund: Vom Erhabenen und Schönen, Berlin 1956 [Philosophische Bücherei, Bd. 10]

Burke 1981
Burke, Peter: Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der Frühen Neuzeit, Stuttgart 1981

Burke 1998
Burke, Peter: Eleganz und Haltung. Die Vielfalt der Kulturgeschichte. Über Selbstbeherrschung, Schabernack, Zensur, den Karneval in Rio und andere menschliche Gewohnheiten. Aus dem Englischen von Matthias Wolf, Berlin 1998

Burnet 1687a
[Burnet, Gilbert]: Some Letters, Containing an Account of what seemed most Remarkable in Travelling through/ Switzerland, Italy, Some parts of Germany, &c. In the years 1685. and 1686. Written by G. Burnet D. D. to the Honorable R. P. The Third Edition, Corrected, and Altered in some places by the Author. To which is added an Appendix, contining some Remarks on Switzerland and Italy, writ [sic!] by a Person of Quality, and communicated to the Author. Together with a Table of the Contents of each Letter, Rotterdam 1687

Burnet 1687b
[Burnet, Gilbert]: Des berühmten Englischen Theologi, D. Gilberti Burnets Durch die Schweiz Italien auch einige Orte Deutschlands und Frankreichs im 1685. ud 86. Jahre gethane Reise Und derselben Curieuse Beschreibung Worinnen enthalten So wohl die neuesten in Welt= und geistlichen Staates bishero entstandene Revolutiones, Als auch insonderheit Eine nützliche Erzehlung des Ursprungs und Fortgangs der neuen Secte der Qvietisten Nebst angefügten Remarquen Einer vornehmen Stands=Person über die Schweitz und Italien, Leipzig 1687

Burney 1773
[Burney, Charles]: The Present State of Music in France and Italy: or, the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music. By Charles Burney. The Second Edition, London 1773

Busetto (Hrsg.) 1995
Busetto, Giorgio (Hrsg.): Pietro Longhi. Gabriel Bella. Scene di vita veneziana Kat.: Palazzo Grasso - Palazzo Aperto Venezia 18. 2.-1. 5. 1995 [Verlagsort: Milano]

Busiri Vici 1974
Busiri Vici, Andrea: Jan Frans van Bloemen "Orizzonte" e l'origine del paesaggio romano settecentesco, Roma 1974

Busiri Vici 1976
Busiri Vici, Andrea: Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento. Versione inglese di Stella Rudolph, Roma 1976

Busiri Vici 1987
Busiri Vici, Andrea: Peter, Hendrik e Giacomo Van Lint. 3 pittori di Anversa del '600 e '700 che lavorano a Roma, Roma 1987

Butlin u. Joll 1977
Butlin, Martin u. Joll, Evelyn: The Paintings of J. M. W. Turner, New Haven/London 1977

Caizzi 1965
Caizzi, Bruno: Industria e commercio della Repubblica veneta nel XVIII secolo, Milano 1965

Calouste Gulbenkian Museum 1989
Calouste Gulbenkian Musée. Catalogue, Lisboa 1989²

Campori (Hrsg.) 1870
[Campori, Giuseppe (Hrsg.)]: Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie,... ec. dal secolo XV al secolo XIX a cura di Giuseppe Campori, Modena 1870

Campos 1936
Campos, Giordano: Il commercio esterno veneziano della seconda metà del '700 secondo le statistiche ufficiali, in: Archivio veneto, 66, 4. Ser., 37/38, 1936 = XV, S. 145-83

Caniato (Hrsg.) 1985
Caniato, Giovanni (Hrsg.) und versch. Autoren: Arte degli Squerarioli, hrsgg. von der Associazione Settemari, Venezia 1985

Caniato (Hrsg.) 1993
Caniato, Giovanni (Hrsg.): La via del fiume. Dalle Dolomiti a Venezia, Codissago di Castellavazzo (Belluno) 1993

Canova 1864
[Canova, Antonio]: Lettere di Antonio Canova al Conte Tiberio Roberti [-Auspicatissime Nozze Roberti-Chemin], Bassano 1864

Canzonetta nuova... o. J. [1764]
Canzonetta nuova sopra la regatta seguita li 4. giugno 1764. In lingua veneziana sopra l'aria spettacolo più vago. Con la descrizion delle peotte, bissone, margarotte, e ballottine, Venezia 1764

Carnesecchi 1992
Carnesecchi, Riccardo: Ceremonie, feste e canti: Lo spettacolo della >Democrazia Veneziana< dal Maggio del 1797 al Gennaio del 1798, in: Studi veneziani, N. S. 24, 1992, S. 213-320

Casadio, Delneri u. a. 1987
Casadio, Paolo, Delneri, Annalia u. a. Autoren: Guardi. metamorfosi dell'imagine. (Problemi critici per Antonio, Francesco e Giacomo), Kat.: Castello di Gorizia Juni-Sep. 1987, Verlagsort: Venezia

Casanova 1960-62
[Casanova, Giacomo]: Jacques Casanova de Seingalt. Vénitien. Histoire de ma vie. Édition intégrale, Wiesbaden/Paris 1960-62[12 in 6 Bden.]

Casanova 1984-89
[Casanova, Giacomo]: Casanovas Memoiren. Vollständige Übersetzung in zwölf Bden. von Heinrich Conrad nach der Ausg. München und Leipzig 1907/1909, 12 Bde. Revidiert u. ergänzt nach Jacques Casanova de Seingalt. Vénitien. Histoire de ma vie. Édition intégrale (Wiesbaden/Paris 1960-1962), München 1984-89

Cassini (Hrsg.) 1982
Cassini, Giocondo (Hrsg.): Piante e vedute prospettiche di Venezia (1479-1855) con una interpretazione urbanistica di Egle R. Trincanato, Venezia 1982

Catalogue of Oil Paintings... 1957
Catalogue of Oil Paintings in The City Art Gallery Bristol City and County of Bristol, Bristol 1957

Catalogue-Inventaire... 1984
Catalogue-Inventaire de la peinture ancienne. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Département d'Art Ancien, Brüssel 1984

Causa 1966
Causa, Raffaello: Un nuovo libro su Gaspar van Wittel ed alcuni suoi inediti, in: Napoli nobilissima, 5, 1966, S. 175-81

Cavallini 1986
Cavallini, Giorgio: La dimensione civile e sociale del quotidiano nel teatro comico di Carlo Goldoni, Roma 1986

Caylus 1914
Caylus, Comte de: Voyage d'Italie. 1714-1715. Première édition du code autographe annotée et précédée d'un essai sur le comte de Caylus par Amilda-A. Pons, Paris 1914

Chaloner 1950
Chaloner, W. H.: The Egertons in Italy and the Netherlands, 1729-1734. With two unpublished letters from Joseph Smith, sometime H.M. Consul at Venice, in: Bulletin of the John Rylands Library, 32, 2, März 1950, 157-70

Checchi 1992
Checchi, Giovanna: Aspetti profani della festa veneziana dell'Ascensione (Senza) in un dipinto di Antonio Stom, in: Medioevo e Rinascimento, 6, N. S. 3, 1992, S. 327-39

Christiansen 1999
Christiansen, Keith: Tiepolo, Theater, and the Notion of Theatricality, in: The Art Bulletin 81, 4, Dez. 1999, S. 665-692

Christie's 12./13. 4. 1775
Catalogue of a Noble and Superb Collection of Pictures Late the Property of Count Schulenburg of Zell. The principal Part of which are purchased out of the Duke of Mantua's Collection, by Field Marshal Schulenburg, of Venice; and now brought from the Count's Palace at Hehlen, on the Weser; Among which are undoubted Pictures of the following Masters: ... Christie's London 12./13. 4. 1775

Christie's 31. 10. 1980
Fine Old Master Pictures, Christie's London, 31. 10. 1980

Christie's 16. 12. 1980
Importanti dipinti, disegni, stampe e bronzi, Christie's Roma, 16. 12. 1980

Christie's 6. 7. 1990
Old Master Paintings, Christie's London, 6. 7. 1990

Christie's 10. 7. 1998
Important Old Master Paintings, Christie's London, 10. 7. 1998

Ciardi 1965
Ciardi, Roberto Paolo: La Raccolta Cagnola. Dipinti e pitture, Gazzada 1965

Cicogna 1824-53
[Cicogna, Emannuele Anatonio]: Delle Inscrizioni veneziane raccolte ed illvstrate da Emannvele Antonio Cicogna di Venezia, Venezia 1824-53 [6 Bde.]

Cicogna 1847/1967
Cicogna, Emanuele Antonio: Saggio di bibliografia veneziana, Venezia 1847, Nachdruck: Bologna 1967 [Collana di Bibliografia e storia veneziana, 1]

Cicogna u. Prata 1856
[Cicogna, Emanuele Antonio und Prata, Cleandro Conte di]: La regata di Venezia. Composizione poetica in dialetto veneziano di Cleandro Conte di Prata modificata ed amplificata dallo stesso autore cui fa seguito una lettera sul medesimo argomento di Emanuele Antonio Cav. Cicogna, Venezia 1856 [Erstausg.: 1845]

Clarke 1974
Clarke, T. H.: The Iconography of the Rhinozeros from Dürer to Stubbs, in: The Connoisseur, 184, 739, Sept. 1973, S. 2-13 u. 185, 744, Feb. 1974, S. 113-22 [bes.: PART II: The Leyden Rhinoceros]

Cocco Spiazzi 1971
Cocco Spiazzi, Anna Maria: Contribuiti per la storia dell'edilizia a Venezia nel '700, in: Studi veneziani, 13, 1971, S. 451-509

Coggiola Pittoni 1915
Coggiola Pittoni, Laura: Il viaggio di Pio VI negli stati veneti e nella Dominante, in: Nuovo Archivio Veneto, Jg. 29, N. 97, N. S. 57, Jan.-März 1915, S. 167-208

Coma 1764
El Canalozzo in Gringola o sia la famosissima regata Fatta in Venezia in Onore di Sua Altezza il Principe Odoardo Duca di Yorck li 4 zugno l' anno 1764. Descrita in una canzonetta novissima sopra l'aria nova intitolata più bella della luce da Arobaldo Coma fra poeti infimo, Venezia 1764

Comisso (Hrsg.) 1984
Comisso, Giovanni (Hrsg.): Agenti segreti di Venezia 1705-1797, Milano 1984

Concise Catalogue ... 1991
Tate Gallery Concise Catalogue of Tate Gallery Collection. 9th Edition, London 1991

Constable
Constable, W. G.: Canaletto. Giovanni Antonio Canal 1697-1768, Oxford 1962 [2 Bde.]

Constable 1953
Constable, W. G.: Richard Wilson, London 1953 [English Master Paintings]

Constable 1964
Constable, W. G.: Canaletto as a figure painter, in: Apollo, 79, 24 (N. S.), Feb. 1964, S. 108-13

Constable 1964/65
[Constable, W. G.]: Canaletto. Catalogue by W. G. Constable. Translation into French by..., The Art Gallery of Toronto - 17. 10.-15. 11. 1964, The National Gallery of Canada, 4. 12. 1964-10. 1. 1965, The Museum of Fine Arts, Montreal, 29. 1.-28. 2. 1965

Constable/Links
Constable W. G./Links J. G.: Canaletto. Giovanni Antonio Canal 1697-1768. Second Edition. Revised by J. G. Links, London 1976² [2 Bde.]

Constable/Links 1989
Constable, W. G. u. Links, Joseph G.: Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697-1768. Second edition revised by J. G. Links. Reissued with Supplement and Additional Plates, Oxford 1989³

Contarini 1564
[Contarini, Gasparo]: La Repvblica, e i magistrati di Vinegia. Di M. Gasparo Contareno, Nuouamente corretta, e stampata, Vinegia 1564

Conti 1739/56
[Conti, Antonio]: Prose, e poesie del signor abate Antonio Conti patrizio veneto, Venezia 1739/56 [2 Bde., der zweite posthum "*Cui precedono le Notizie spettanti alla sua vita, e suoi studj.*"]

Corboz 1974
Corboz, Andrè: Sur la prétendue objectivité de Canaletto, in: Arte Veneta, 28, 1974, S. 206-18

Corboz 1985
Corboz, Andrè: Canaletto. Una Venezia immaginaria, Milano 1985 [2 Bde.]

Corner 1749
Corner, Flaminio: Ecclesiae venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae ac in decades distributae, Venetiis 1749

Cornoldi Caminer/de Michelis, Cesare (Hrsg.) 1983
Cornoldi Caminer, Gioseffa[/de Michelis, Cesare (Hrsg.)]: La donna galante ed erudita giornale dedicato al bel sesso. A cura di Cesare di Michelis. Note di Madile Gambier, Doretta Davanzo Poli, Filippo Pedrocco, Venezia 1983

Coronelli 1724
Coronelli, Vincenzo Maria: Guida de' forestieri, o sia epitome diaria perpetua sagra-profana per la città di Venezia ad uso anco d'ogni riverito nazionale, per sapere tutto ciò che si contiene di nobile, e diletevole, con mettodo assai differente dall' Edizione XXXVI. stampata: mentre accresciuto di moltissime contezze profitevoli, con indice di qualunque differente matteria, e giorni, che partono da Venezia, e quando arrivano i corrieri, e porta lettere. Dedicata dall' autore al merito sempre grande di sua eccell. Senatore Antonio Loredan Ruzzini q. f. Antonio, Venezia 1724

Cortelazzo (Hrsg.) 1989
Cortelazzo, Manlio (Hrsg.), Caniato, Giovanni u. a.: Cultura popolare del Veneto. Arti e mestieri tradizionali, Milano 1989

Coryate 1611
[Coryate, (Thomas)]: Coryats Crudities. Hastly gobled up in five Moneths travells in France, Savoy, Italy, Rhetia comonly called the Grisons country, Helvetia aliàs Switzerland, some parts of high Germany, and the Netherlands; Newly digested in the hungry aire of Odcombe in the Country of Somerset, & now dispersed to the nourishment of the travelling Members of this Kingdome, London 1611 [Nachdruck des Exemplars: Cambridge University Library: shelfmark SSS.29.17: London 1978]

Coryate/Heintz u. Wunderlich (Hrsg.) 1988
Coryate, Thomas: Beschreibung von Venedig. 1608. Hrsgg. und übersetzt von Birgit Heintz und Rudolf Wunderlich, Heidelberg 1988

Cottino 1991
Cottino, Alberto: Vedutisti, Milano 1991

Courbineau-Hoffmann 1993
Courbineau-Hoffmann, Angelika: Paradoxien der Fiktion. Literarische Venedigbilder 1797-1984, Berlin 1993

Coyer 1782/83
[Coyer (Gabriel François)]: Œuvres complettes de M . l'abbé Coyer, Paris 1782/83 [Tome Quartieme: Voyage d' Italie]

Cozzi (Hrsg.) 1980
Cozzi, Gaetano (Hrsg.): Stato, società e giustizia nella Repubblica Veneta (sec. XV-XVIII), Roma 1980

Croft Murray 1962/70
Croft Murray, Edward: Decorative Painting in England 1537-1837, London 1962/70 [2 Bde., hier bes. 2: The Eighteenth and Early Nineteenth Centuries]

Cronica veneta... 1736
Cronica veneta sacra e profana, o sia un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia. Ricorretta in questa ultima edizione, e in ogni sua parte di gran lunga accresciuta, come ampiamente si dichiara nell'Avviso à Lettori, Venezia 1736

da Canal/Moschini (Hrsg.) 1732/1809
[da Canal, Vincenzo]: Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Vincenzo da Canal P. V. pubblicata la prima volta nelle nozze da Mula- Lavagnoli [Hrsg.: G. A. Moschini], Venezia 1809

da Cortà Fumei u. Kowalczyk (Hrsg.innen) 2001
da Cortà Fumei, Monica u. Kowalczyk, Bozena Anna (Hrsg.innen): Bernardo Bellotto. 1722-1780, Kat.: Museo Correr, Venezia, 10. 2.-27. 6. 2001

Dal Forno 1994
Dal Forno, Frederico: Francesco Zuccarelli pittore paesaggista del Settecento, Verona 1994 [Aspetti e figure dell'arte veronese, 8]

Dallinger 1780
ohne Autorenang. [= Dallinger, J.] Description des tableaux, et des piéces de sculpture, que renferme la gallerie de son Altesse François Joseph chef et Prince Regnant de la maison de Liechtenstein etc., Vienne 1780

da Mosto 1960
da Mosto, Andrea: I Dogi di Venezia nella vita pubblica e privata, Milano 1960

d'Arcais, Pavanello u. Zava Bocazzi 1978
d'Arcais, Francesca, Zava Bocazzi, Francesca u. Pavanello, Giuseppe: Gli affreschi delle Ville Venete dal Seicento all' Ottocento. Prefazione Rodolfo Pallucchini, Venezia 1978 [2 Bde.]

Davis 1991
Davis, Robert C.: Shipbuilders of the Venetian Arsenal, Baltimore und London 1991

Davis 1994
Davis, Robert C.: The War of the Fists Popular Culture and Public Violence in Late Renaissance Venice, New York/Oxford 1994

Dazzi u. Merkel 1979
Dazzi, Manlio u. Merkel, Ettore: Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia, Vicenza 1979

de Brosses 1918/23
[de Brosses, Charles]: Des Präsidenten De Brosses Vertrauliche Briefe aus Italien an seine Freunde in Dijon. 1739-1740. Übersetzt von Werner Schwartzkopff, München1918/23 [2 Bde.]

de Brosses/Cafasso (Hrsg.in) 1991
de Brosses, Charles/[Cafasso, Giuseppina (Hrsg.in) u. a.]: Lettres familières. Texte établi par Giuseppina Cafasso. Introduction, notes et bibliographie par Letizia Norci Cagiano de Azevedo. Préface de Giovanni Macchia, Napoli 1991 [Mémoires et Documents sur Rome et l'Italie mérionale/Memorie e Documenti su Roma e l'Italia meridionale, Nouvelle Série, 4; 3 Bde.]

de Grazia, Garberson u. a. 1996
de Grazia, Diane, Garberson, Eric u. a. Mitarbeiter: Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries National Gallery of Art, Washington, New York/Oxford 1996 [The Collections of The National Gallery of Art Systematic Catalogue]

de Piles 1708
[de Piles, Roger]: Cours de peinture par principes. Composè par M^r de Piles, Paris 1708

De Sarno Prignano u. Muti 1994
De Sarno Prignano, Daniele u. Muti, Laura (col la collaborazione di Egidio Martini): Alesandro Magnasco, Faenza 1994

de seta 1992
de Seta, Cesare: L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe, Napoli 1992

del Torre 1995
del Torre, Giuseppe: Rezension zu: La Chiesa di Venezia, hrsgg. von B. Bertoldi, in: Studi veneziani, N. S. 29, 1995, S. 382

Della Rovere 1902
Della Rovere, Antonio: Vittore Carpaccio. Arrivo di Ercole I e di Alfonso I d'Este a Venezia, in: Rassegna d'Arte, 23, März 1902, S. 33-36

Delle Delicie... 1987
Delle Delizie del Fiume Brenta espresse ne' Palazzi e Casini situati sopra le sue sponde dalla sboccatura nella Laguna di Venezia fino alla città di Padova disegnate ed incise da Gianfrancesco Costa architetto e pittore veneziano..., Venezia 1987

Delneri u. Succi (Hrsg.) 1993
Delneri, Annalia u. Succi, Dario (Hrsg.): Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento, Kat.: Palazzo Crepadona, Belluno 15. 5.-22. 8. 1993 [Verlagsort: Milano]

Delneri u. Succi (Hrsg.) 2001
Delneri, Annalia u. Succi, Dario (Hrsg.): Canaletto. Una Venècia imaginària Kat.: Centre de Cultura Conteporània de Barcelona, 20. 2.-13. 5. 2001

Demus 1984
Demus, Otto: The Mosaics of San Marco in Venice, Chicago/London 1984

Der Traum... 1986
Der Traum vom Raum. Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten, Albrecht Dürer Ges. und Kunsthalle Nürnberg 13. 9.-23. 11. 1986

Descargues 1976
Descargues, Pierre: Traités de Perspective, Paris 1976

Description des tableaux... 1780 *Siehe*: **Dallinger 1780**

Descrizione degli spettacoli, e feste... 1782
Descrizione degli spettacoli, e feste datesi in Venezia per occasione della venuta delle LL. AA. II. il Gran Duca, e Gran Duchessa di Moscovia, sotto il nome di Conti del Nort nel mese di gennajo 1782. Seconda edizione corretta, e ampliata, Venezia 1782

Descrizione delle magnifiche feste... o. J. [1782]
Descrizione delle magnifiche feste, che si fecero nella gran Piazza di San Marco con la spiegazione delli cinque carri trionfanti il giorno 24. gennaro 1782. E col nome, e cognome delli capi caccia, e tiradori, ed assistenti ai medesimi, e li cava cani, ec., in Venezia o. J. [1782]

Desgraves 1998
Desgraves, Louis: Chronologie de la vie et des oeuvres de Montesquieu, Paris 1998 [Les dix-huitième siècles, 25]

Diderot u. d'Alembert 1751-80
Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M.r ***, a Neufchastel 1751-80 [34 Bde., incl. Supplemente und Abb.], Nachdruck Stuttgart/Bad Cannstatt 1966/67

Die Endlichkeit der Freiheit 1990
Herzogenrath, Wulf, Sartorius, Joachim u. Tannert, Christoph (Hrsg.): Die Endlichkeit der Freiheit. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West. Giovanni Anselmo, Barbara Bloom, ... Ilya Kabakov u. a. [Träger: Berliner Künstlerprogramm des DAAD], Berlin 1990

Die Pferde ... 1982
Die Pferde von San Marco präsentiert von Olivetti im Martin-Gropius-Bau, Berlin, Kat.: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, 8. 3.-25. 4. 1882

Dieterle 1995
Dieterle, Bernard: Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Veendig-Mythos , Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1995 [ARTEFAKT. Schriften zur Soziosemiotik u. Komparatistik, 5]

Dini 1782
[Dini, Giuseppe]: Diario pieno, e destinto del viaggio fatto a Vienna dal Sommo Pontefice Pio Papa Sesto incominciando dal giorno 27. febraro, in cui seguì la di lui partenza da Roma, sino al giorno 13. Giugno dell'anno 1782. in cui fece felicemente ritorno. Descritto da Giuseppe Dini Prefetto delle Ceremonie Pontificie, che fu sempre uno del seguito di Sua Santità, Roma 1782 [Nella Stamperia della Reverenda Camera Apostolica.]

Ditters von Dittersdorf/Miller (Hrsg.) 1967
Dittersdorf, Karl Ditters von/Miller, Norbert (Hrsg.): Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert, München 1967

Doglioni 1603
[Leonico Goldioni (= Pseudonym f. Niccolò Doglioni)]: Le cose meravigliose dell'inclita Città di Venetia, riformate, accomodate, & grandemente ampliate da Leonico Goldioni; O ue amplamente, & con ogni verità si contengono, & si descriuono vsanze antiche ...Con la tavola copiosißima di tutto il contenuto del Libro, Venetia 1603

Donzelli 1957
Donzelli, Carlo: I pittori veneti del Settecento, Firenze 1957

Donzelli u. Pilo 1967
Donzelli, Carlo u. Pilo, Giuseppe Maria: I pittori del Seicento Veneto, Firenze 1967

Dreyer (Bearb.) 1985
[Dreyer, Peter (Bearb.)]: Vedute, architektonisches Capriccio und Landschaft in der venezianischen Graphik des 18. Jahrhunderts. Eine Ausstellung aus den Beständen des Berliner Kupferstichkabinetts [SMPK] bearbeitet von Peter Dreyer, Berlin 1985

Drummond 1754
Drummond, Alexander: Travels through different Cities of Germany, Italy, Greece, and several Parts of Asia, as far as the Banks of the Euphrates: in a Series of Letters. Containing an account of what is remarkable in their present state, as well as in their Monuments of Antiquity, London 1754

Du Bos 1740
[Du Bos, Jean-Baptiste]: Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture par M. l'Abbé Du Bos l'un des Quarante, & secretaire perpétuel de l'Academie Françoise. Quatriéme édition revuë, corrigé augmentée par l'Auteur, Paris 1740 [3 Bde., Erstausgabe: Paris 1719, bei Jean Mariette]

Duby u. Lobrichon (Hrsg.) 1991
Duby, George u. Lobrichon, Guy (Hrsg.): Vita e fasti di Venezia attraverso la pittura, Milano 1991

Duhamel du Monceau u. Perini (Hrsg. u. Übers.) 1772
Duhamel du Monceau, Henri Louis ab. u. Giulio Perini (Übers. u. Hrsg.): Del governo dei boschi, ovvero mezzi di ritirar vantaggio dalle macchine e da ogni genere di pianta da taglio, e di da loro una giusta stima con la descrizione delle arti, che si esercitano nelle foreste, opera che forma parte del trattato intero dei Boschi, e delle selve. Del signor Duhamel du Monceau dell' Accademia Reale delle Scienze ec.ec.ec. arrichita di rami, ed ora tradotta in Italiano dall' abate Giulio Perini Patrizio fiorentino, Venezia 1772

Elias 1997
Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Frankfurt am Main 1997 (Bd. 3, 2 der Ausg.: Gesammelte Schriften, hrsgg. i. A. der Norbert Elias Stichting, Amsterdam von: Heike Hammer, Johan Heilbron u. a. bearb. von Heike Hammer) [2 Bde., text- und seitenidentisch mit der Neuausgabe die Taschenbuchausgabe: stw 158/59]

Emiliani u. Rave (Hrsg.) 1990/91
Emiliani, Andrea u. Rave, August B. (Hrsg.), sowie versch. Autoren: Giuseppe Maria Crespi. 1665-1747, Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 14. 12. 1990-17. 2. 1991 [Beteiligte Institutionen: Pinacoteca Nazionale di Bologna. Staatsgalerie Stuttgart. Puschkin-Museum Moskau]

Essai sur les mœurs du tems 1768
Essai sur les mœurs du tems , a Londres, et se vend a Paris 1768

Ewald 1977/78
Ewald, Gerhard: Das Jahrhundert Tiepolos. Italienische Gemälde des 18. Jahrhunderts aus dem Besitz der Staatsgalerie Stuttgart, Kat.: Staatsgalerie Stuttgart 23. 10. 1977-12. 3. 1978

Falda 1665/1989
Falda, Giovanni Battista: Vedute di Roma nel '600. Introduzione di Renata Piccininni. Commento alle immagini di Marina Del Nunzio e Simonetta Sprega. Riproduzioni fotografiche di Araldo De Luca, Roma o. J. [1989; Collana Vedute d'Italia, 2]

Fantelli u. Lucco (Hrsg.) 1985
Fantelli, Pier Luigi u. Lucco, Mauro (Hrsg.): Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo, Venezia 1985 (Fondazione Cini. Centro di Cultura e Civiltá. Istituto di Storia.., Venezia. Cataloghi di raccolte d'arte, N. S. 17)

Fanti e Denari 1989
Fanti e denari. Sei secoli di giochi d'azzardo, Kat.: Casinò Municipale (Pal. Vendramin Calergi), Venezia 15. 1.-28. 4. 1989

Farrington u. Liversidge (Hrsg.) 1993/94
Farrington, Jane u. Liversidge, Michael (Hrsg.): Canaletto & England, Kat.: Gas Hall Exhibition Gallery, Birmingham 14. 10. 1993-9. 1. 1994 [Verlagsort: London 1993]

Favaro 1975
Favaro, Elena: L'Arte dei Pittori in Venezia e i suoi statuti, Firenze 1975 [Università di Padova. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 55]

Ferrara 1764
[Ferrara, Silvestro]: Canzonetta in lode della sontuosa regata fatta in Venezia li 4. giugno 1764. in onore di sua Altezza Reale Odoardo Augusto Duca di Worck [sic!] Grande Ammiraglio, ec. ec. Composta da Silvestro Ferrara dilettante, Venezia 1764

Feste di Palazzo... o. J.
Feste di palazzo et giorni ne' quali Sva Serenità esce di quello, o. O. [Venezia] o. J. (18.Jh)

Filosi 1757
o. A. [Filosi, Giuseppe]: Narrazione istorica del Campanile di San Marco in Venezia, nella qual si contiene il tempo della sua fondazione, il suo innalzamento, la qualità e bellezza di essa mole, le sue rovine, e finalmente l' uso pratico delle campane con le loro dichiarazioni: Aggiontovi il prospetto della Torre dell'Orologio, con il ritrato [sic!] di Bartolommeo Ferracina, inventore del nuovo movimento. Il tutto tratto da gravi autori, antichi codici, e da pubblici decreti dell' Eccellentiss. Senato, Venezia 1757

Finarte 6. 5. 1987
Arredi e dipinti antichi, Asta 593, Finarte Milano, 6. 5. 1987

Fiocco 1923
Fiocco, Giuseppe: Francesco Guardi, Firenze 1923

Fiocco 1932
Fiocco, Giuseppe: Giovanni Richter, in: L'Arte, 35 = N. S., 3, 1, Juni 1932, S. 3-15

Fiorani (Hrsg.) o. J.
Fiorani, Fabio (Hrsg.): Luca Carlevarijs. Vedute di Venezia alla fine del '600. Chiese, ponti e palazzi: la vita quotidiana a Venezia nelle incisioni del primo grande vedutista veneto. Una raccolta di 105 stampe integralmente ripubblicate dopo 3 mesi, Roma o. J. [= 1989; Collana *Vedute d'Italia*, 1]

Fischer-Lichte 1983
Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters, Tübingen 1983 [3 Bde.]

Fitzwilliam Museum Cambridge. Catalogue... 1960-77
Catalogue of Paintings. Fitzwilliam Museum Cambridge, Cambridge usw. 1960-77 [3 Bde., zit.: Bd. 1: Gerson, H. u. Goodison, J. W.: Dutch and Flemish. Goodison, J. W. u. Sutton, Denys: French, German, Spanish, 1960 u. Bd. 2: Goodison, J. W. u. Robertson, G. H.: Italian Schools, 1967]

Focillon 1928
Focillon, Henri: Giovanni-Battista Piranesi. Nouvelle éd., Paris 1928²

Fogolari 1909
Fogolari, Gino:, Michele Marieschi pittore prospettico veneziano, in: Bollettino d'Arte, 3, 7, Juli 1909, S. 241-251

Fogolari 1913
Fogolari, Gino: L'Accademia Veneziana di Pittura e Scoltura del Settecento, in: L' Arte, 16, 5, Sept./Okt. 1913, S. 241-72 u. 364-94

Folena 1993
Folena, Gianfranco: Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni, o. O. 1993 [Cultura Popolare Veneta IV; hrsgg. vom Istituto della Enciclopedia Italiana]

Fomichova 1992
Fomichova, Tamara D.: Venetian Painting. Fourteenth to Eighteenth Century, Florence 1992 [The Hermitage Catalogue of Western European Painting, 2]

Franchini Guelfi 1991
Franchini Guelfi, Fausta: Alessandro Magnasco. Con un saggio sulla tecnica e sui materiali pittorici di Paolo Bensi, Soncino 1991 [Mensili d'Arte, 1]

Francioni u. Romagnoli (Hrsg.) 1993
Francioni, Gianni u. Romagnoli, Sergio (Hrsg.): "Il Caffè" 1764-1766, Torino 1993

Franco 1878
[Franco, Giacomo]: Habiti d'hvomeni et donne venetiane con la processione della Ser[enissi].ma Signoria et altri particolari cio trionfi feste et cerimonie pvbliche della nobilissima citta di Venetia, Venezia 1878 [Ferdinando Ongania editore; Nachdruck der Ausgabe o. J. (ca. 1610/14), Ex. der Libreria Marciana, Venezia]

Frisante 1764
[Frisante, Utroso]: Unica descrizion della sontuosa regatta seguita li 4. giugno 1764. spiegada in canzonetta sopra l' Aria: Spettacolo più vago composta in lengua veneziana da Utroso Frisante novelo poeta co la descrizion de Nobili Cavalieri che ha fato le peote bissone, margarote, e balottine, per l'incontro della venuta de So Altezza Real Duca de Yorch Conte de Irlanda ec. ec. Venezia 1764

Frisante o. J. (1777)
Frisante, Utroso: Applausi in ottava rima agli operatori nel lavoro che deve servire ai negozianti nell' occasione della fiera dell'Ascensione in Venezia, Venezia o. J. [1777]

Furttenbach 1975
Furttenbach, Joseph: Architectura navalis, Hildesheim/New York 1975

Galleria Salamon. Inverno 1991
Galleria Salamon. Inverno 1991, S. 5-13

Galli Bibiena, F. 1711
[Galli Bibiena, Ferdinando]: L' architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive, considerazioni pratiche di Ferdinando Galli Bibiena cittadino bolognese architetto primario,... disegnate, e descritte in cinque parti. La prima contiene la geometria,... La seconda. Un trattato dell'architettura civile in generale. La terza. La prospettiva... La quarta. Un brieve discorso di pittura, e la prospettiva per li pittori di figure... La quinta. La mecanica, o arte di movere, reggere, e trasportar pesi..., Parma 1711

Galli Bibiena, F. 1732
[Galli Bibiena, Ferdinando]: Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell' architettura. Istruzione a' giovani studenti di pittura, e architettura nell' Accademia Clementina dell' Instituto delle Scienze, raccolte da Ferdinando Galli Bibiena cittadino bolognese, Accademico Clementino, Architetto primario, e..., Bologna 1732 [Bd. 1 ist: Direzioni a giovani studenti nel disegno dell'architettura...]

Galli Bibiena, G. 1964
[Galli Bibiena, Giuseppe]: Architectural and Perspective Designs dedicated to His Majesty Charles VI, Holy Roman Emperor by Giuseppe Galli Bibiena his principal theatrical engineer and architect,

designer of these scenes. With an Introduction by A. Hyatt Mayor, Curator of Prints, Metropolitan Museum of Art, New York, New York 1964 [Nachdruck der Architetture e prospettive..., 1740]

Galli Bibiena, G. 1987
Galli Bibiena, Giuseppe: Architetture e prospettive, Forni 1987 [Nachdruck der Architetture e prospettive..., 1740]

Gallicciolli 1795
[Gallicciolli, Giambattista]: Delle memorie venete antiche, profane ed ecclesiastiche raccolte da Giambattista Gallicciolli libri tre, Venezia 1795 [8 Bde.]

Gallo 1956/57
Gallo, Rodolfo: Canaletto, Guardi, Brustolon, in: Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Clase di scienze morali e lettere, Bd. 115, Venice, 1956/57 (anno accademico 119), S. 1-10

Gamba 1980/81
Gamba, Antonio: Sei nuove acqueforti di Michele Giovanni Marieschi, in: Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti [Teil 3 - Memorie della Classe di Scienze Morali lettere ed Arti, 43, 1980/81, S. 97-108

Garms 1995
Garms, Jörg: Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico, Napoli 1995 [2 Bde.]

Garzoni 1589
La piazza vniversale di tvtte le professioni del mondo, nuouamente ristampata, & posta in luce da Thomaso Garzoni da Bagnacauallo. Con l' aggionta d' alcune belliſsime annotationi a discorso per discorso. Al Sereniss.mo et invittiss.mo Alfonso Secondo da Este Dvca di Ferrara, Venetia 1589

Gassier u. Wilson 1971
Gassier, Pierre Wilson, Juliet Lachenal, Fançois (Hrsg.): Francisco Goya. Leben und Werk, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1971

Gattinoni 1910
Gattinoni, Gregorio: Il campanile di San Marco. Monografia storica, Venezia 1910 [Umschlagtitel: Magnae turris Sancti Marci usibus ecclesiae et republicae Deputatae historia die i junii DCCCCXII conditae die xiv julii mcmii dirutae, Venetiis MCMX]

Gealt u. Knox (Hrsg.) 1996
Gealt, Adelheid M. u. Knox, George (Hrsg.): Giandomenico Tiepolo. Maestria e Gioco. Disegni dal mondo Kat.: Castello di Udine 14. 9.-31. 12. 1996 [Verlagsort: Milano]

Gemäldegalerie Berlin 1975
Gemäldegalerie Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.- 18. Jahrhunderts, Berlin-Dahlem 1975

Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis 1986
Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde Gemäldegalerie SMPK, Berlin 1986

Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis 1996
Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis. Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1996

Georgelin 1978
Georgelin, Jean: Venise au siècle des lumieres, Paris 1978 [= Civilisations et Sociètes, 41]

Geron 1972
Geron, Gastone: Carlo Goldoni cronista mondano, Venezia 1972

Gilbert 1986
Gilbert, Creighton E.: The works of Girolamo Savoldo. The 1955 Dissertation with a Review of Research 1955-85, New York/London 1986 [Outstanding Dissertations in the Fine Arts]

Ginzburg 1983
Ginzburg, Carlo: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983

Goering 1944
Goering, Max: Francesco Guardi, Wien 1944

Goethe/Farinelli (Hrsg.) 1932/33
Goethe, Johann Caspar/[Farinelli, Arturo (Hrsg.)] Viaggio in Italia <1740> 1. edizione a cura e con introduzione di Arturo Farinelli, Roma 1932/33 [2 Bde.]

Goethe/Golz u. Scheuermann (Hrsg.) 1997
Goethe, Johann Wolfgang von/Golz, Jochen u. Scheurmann, Konrad (Hrsg.): Reise-Tagebuch 1786 (italienische Reise) Eine Publikation des Arbeitskreises Selbständiger Kulturinstitute e.V. - AsKI, Bonn u. der Stiftung Weimarer Klassik, Weimar aus Anlaß der Eröffnung der vom AsKI getragenen Casa di Goethe, Via del Corso, Rom/Mainz 1997 [Faks.-+ Begleitbd.]

Goethe: Weimarer Ausgabe
[Goethe, Johann Wolfgang von]: Goethes Werke. Hrsgg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, I. Abth., 30. Band, Weimar 1903. Italiänische Reise. I. Und: III. Abtheilung. Goethes Tagebücher, 1. Band. 1775 - 1787

Goldoni 1787
[Goldoni, Carlo]: Mémoires de M. Goldoni pour servir a l'histoire de sa vie, et a celle de son théatre. Dédiés au Roi, Paris 1787 [3 Bde.]

Goldoni/Ortolani (Hrsg.)
[Goldoni, Carlo/Ortolani, Giuseppe (Hrsg.)]: Tutte le opere di Carlo Goldoni. A cura di Giuseppe Ortolani, Milano [14 Bde., benutzte Aufl.: Bd. 1-8: 1954/55², Bd. 9-14: 1950-56]

Gozzi 1797
[Gozzi, Carlo]: Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e publicate per umiltà ... giuntavi la commedia intitolata Le droghe d'amore, Venezia 1797

Gozzi 1928
Gozzi, Carlo [Graf]: Nichtsnutzige Erinnerungen. 1797 (Nach der Originalausgabe Venedig 1797 und dem von Paul de Muset besorgten Auszug (Paris 1848) übersetzt und bearbeitet von R. Daponte), Wien 1928 [Tb-Ausg. nach dieser Übersetzung: Unnütze Erinnerungen, Leipzig 1968]

Gozzi/Raffaelli (Hrsg.) 1965
Gozzi, Gasparo/Raffaelli, Noris (Hrsg.): L'osservatore veneto. Febbraio-luglio 1761, Milano 1965

Gozzi/Zardo (Hrsg.) 1957
Gozzi, Gasparo/Zardo, Antonio (Hrsg.): La Gazzetta Veneta. Nuova presentazione di Fiorenze Forti, Firenze 1957²

Gradenigo/Livan (Hrsg.) 1942
Livan, Lina (Hrsg.): Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo, Venezia XX = 1942 [= Reale Deputazione di Storia Patria per le Venezie. Miscellanea di Studi e Memorie, 5] (Einführung Giuseppe Fiocco)

Graeve 1704-23
Graeve, Johan Georg (Hrsg.): Thesavrvs antiqvitatvm et historiarvm Italiae..., Lvgdvni Batavorvm1704-23 [9 Bde., Bd. 5: Regionvm et vrbivm jvris veneti, 1722]

Graf 1865
Graf, Rainer: Die Feste der Republik Venedig, Klagenfurt 1865 [= XV. Programm des K. K. Gymnasiumszu Klagenfurt. Am Schlusse des Studien-Jahres 1865]

Greco (Hrsg.) 1990
Pulcinella. Maschera

Gregori 1983
Gregori, Mina: Vedutismo fiorentino: Zocchi e Bellotto, in: Notizie da Palazzo Albani, 12, 1-2, 1983, S. 242-250

Grevembroch 1754/1981
Grevembroch, Giovanni: Gli abiti di Veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII, Venezia 1981 [4 Bde., Nachdruck der illustrierten Originalhandschrift im Museo Correr, Venedig; Introduzione di Giovanni Mariacher]

Griselini/Fossadini (Forts.) 1768-78
[Griselini, Francesco u. Fossadini, Marco (Forts.)]: Dizionario delle Arti e de' Mestieri. Compilato da Francesco Griselini... [ab Bd. 6: ... compilato innanzi da Francesco Griselini ed ora continuato dall'abate Marco Fossadini], Venezia 1768-78 [18 Bde.]

Grosley 1774
o. A. [= Grosley, Pierre Jean]: Observations sur l'Italie et sur les Italiens, données en 1764, sous le nom de deux Gentilshommes Suédois. P a r M. G. ... Nouvelle édition. Augmentée d' un Volume, Londres 1774 [4 Bde.]

Guicciardini 1738
[Guicciardini, Francesco]: Della istoria d' Italia di M. Francesco Guicciardini gentiluomo fiorentino libri XX, Venezia 1738 [2 Bde.]

Gwynn 1898
[Gwynn, Stephen]: Memorials of an Eighteenth Century Painter (James Northcote). By Stephen Gwynn, London 1898

Habermas 1965
Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied/Berlin 1965² [2. durchgesehen Aufl.]

Handy (Hrsg.) 1990
Handy, Amy (Hrsg.) u. versch. Autoren: Revolution in Fashion. European Clothing, 1715-1815. Originally published by The Kyoto Costume Institut, New York 1990

Harten u. Harten 1989
Harten, Elke u. Hans Christian: Die Versöhnung mit der Natur. Gärten und Freiheitsbäume, republikanische Wälder und Tugendparks in der Französischen Revolution, Reinbek bei Hamburg 1989

Haskell 1956
Haskell, Francis: Stefano Conti, Patron of Canaletto and others, in: The Burlington Mag., 143, 642, Sept. 1956, S. 296-300

Haskell 1960
Haskell, Francis: Francesco Guardi as vedutista and some of his patrons, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 23, 3-4, 1960, S. 256-276

Haskell 1963
Haskell, Francis: Patrons and painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, London 1963 , benutzte Ausg., *s.* **Haskell 1980/91**

Haskell 1980/91
Haskell, Francis: Patrons and painters. Art and society in baroque Italy. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, New Haven/London 1991³ [3. Druck der 3. Auflage von 1980]

Held 1990
Held, Jutta: Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in den Bildern des Ancien Regime, Köln 1990 [= Europäische Kulturstudien, 1]

Heller 1999
Heller, Kurt: Venedig. Recht, Kultur und Leben in der Republik 697-1797, Wien/Köln/Weimar 1999

Herbert 1989
Herbert, Robert. L.: Impressionismus. Paris - Gesellschaft und Kunst, Stuttgart/Zürich 1989

Hessel 1984
Hessel, Franz: Ein Flaneur in Berlin. Mit Fotografien von Friedrich Seidenstücker, Walter Benjamin's Skizze "Die Wiederkehr des Flaneurs" und einem "Waschzettel" von Heinz Knobloch, Berlin 1984 [Neuausgabe von "Spazieren in Berlin" (Leipzig/Wien 1929)]

Hipple 1937
Hipple, Walter John: The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eigteenth-Century British Aesthetic Theory, Carbondale 1975

Historisches Wörterbuch der Rhetorik
Ueding, Gert (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Tübingen 1992- [8 Bde.]

Hogarth 1753/1971
Hogarth, William: The Analysis of Beauty. 1753, Menston, England 1971 [Nachdruck der Ausg. im Selbstverlag 1753]

Hogarth o. J. [dt.]
Hogarth, William: Analyse der Schönheit. Aus dem Englischen von Jörg Heininger. Mit einem Nachwort von Peter Bexte Dresden/Basel o. J. [etwa 1999; Fundus, 132]

Hopkins 2000
Hopkins, Andrew: Santa Maria della Salute. Architecture and Ceremony in Baroque Venice, Cambridge 2000

Hunecke 1995
Hunecke, Volker: Der venezianische Adel am Ende der Republik 1646 - 1797. Demographie, Familie, Haushalt, Tübingen 1995 [Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 83]

Hutter 1967
Hutter, Heribert: Francesco Guardi in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Wien 1967 [Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, 2]

Il Campanile di San Marco 1992
1992 Il Campanile di San Marco. Il crollo e la ricostruzione, Kat. Palazzo Ducale. Sala dello Scrutinio, Venezia 14. 7.-31. 12. 1992

Il nuovo libretto... o. J. [1782]
Il nuovo libretto o sia dichiarazione di quanto è stato fatto nel nobile Teatro di S. Benedetto, e la descrizione dell' Accademia filarmonica, come della solenne regatta, così pure della gran Piazza di San Marco, ec. col nome, e cognome dei celebri autori, che ne diedero il disegno, in Venezia o. J. [1782]

Il ritratto di Venezia... 1684
Il ritratto di Venezia. Diviso in dve parti. Nella Prima, si descria nebereuemente [sic!] tutte le chiese della città, con le memorie più illustri, depositi, epitaffi, inscrizioni, scolture, e pitture più cospicue, con le dichiarazioni, & autori di esse. Nella seconda, si dà breue relazione del gouerno della Republica, delli magistrati, delle fabbriche pubbliche, e piú riguardeuoli, &c. Al Serenissimo Prencipe Marc' Antonio Givstiniano Doge di Venezia, &c., Venetia 1684

Il ritratto ovvero le cose... 1705
Il Ritratto overo le cose più notabili di Venezia diviso in due parti nella prima si descrivano brevemente tutte le chiese della città, con le memorie più illustri, depositi, epitaffi, inscrizioni, scolture, e pitture più cospicue, con le dichiarazioni, & autori di esse. Nella seconda, si da breue relazione del governo della Republica, delli magistrati, delle fabbriche publiche, e piú riguardeuoli, &c. Ampliato con la relazione delle fabriche publiche, e private & altre cose più notabili successe dall'anno 1682 fino al presente 1704. da D. L. G. S. V. . Al Serenissimo Prencipe Alvise Mocenigo Doge di Venezia, &c, Venezia 1705 [lt. Angabe des Ex. des Museo Correr ist der Autor Domenico Martinelli]

Il Trionfo di nettuno... 1740
anonyn erschienen [A. Z.]: Il trionfo di Netuno [sic!] dio del mar su l'acque del Adria per la sontuosa regata che si farà nel mese di Maggio l'anno 1740. nel canal grande di Venezia. A divertimento di S.A.R. ed Elettorale Frederico Cristiano figlio del regnante Augusto di Polonia ed Elettor di Sassonia. Dedicata a sue Eccelenze la Nobiltà veneta, Venezia 1740

Ilya Kabakov. Treatment with Memories 1998.
Ilya Kabakov. Treatment with Memories. Ausstellung und Katalog: Friedegund Weidemann, Kat.: Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof. Museum für Gegenwart, Berlin 15. 5.-30. 8. 1990

Immagini della Brenta 1996
Immagini della Brenta. Ville venete e scene di vita sulla Riviera nel '700 veneziano Kat.: Villa Principe Pio, Mira 8. 9.-15. 12. 1996 [Verlagsort: Milano]

Ingamells 1997
[Ingamells, John]: A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy. 1701-1800 compiled from the Brinsley Ford Archive by John Ingamell, New Haven/London 1997

Ingersoll-Smouse 1926
Ingersoll-Smouse, Florence: Joseph Vernet. Peintre de marine 1714-1789. Etude, critique suivi d' un catalogue raisonné de son oeuvre peint avec 357 reprod., Paris 1926

Isolario veneto 1985
Isolario Veneto. Venti prospettive incise da Antonio Visentini, Treviso 1985

Ivanoff 1972
Ivanoff, Nicolas: Henri III a Venise, Gazette des Beaux-Arts, 80, 1972, S. 313-330

Jantzen 1979
Jantzen, Hans: Das niederländische Architekturbild, Braunschweig 1979²

Jensen u. Wedewer 1986
Jensen, Jens Christian u. Wedewer, Rolf (Hrsg.): Die Idylle. Eine Bildform im Wandel zwischen Hoffnung und Wirklichkeit. 1750-1930, Köln 1986

Jonard 1965
Jonard, Norbert: La vie quotidienne à Venise au XVIIIe siècle, Paris 1965

Kanter u. Pope-Hennessy 1987
Laurence B. u. Pope-Hennessy, John: Italian Paintings Metropolitan Museum of Art New York 1987 [The Robert Lehman Collection, 1]

Kauffmann 1973
Kauffmann, M. C.: Victoria and Albert Museum. Catalogue of Foreign Paintings, London 1973 [2 Bde.]

Keavaney 1988
Keavaney, Raymond: Views of Rome, London 1988

Keyßler 1751
[Keyßler, Johann Georg u. Schütze, Gottfried (Hrsg.)]: Johann Georg Keyßlers der Königl. Großbrittannischen Societät der Wissenschaften Mitgliedes, Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, worinnen der Zustand und das Merkwürdigste dieser Länder beschrieben und vermittelst der Natürlichen, Gelehrten und Politischen Geschichte, der Mechanik, Maler-, Bau- und Bildhauerkunst, Münzen und Alterthümer, wie auch mit verschiedenen Kupfern erläutert wird. Neueste und vermehrte Auflage, welche mit Zusätzen und mit einer Vorrede von dem Leben des Verfassers begleitet hat M. Gottfried Schütze Königlich Dänischer Consistorial-Assessor, des Pädagogii zu Altona Rector, der Königl. Preuß. Akademie wie auch der Königl. Dänischen Societät der Wissenschaften Mitglied, Hannover 1751

Klemm 1988
Klemm, Christian u. Waddingham, Malcolm R. (Einf.): Die Gemälde der Stiftung Betty und David M. Koetser, Kunsthaus Zürich 1988

Klessmann 1999
Klessmann, Rüdiger: Johann Liss. Eine Monographie mit kritischem Œuvrekatalog. Doornspijk 1999 [Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1998-1999]

Kluge 1967
Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 20. Auflage bearb. von Walther Mitzka, Berlin 1967

Knox 1982
Knox, George: Giambattista and Domenico Tiepolo. A Study and "Catalogue Raisonée" of Chalk Drawings, Oxford 1982 [2 Bde.]

Knox 1992
Knox, George: Giambattista Piazzetta. 1682 - 1754, Oxford 1992

Koella 1975
Koella, Rudolf: Samlung Oskar Reinhart. Bilder, Zeichnungen, Plastiken, Zürich 1975

Kowalczyk 1995
Kowalczyk, Anna: Il Bellotto veneziano nei documenti, in: Arte veneta, 47, 1995, S. 68-77

Kowalczyk 1996
Kowalczyk, Anna Bozena: Il Bellotto veneziano: "grande intendimento ricercasi" in: Arte veneta, 48, 1996/I, S. 71-89

Kowalczyk 1998
Kowalczyk, Anna Bozena: I Canaletto della National Gallery di Londra. in: Arte veneta, 53, 1998/II, S. 72-99

Kowalczyk (Hrsg.in) 2001
Kowalczyk, Bozena Anna (Hrsg.in), Ceschi, Chiara u. Guerriero, Simone (Mitarb.): Canaletto. Prima maniera, Kat. Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 18. 3.-10. 6. 2001

Kozakiewicz
Kozakiewicz, Stefan: Bernardo Bellotto, genannt Canaletto, Recklinghausen 1972 [2 Bde.]

Kramer 1997
Kramer, Heike: Schloß Ludwigslust, Schwerin 1997 [hrsgg. von: Staatliches Museum Schwerin. Kunstsammlgen Schlösser und Gärten]

Krömer 1990
Krömer, Wolfram: Die italienische Commedia dell' Arte, Darmstadt 1990³ [Erträge der Forschung, 62]

Kultzen 1976
Kultzen, Rolf: Ein Spätwerk von Francesco Guardi in der Alten Pinakothek. in: Pantheon, 34, 3, Juli/Aug./Sept. 1976, S. 217-20

Kultzen (Bearb.) 1986
Kultzen, Rolf (Bearb.): Bayerische Staatsgemäldesammlung. Alte Pinakothek/München Venezianische Gemälde des 17. Jahrhunderts. Vollständiger Katalog, München 1986

Kultzen u. Reuss (Bearb.) 1991
Kultzen, Rolf u. Reuss, Matthias (Bearb.): Bayerische Staatsgemäldesammlung. Alte Pinakothek/München Venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts. Vollständiger Katalog München 1991 [Gemäldekataloge. Hrsgg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 10,2]

La Riviera di San Marco 1932
La Riviera di San Marco. Magistrato alle acque, Venezia 1932

Laffon 1981
Laffon, Juliette: Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Musée du Petit Palais. Catalogue Sommaire illustré des peintures, Paris 1981 [2 Bde., Collections de la Ville de Paris]

Lalande 1769/70
anonym ersch. [La Lande, Joseph-Jérôme Le François de]: Voyage d'un François en Italie, fait dans les Années 1765 & 1766. Contenant l'histoire & les Anecdotes les plus singulieres de l'Italie & sa description; les moeurs, les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle, & les antiquités; avec des jugements sur les ouvrages de peinture, sculpture, & architecture. Nouvelle édition corrigée et considérablement augmentée per un Savant très-distingué, qui a parcouru cette charmante partie de l'Europe l'année 1767, Yverdon 1769/70² [[6 in 3 Bd.en + Kartenbd.]

Lane 1980
Lane, Frederic C[hapin]: Seerepublik Venedig, München 1980 [Originalausgabe: Venice. A Maritime Republic, Baltimore/London 1973]

Lang 1727
[Lang, Franciscus]: Dissertazione de actione scenica, cum figuris eandem explicantibus, et observationibus quibusdam de arte comica. Auctore P. Franciscus Lang Societatis Jesu. Accesserunt imagines symbolicæ pro exhibitione & vestitu theatrali..., Monachii 1727 [Nachdruck mit dt. Übersetzung: Bern 1975]

Lang 1727/1975
Lang, Franziscus: Abhandlung über die Schauspielkunst. Übersetzt und hrsgg. von Alexander Rudin, Bern/München 1975

Lanza 1764
[Lanza, Toni]: I spropositi de Lanza o sia canzonetta sopra la regatta descritta in lengua rustega, e dedicada ai so benefattori dove se intende come un contadin da S. Bruson raconta quello, che ha visto in Venezia della regatta. e delle altre feste fatte a S.A.O.A. Duca di Jorche, in Venezia 1764

Lanzi 1795/96
[Lanzi, Luigi]: Storia pittorica della Italia dell'Ab. Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana, Bassano 1795/96²

Lari (Hrsg.) 1990
Lari, Giulio (Hrsg.): I rami di Visentini per le vedute di Venezia del Canaletto, Museo Correr Venezia Sept.-Nov. 1990

Lassels 1670
[Lassels, Richard]: The Voyage of Italy, or A Compleat Journey through Italy. In two parts. With the Characters of the People, and the Description of the Chief Towns, Churches, Monasteries, Tombs, Libraries, Pallaces, Villa's, Gardens, Pictures, Statues, and Antiquities. As Also of the Interest, Governement, Riches, Force, &c. of all the Princes. With Instructions concerning Travel. By Richard Lassels, Gent. who Travelled through Italy Five Times, as Tutor to several of the English Nobility and Gentry. Never before Extant. Paris/London 1670.

Lauts 1962
Lauts, Jan: Carpaccio. Gemälde und Zeichnungen. Gesamtausgabe, Köln 1962

Lauts (Bearb.) 1966
Lauts, Jan (Bearb.): Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister bis 1800, Karlsruhe 1966

Lauts (Bearb.) 1973
Lauts, Jan (Bearb.): Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Neuerwerbungen Alter Meister 1966-1972, Karlsruhe 1973

Le Blanc 1854-89
Le Blanc, M. Ch.: Manuel de l'amateur d'estampes, Paris 1854-89 [4 Bde.]

Le Procuratie Nuove... 1994
versch. Autoren: Le Procuratie Nuove in Piazza San Marco, Roma 1994

Le Procuratie Vecchie... 1994
versch. Autoren Le Procuratie Vecchie in Piazza San Marco, Roma 1994

Le prospettive... 1984
Le prospettive di Venezia. Dipinte da Canaletto e incise da Antonio Visentini, Treviso 1984 [d. i.: Nachdruck von Canaletto/Visentini: Prospectus..., Ex. aus Besitz Gino Moretto]

Lechner u. Telesko 1990
Lechner, Gregor Martin u. Telesko, Werner (Text u. Gestaltg.): Venezianische Veduten. Ein Cicerone durch das Venedig des frühen 18. Jahrhunderts. Essay von Friedrich Danielis, Venedig - New York - Wien [sic!!!], Kat.: Graphisches Kabinett des Stiftes Göttweig/Niederösterreich 13. 5.-28. 10. 1990 [39. Jahresausstellung - 1990]

Leonardo da Vinci 1651
[Leonardo da Vinci u. a.]: Trattato della pittvra di Lionardo da Vinci, nouamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaello dv Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, & il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo, Parigi 1651

Les delices de l'Italie... *Siehe*: **Rogissard u. Harvard**

Lettera scritta da un patrizio... o. J. [1782]
Lettera scritta da un patrizio veneto ad un suo amico, con cui si descrivono minutamente tutti li grandiosi spettacoli, co'quali si compiacque il veneto governo di trattenere li signori Conti del Nord, dal giorno del loro arrivo, fino al giorno della loro partenza dalla Dominante, o. O. [Venezia] o. J. [1782]

Levey 1956
Levey, Michael: The Eighteenth Century Italian Schools. National Gallery Catalogues, London 1956

Levey 1959
Levey, Michael: Painting in XVIII Century Venice, London 1959

Levey 1961
Levey, Michael: The Eighteenth-century Italian Painting Exhibition at Paris: some corrections and suggestions, in: The Burlington Magazine, n. 697, Apr. 1961, S. 139-43

Levey 1962
Levey, Michael: Canaletto's fourteen paintings and Visentini's Prospectus Magni Canalis, in: The Burlington Magazine, 104, 713, 1962 [Special Issue devoted to THE ROYAL COLLECTION], S. 333-41

Levey 1964
Levey, Michael: The later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen, London 1964

Levine u. Mai (Hrsg.) 1991
Levine, David A. u. Mai, Ekkehard (Hrsg.): I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock, Kat.: Wallraf-Richartz-Museum Köln 28. 8.-17. 11. 1991 [Verlagsort: Milano; Ausst. war danach im: Centraal Museum, Utrecht, 6. 12. 1991-9. 2. 1992]

Liebmann 1968
Liebmann, M. J.: Two recently discovered pictures by Antonio Canal, in: Arte Veneta, 22, 1968, S. 198-99

Lieure 1969
Lieure, J.: Jacques Callot, New York1969 [8 Bde., Unabridged and authorized republ. of the 1924-29 Paris ed.]

Limonjon de Saint-Disdier 1685
[Limonjon de Saint-Disdier, Alexandre-Toussaint]: La ville e la republique de Venise. Par M^{r}. le Chevalier de S^{t}. Disdier. Quatrième Edition reveüe & corrigée par l' Autheur, La Haye 1685 [Erstausgabe: 1680]

Links 1973
Links, J. G.: Canaletto at Home, in: The Burlington Magazine, 115, 843, Juni 1973, S. 390-93

Links 1977
Links, J. G.: Canaletto and his Patrons, London 1977

Links 1994
Links, J. G.: Canaletto, London 1994: Second edition (revised, enlarged, newly illustrated an redesigned) [Erstausgabe: 1982, deutsche Übersetzung dieser Ausg.: 1984]

Links 1998
Links, J. G.: A supplement to W. G. Constable's Canaletto. Giovanni Antonio Canal 1697-1768, London 1998

Llorens Serra 1996
Llorens Serra, Tomas: From Canaletto to Kandinsky. Masterworks from the Carmen Thyssen-Bornemisza Collection, Kat. Thyssen-Bornemisza Museum Madrid 20. 3.-8. 9. 1996

Löffler 1991
Löffler, Fritz: Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Dresden im 18. Jahrhundert, Leipzig 1991^{3} [Erstauflage: 1985]

Lorenzetti 1937
Lorenzetti, Giulio: Le feste e le maschere veneziane, col catalogo delle opere e degli oggetti esposti a Ca' Rezzonico dal 6 maggio al 31 ottobre 1937-XV, Venezia 1937

Lorenzetti 1963/87
Lorenzetti, Giulio: Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica. Presentazione di Nereo Vianello, Trieste 1987 [Nachdruck der Ausg. von 1963, erstmals 1974. Erstausgabe 1926]

Lorenzi 1868
[Lorenzi, Giambattista]: Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero Serie di atti pubblici dal 1253 al 1797 che variamente lo riguardano tratti dai veneti archivii e coordinati da Gaimbattista Lorenzi ..., Venezia 1868

Loschek 1987
Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart 1987

Luchini 1729
[Luchini, Antonio Maria:]: La nuova regia su' l' acque nel Bucintoro nuovamente erretto all' annua solenne funzione del giorno dell' Ascensione di Nostro Signore descritta, e dedicata al Serenissimo Principe Alvise Mocenigo Doge di Venezia, &c. da Antonio Maria Luchini cittadino veneto con l'indice de' capi in principio, & altro in fine delle cose notabili sopra le figure, ed ogn' altra decorazione d'invenzione dello scultore Antonio Coradini, come anco degl' Autori nel presente Libro citati, Venezia 1729

Ludwig 1997
Ludwig, Heidrun: Die Gemälde des 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Bastandskatalog. Zustandsberichte von Adelheid Wiesmann-Emmerling, Eurasburg 1997 [Kataloge des Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 18]

Ludwig u. Molmenti 1910
Molmenti, Pompeo u. Ludwig, G.[ustav]: Vittore Carpaccio. Sa vie, son oeuvre, son temps, Paris 1910

Macmillan Dictionary of Art
Turner, Jane: The Dictionary of Art, London 1996 [Macmillan, 34 Bde.]

Magagnato u. Passamani (Hrsg.) 1978
Magagnato, Liciso u. Passamani, Bruno (Hrsg.): Il Museo Civico di Bassano del Grappa. Dipinti dal XIV al XX secolo, Vicenza 1978 [Cataloghi di raccolte d'arte, 10]

Magnifico u. Utili (Hrsg.) 1987
Magnifico, Marco u. Utili, Mariella (Hrsg.): Vedute italiane del '700 in collezioni private italiane, Kat.: Museo Diocesano d'Arte Sacra Sant'Apollonia, Venezia 19. 9.-8. 11. 1987

Malamani 1891/92
Malamani, Vittorio: Il Settecento a Venezia, Torino/Roma 1891/92 [2 Bde., Bd. 1: La satira del costume, Bd. 2: La musa popolare]

Malamani 1895
Malamani, Vittorio: La moda a Venezia nel secolo XVIII, in: Nuova Antologia, Jg. 30, 3. Ser. 59 (= 143), 19, 1. 10. 1895, S. 511-40

Mallé 1963
Mallé, Luigi: Museo Civico di Torino. I dipinti del Museo d'Arte Antica. Catalogo, Torino 1963

Manzelli
Manzelli, Mario: Michele Marieschi e il suo alter-ego Francesco Albotto, Venezia 1991

Manzelli 1999
Manzelli, Mario: Antonio Joli. opera pittorica, o. O. 1999

Mariacher (Hrsg.) 1957
Mariacher, Giovanni (Hrsg.): Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo, Venezia 1957 [Cataloghi di raccolte d'arte, 1]

Mariette 1851/53-1859/60
[Mariette, Pierre Jean]: Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes, veröffentlicht von Ph. de Chennevières und A. De Montaiglon, in: Archives de l'Art Français, 2, 4, 6, 8, 10, 12, Paris 1851/53-1859/60 [verfaßt vor 1774]

Marinelli (Hrsg.) 1990
Marinelli, Sergio (Hrsg.) u. versch. Autoren: Bernardo Bellotto. Verona e le città europèe, Kat.: Museo di Castelvecchio Verona 15. 6.-16. 9. 1990 (Verlagsort: Milano)

Marinelli (Hrsg.) 1991
Marinelli, Claudio (Hrsg.) L'esercizio del disegno. I Vanvitelli. Catalogo generale del fondo dei disegni della Reggia di Caserta Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali. Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici per le Provincie di Caserta e BArevento [erschienen anläßlich einer Ausst.: Caserta - Palazzo Reale, 14. 12. 1991-14. 2. 1992], Verlagsort: Roma 1991

Marini 1993
Marini, Giorgio: "Con la propria industria e sua professione". Nuovi documenti per la giovinezza di Bellotto, in: Verona illustrata, 6, 1993, S. 125-40

Mariuz 1971
Mariuz, Adriano: Gian Domenico Tiepolo, Venezia 1971 [Profili e saggi di arte veneta, 9]

Mariuz 1994
Mariuz, Adriano: Luca Carlevarijs: "L' ingresso solenne dell'Abate de Pomponne". in: Arte veneta, 46, 1994, S. 48-53

Markova 1992
Markova, Viktorija: Emmanuilouna Gosud. Muzej Izobrazitel'nych Iskusstv. Imeni A. S. Puskina. Ital'janskaja Zivopis XIII-XVIII vekov, Moskva 1992

Marquardt 1986
Marquardt, Karl Heinz: Bemastung und Takelung von Schiffen des 18. Jahrhunderts, Rostock 1986

Marshall 1993
Marshall, David Ryley: Viviano and Nicolo Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy, Milano/Roma 1993

Martineau u. Robison (Hrsg.) 1994
Martineau, Jean und Robison, Andrew (Hrsg.): The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century, Kat.: Royal Academy of Arts, London 15. 9.-14. 12. 1994

Martinelli 1705 *Siehe*: **Il ritratto ovvero le cose... 1705**

Martini 1964
Martini, Egidio: La pittura veneziana del Settecento, Venezia 1964

Martini 1982
Martini, Egidio: La pittura del Settecento veneto, Udine 1982

Mason 1983
Mason, Rainer Michiel: Marieschi et son autre main, sur un etat inedit d'une eau-forte capricieuse, in: Arte Veneta, 1983, S. 212-213

Mason Rinaldi 1984
Mason Rinaldi, Stefania: Palma il Giovane. L'opera completa, Milano 1984

Mason Rinaldi u. Luciani 1987
Mason Rinaldi, Stefania u. Luciani, Domenico: Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Loedewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento. Atti del Seminario Fondazione Benetton u. Comune di Treviso, Treviso 6./7. 11. 1987

Mauroner 1940
Mauroner, Fabio: Gianfrancesco Costa u.: Catalogue of the Etchings of Gianfrancesco Costa, in: The Print Collector's Quarterly, 27, Dez. 1940, S. 470-95

Mauroner 1945
Mauroner, Fabio: Luca Carlevarijs, Padova 1945

Mazzariol 1962
Mazzariol, Giuseppe: La pianta prospettica di Venezia del 1500, disegnata da Jacopo de' Barbari, Venezia 1962

Mc Eachern, Jo-Ann 1989
Mc Eachern, Jo-Ann: Bibliography of the writings of Jean Jacques Rousseau to 1800, Oxford 1989ff. [The Voltaire Foundation. Taylor Institution, hier: Bd. 2: Emile, ou l'éducation]

Menegazzi 1961
Menegazzi, Luigi: Giunte a Ludovico Pozzoserrato, in: Arte veneta, 15, 1961, S. 119-26

Menegazzi (Hrsg.) 1964
Menegazzi, Luigi (Hrsg.): Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo, Venezia 1964 [Cataloghi di raccolte d'arte, 9, hrsgg. v. d. Fondazione Giorgio Cini]

Mensi 1937
Mensi, Arturo: Giovanni Migliara, Bergamo 1937

Menz 1959
Menz, Henner: Die Dresdener Veduten Bernardo Bellottos und ihre figürliche Staffage, in: Jahrbuch. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1959, S. 34-54

Merx 1971
Merx, Klaus: Studien zu den Formen der Vedutenmalerei des 18. Jhds., München 1971 [Diss. Ludwig-Maximilians-Universität zu München]

Mesuret 1952
Mesuret, R.: Pietro Bellotti. Un veneziano di Tolosa, in: Arte Veneta, 6, 1952, S. 170-72

Mesuret 1957
Mesuret, Robert: De Bellotti a Wallaërt. Les peintres de marine a Toulouse, Kat.: Toulouse, Musee Paul Dupuy 1957

Meyer zur Capellen 1985
Meyer zur Capellen, Jürg: Gentile Bellini, Stuttgart 1985

Miller 1978
Miller, Norbert: Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi, München/Wien 1978

Millon (Hrsg.) 1999
Millon, Henry A. (Hrsg.): I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600 - 1750, o. O. [Milano] 1999 [Kat. der von Palazzo Grassi organisierten Ausst.: Palazzina di Caccia di Stupinigi, 4. 7.-7. 11. 1999, weitere Ausstellungsorte: Montreal, Musée des Beaux-Arts, 9. 12. 1999-9. 4. 2000, Washington: National Gallery of Art, 21. 5. -9. 10. 2000, Marseille, Musée des Beaux-Arts, 17. 11. 2000-4. 3. 2001]

Misson 1691
[Misson, Maximilien François]: Nouveau voyage d'Italie, faite en l'année 1688. Avec un memoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage, La Haye 1691

Misson 1698
o. A. [= Misson, François Maximilien]: Nouveau voyage d'Italie, avec un memoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage. Troisieme edition, beaucoup augmentee, & enrichie de nouvelles Figures, La Haye 1698

Modigliani 1924/25
Modigliani, Ettore: Settecento veneziano nelle raccolte private milanesi, in: Settecento Veneziano, = Strenna dell'Illustrazione Italiana, 1924/25, S. 33-52

Molajoli 1958
Molajoli, Bruno: Notizie su Capodimonte. Catalogo delle Gallerie e del Museo con 2 planimetrie e 206 illustrazioni, Napoli 1958³

Moldi-Ravenna u. Sammartini 1989
Moldi-Ravenna, Cristiana u. Sammartini, Teodora, sowie: Berengo Gardin, Gianni (Photos): Die geheimen Gärten Venedigs, München 1989 [Ital. Originalausgabe: Giardini segreti a Venezia, Venezia 1988]

Molmenti 1905-8
Molmenti, Pompeo: La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica, Bergamo 1905-8

Molmenti 1978
Molmenti, Pompeo: La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica, Trieste 1978 [3 Bde., 2. Nachdruck der 7. Aufl. (Erstausg. Torino 1880)]

Monneret 1971
Monneret, Sophie: Merveilleuse Venise, Paris 1971

Montecuccoli degli Erri 1999
Montecuccoli degli Erri, Federico: Novità su alcuni pittori immigrati a Venezia nel Settecento e sui loro contatti professionali (Battaglioli, Joli, Zompini, Simonini, Zuccarelli e altri), in: Arte veneta, 55, 1999, II, S. 183-92

Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1992
Montecuccoli degli Erri, Federico u. Pedrocco, Filippo: Antonio Guardi, Milano 1992 [Catalogues Raisonnés]

Montecuccoli degli Erri u. Pedrocco 1999
Montecuccoli degli Erri, Federico u. Pedrocco, Filippo: Michele Marieschi. La vita, l'ambiente, l'opera, Milano 1999

Montesqieu 1822
[Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, Baron de la Brède et de]: Œuvres de Montesquieu, ses éloges par d'Alembert et M. Villemain, les notes d' Helvétius, de Condorcet et de Voltaire; suivies du commentaire sur l'esprit des lois par m. le Comte Destutt de Tracy, ... Paris 1822 [7 Bde., Bd. 6: Lettres persanes]

Montesquieu/Montesquieu (Hrsg.) 1894/96
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, Baron de la Brède et de [/Montesquieu, Baron Albert de (Hrsg.)]: Voyages de Montesquieu, publiés par le Baron Albert de Montesquieu, Paris u. Bordeaux 1894/96 [2 Bde.; = Collection Bordelaise/Société des bibliophiles de Guyenne, 14/15]

Moore 1781
[Moore, John]: A view of society and manners in Italy: with anecdotes relating to some eminent characters. By John Moore, M.D. In two volumes. The second edition, London 1781

Morassi
Morassi, Antonio: Guardi. L'opera completa di Antonio e Francesco Guardi, Venezia 1973/75 [2 Bde.]

Morassi: Disegni
Morassi, Antonio: Guardi. Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi, Venezia 1975 [auch als 3. Band der Neuauflage von: **Morassi**, Venezia 1975]

Morassi 1955
Morassi, Antonio: La mostra del Bellotto, in: Arte Veneta, 9, 1955, S. 272-75

Morassi 1959
Morassi, Antonio: Giambattista Tiepolo - Painter of "macchiette", in: The Burlington Magazine, 101, 675, Juni 1959, S. 227-232

Morassi 1962
Morassi, Antonio: Preludio per Antonio Stom, detto "Il Tonino", in: Pantheon, 20, 5, 1962, S. 291-305

Morassi 1966
Morassi, Antonio: Anticipazione per il vedutista Jacopo Fabris, in: Arte Veneta, 20, 1966, S. 279-81

Morassi 1969
Morassi, Antonio: The 'Lagoonscapes' of Francesco Guardi, in: Apollo, Bd. 90, Nr. 89 (N. S.), Juli 1969, S. 38-46

Morazzoni 1931
Morazzoni, G.: La moda a Venezia nel sec. XVIII, Milano 1931

Morelli 1785
anonym ersch. [Morelli, Jacopo]: Catalogo di quadri posti in vendita in Venezia 1785, o. O. [Venezia] o. J. [1785]

Morelli 1808
[Morelli, Jacopo]: Descrizione delle feste celebrate in Venezia per la venuta di S.M.I.R. Napoleone il Massimo Imperatore de' Francesi Re d'Italia Protettore della Confederazione del Reno data al pubblico dal Cavaliere Abate Morelli regio bibliotecario, Venezia 1808

Moretti 1985
Moretti, Lino: Notizie e appunti su G. B. Piazzetta, in: Atti del Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 143 = Jg. 147, 1984/85, S. 359-95

Morgan Grasselli, Rosenberg u. a. 1984/85
Morgan Grasselli, Margaret u. Rosenberg, Pierre m. Unterstützg. v. Nicole Parmantier: Watteau. 1684 - 1721, Kat. Schloß Charlottenburg Berlin 23. 2.-27. 5. 1985

Moschini Marconi 1955-70
Moschini Marconi, Sandra: Le Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XIV e XV [... del secolo XVI und ... dei secoli XVII, XVIII, XIX], Roma 1955 - 1970 [3 Bde.]

Muir 1981
Muir, Edward: Civic Ritual in Renaissance Venice, Princeton, N. J. 1981

Munerotto 1994
Munerotto, Gianfranco: Gondole. Sei secoli di evoluzione nella storia e nell'arte, Venezia 1994

Muraro 1974
Muraro, Michelangelo: Giacomo Guardi, (Sonderdruck mit veränderten Seitenzahlen aus: Colòquio/Artes, 2. Ser., 16. Jg., 20, Dez. 1974)

Muraro 1993
Muraro, Michelangelo: Os Guardi da Coleccao Gulbenkian/The Guardi Paintings of the C. Gulbenkian Collection, Museu - Fundacao Calouste Gulbenkian Lisboa 1993

Museo del Prado. Inventario general ... 1990
Museo Museo del Prado. Inventario general de pinturas. Bd. 1: La colección real, Madrid 1990

Museo Poldi Pezzoli 1982
Museo Poldi Pezzoli Milano. Dipinti, Milano 1982 [Musei e Gallerie di Milano (12). Museo Poldi Pezzoli, 1]

Mutinelli 1841
[Mutinelli, Fabio]: Annali Urbani di Venezia dall'anno 810 al 12 maggio 1797 di Fabio Mutinelli. Volume unico, Venezia 1841

Muzeum i twórca 1969
Muzeum i twórca. Studi z history sztuki i kultury kv czci prof. dr. Stanistawa Lorentza, Warszawa 1969, S. 141-54

Nani Mocenigo 1985
Nani Mocenigo, Mario: Storia della Marina veneziana da Lepanto alla caduta della Reppublica, Venezia 1985

Natale (Ausstellungskommissär) 1978
Natale, Mauro (Ausstellgskommissär) und [PRO VENEZIA (Veranstalter)]: Venezianische Kunst in der Schweiz und in Liechtenstein, Kat.: Seedamm-Kulturzentrum Pfäffikon 18. 6.-27. 8. 1978

Nationalmuseum Stockholm 1990
Nationalmuseum Stockholm. Illustrerad katalog över äldre utländskt måleri. Illustrated Catalogue - European Paintings, Vastervik 1990

Nepi Scirè (Hrsg.) 1997
Nepi Scirè, Giovanna (Hrsg.in): Il Quaderno di Canaletto, Venezia 1997 [Faksimile u. Kommentarband]

Nepi Sciré u. Romanelli (Hrsg.) 1995
Nepi Sciré, Giovanna/Romanelli, Giandomenico (Hrsg.): Splendori del Settecento Veneziano, Kat.: Museo del Settecento Veneziano - Ca' Rezzonico/Gallerie dell'Accademia/Palazzo Mocenigo, Venezia 26. 5.-30. 7. 1995 [Verlagsort: Milano]

Netanevi 1718
[Netanevi, Galeno Bellorato]: Breve descritione di Venezia, e di piacevoli trattenimenti, che godea prima, che s'introducessero i Teatri, che tutta via gode, in tutte le quattro stagioni dell'Anno, ed in particolare in tempo di Carnovale. Il tutto raccolto, & ridotto in forma di questo Libretto per chiara intelligenza d'ogni uno. Da me Galeno Bellorato Netanevi. Consacrata al merito sublime dell'Illustrissimo, & Eccelentissimo Signor Zuanne Minio...,Venezia 1718

Nicholson 1968
Nicolson, Benedict: Joseph Wright of Derby. Painter of Light, London/New York1968 [Studies in British Art, 5. The Paul Mellon Foundation for British Art; 2 Bde.]

Niova, e destinta relazione... o. J. [1735]
Niova, e destinta relazione di quanto deve seguire li giorni 7., e 9. Febraro 1735. In occasione dell'Ingresso, & accompagnamento delle 72. Peotte, che faranno li Reverendi Capitoli per il nuovo eletto Monsig. Illustriss., & Reverendissimo. F. Fancesco Antonio Correr dell' ordine de' Capucini. Patriarca di

Venezia, Primate della Dalmazia. Con li nomi, e cognomi de Vescovi, che interveniranno all' accompagnamento, e di tutti li Reverendissimi Piovani, che l' accompagneranno nelle sontuose Peotte, Venezia o. J. [1735]

Notizia giornale storica... 1732
Notizia giornale storica della sedia ducale vacante per la morte del Sereniss. Principe D. D. Luigi Mocenigo Terzo, e della creazione del Serenissimo Principe D. D. Carlo Ruzini Doge CXIII. di Venezia ec., Venezia 1732

Oesterreich 1773
[Oesterreich, Matthias]: Description de tout l'interieur des deux Palais de Sans - Souci et ceux de Potsdam et de Charlottenburg ... par Matthias Oesterreich, Potsdam 1773. Reprint der dt. Ausgabe, Berlin 1773: Matthias Oesterreichs, Inspektors der großen Königlichen Bilder = Gallerie zu Sans = Souci, Beschreibung aller Gemählde, Antiquitäten, und anderer kostbarer und merkwürdiger Sachen, so in denen beyden Schlößern von Sans = Souci, wie auch dem Schloße zu Potsdam und Charlottenburg enthalten sind. Potsdam 1990

Orlandi 1704
[Orlandi, Pellegrino Antonio]: Abcedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura e d' architettura. Divisa in tre parti... Il tutto disposto in alfabetto per maggior facilità de' dilettanti da Fr. Pellegrino Antonio Orlandi da Bologna, Bologna 1704

Orlandi/Guarienti 1753
[Orlandi, Pellegrino/Guarienti, Pietro:]: Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese Contente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti accademico clementino, ed inspettore della Regia Galleria di S. M. Frederico Augusto III. Re di Polonia, ed elettore di Sassonia, ecc., Venezia 1753

Otway 1704
Otway, Thomas: Venice preserv'd, or, a plot discover'd. A tragedy as it is acted at the Duke's Theatre. Written by Thomas Otway, London 1704

Pacifio 1736
o. A. [= Pacifio, Pier Antonio]: Cronica veneta sacra e profana o sia un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venetia. Ricorretta in questa ultima edizione, e in ogni sua parte di gran lunga accresciuta, come ampiamente si dichiara nell' Avviso a' Lettori, Venezia 1736 [Erstausgabe: 1697 bei Lovisa; Autorenang. nach dieser Ausg.]

Padoan (Hrsg.) 1994
[Padoan, Giorgio (Hrsg.)]: [Padoan, Giorgio (Hrsg.)] La Veniexiana a cura di Giorgio Padoan con versione italiana a fronte, Venezia 1994 [Letteratura universale Marsilio]

Padoan Urban 1966
Padoan Urban, Lina: Teatri e >Teatri del Mondo< nella Venezia del Cinquecento, in: Arte veneta, 20, 1966, S. 137-46

Padoan Urban 1968
Padoan Urban, Lina: La festa della Sensa nelle arti e nell'iconografia, in: Studi veneziani, 10, 1968, S. 291-353

Padoan Urban *Siehe auch:* **Urban, Urban Padoan**

Pajes Merriman 1980
Pajes Merriman, Mira: Giuseppe Maria Crespi, Milano 1980

Pallucchini 1937
Pallucchini, Rodolfo: Una veduta del Carlevarijs alla R. Galleria Estense, in: Bollettino d'Arte 30 (3. Ser.), 12, 1937, S. 554-60

Pallucchini 1945
Pallucchini, Rodolfo: I dipinti della Galleria Estense di Modena, Roma 1945

Pallucchini 1961
Pallucchini, Rodolfo: Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961 [Ital. Originalausg.: Venezia/Roma 1960]

Pallucchini 1972
Pallucchini, Rodolfo: Francesco Albotto, erede di Marieschi, in: Arte Veneta, 26, 1972, S. 222/23

Pallucchini 1993
Pallucchini, Rodolfo: Pittura veneziana del Seicento, Milano 1993

Pandolfi (Hrsg.) 1957
Pandolfi, Vito (Hrsg.): La Commedia dell'arte. Storia e testo, Firenze 1957 [Nuovi Testi e Rari, 5; 6 Bde.]

Panofsky 1924/25
Panofsky, Ernst: Perspektive als "symbolische" Form, in: Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/25, Leipzig/Berlin 1927, S. 258-330

Parker 1948
Parker, K. T.: The Drawings of Antonio Canaletto in the Collection of His Majesty The King at Windsor Castle, Oxford/London 1948

Pavanello u. Romanelli (Hrsg.) 1983/84
Pavanello, Giuseppe u. Romanelli, Giandomenico (Hrsg.): Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito Kat.: Ala Napoleonica u. Museo Correr Venezia, Dez. 1983-Jan. 1984

Pedrocco 1995
Pedrocco, Filippo: Canaletto ed i vedutisti veneziani, Milano 1995 [I grandi maestri dell'arte (Scala), dt.: Canaletto und die venezianischen Vedutisten, Firenze 1995]

Pedrocco, Romanelli u. Falconera (Mitarb.) 1980
Pedrocco, Filippo, Romanelli, Giandomenico u. Falconera, Domenico (Mitarb.): Bissone, peote e galleggianti. Adobbi e costumi per cortei e regate, Kat.: Comune di Venezia. Museo Correr 15. 2.-15. 4. 1980

Peltzer 1924
Peltzer, R. A.: Niederländisch-venezianische Landschaftsmaler, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Künste, N. F., 1, 1924, S. 143-53

Peltzer 1952
Peltzer, Artur: Quadri sconosciuti di Giuseppe Heintz (Enzo) il Giovane, in: Arte veneta, 6, 1952, S. 191/92

Per l' applauditissimo spettacolo... 1784
Per l' applauditissimo spettacolo nella gran piazza di Venezia esibito dal genio colto, ed illuminato di sua Eccellenza Francesco Pesaro Kav. e Procuratore di S. Marco nell'innalzare un pallone aerostatico. - Il cittadino filosofo. Poemetto, Padova 1784

Perocco/Salvatori (Hrsg.) 1973-76
Perocco, Guido u. Salvadori, Antonio (Hrsg.): Civiltà di Venezia, Venezia 1973-76

Perrucci 1699/1961
Perrucci, Andrea [u. Bragaglia, Anton Giulio (Hrsg.)]: Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improviso. Testo, introduzione e bibliografia a cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze 1961 [Nuovi Testi e Rari, 10]

Phillips 1909
Phillips, Claude: Some Figures by Giorgione, in: The Burlington Magazine, 14, 1909, S. 331-37

Picinelli 1678
[Picinelli, Filippo]: Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate, ed illvstrate con sentenze, ed eruditioni, sacre, e profane, che somministrano à gli oratori, predicatori, accademici, poeti, &c. infinito numero di concetti. In questa impressione da mille, e mille parti ampliato. Stvdiosi diporti dell'abbate D. Filippo Picinelli milanese .... Seconda impressione veneta, corretta, & arricchita di molte Imprese, Venetia 1678

Pignatti 1962
Pignatti, Terisio: Cronaca dei restauri. Restauri di pitture del Seicento e Settecento durante l'anno 1962 nel Museo Correr, in: Bolletino dei Musei Civici Veneziani, 7, 3-4, 1962, S. 43-55

Pignatti 1966
Pignatti, Terisio: Gli inizi di Bernardo Bellotto, in: Arte Veneta, 20, 1966, S. 218-29

Pignatti 1968
Pignatti, Terisio: Pietro Longhi, Venezia 1968 [Profili e saggi d' Arte veneta]

Pignatti 1972a
Pignatti, Terisio.: La gondola del Legato Papale nella pittura veneziana del Settecento, in: Arte Illustrata, 5, 48, März 1972, S. 156-60

Pignatti 1972b
Pignatti, Terisio: Le dodici feste ducali di Canaletto-Brustolon. Riprodotte per cura della Cassa di Risparmio di Venezia nel 150° anno della Fondazione..., Venezia 1972

Pignatti 1974a
Pignatti, Terisio: Gli incanti di Venezia. Rivisti con Canaletto, Guardi, Marieschi, Franco, Carlevarijs, De Barbari ed altri incisori dei tempi passati, o. O. 1974

Pignatti 1974b
Pignatti, Terisio: L'opera completa di Pietro Longhi, Milano 1974 [Rizzoli CdA, 75]

Pignatti 1974c
Pignatti, Terisio: Ventiquattro isole della laguna disegnate da Francesco Tironi incise da Antonio Sandi. Riprodotte per cura della Cassa di Risparmio di Venezia, Venezia 1974

Pignatti 1975
Pignatti, Terisio: Le Feste Ducali - Canaletto, Brustolon, Guardi, in: Critica d'Arte, 40 = N. S. 21, 144, Nov./Dez. 1975, S. 41-68

Pignatti (Hrsg.) 1960
Pignatti, Terisio (Hrsg.): Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII secolo, Venezia 1960

Pignatti (Hrsg.) 1980ff.
Pignatti, Terisio (Hrsg.): Disegni antichi del Museo Correr, Vicenza 1980ff.

Pilo 1961
Pilo, G. M.: Pittura dell'Ottocento a Bassano. "Da Canova a Milesi", Kat.: Museo Civico di Bassano del Grappa, Sept.-Okt. 1961

Pilo 1967
Pilo, Giuseppe Maria: La Mostra dei Vedutisti Veneziani del Settecento, in: Arte Veneta, 21, 1967, S. 269-77

Pilo 1981
Pilo, Giuseppe Maria: Considerazioni su una Mostra delle acqueforti di Michele Marieschi, in: Paragone, Jg. 23, Nr. 379, Sept. 1981, S. 58-65

Pilot 1914
Pilot, Antonio: Feste e spettacoli per l'arrivo dei Conti del Nord a Venezia, Venezia 1914

Pilot 1915
Ricorso di Pulcinella a Marco Foscarini, Estratto dagli Studi di storia e di critica letteraria in onore di Francesco Flamini, Pisa 1915

Pilot 1923
Pilot, Antonio: La Serenissima contra i cani, in: Rivista della città di Venezia, 2, 12, Dez. 1923, S. 303/4

Pinacoteca di Brera. Scuola... 1990
Pinacoteca di Brera. Scuola veneta, Milano 1990 [Musei e Gallerie di Milano, 18]

Piozzi 1789
Piozzi, Hester Lynch: Observations and reflections made in the course of a journey through France, Italy, and Germany. By Hester Lynch Piozzi. In two volumes..., London 1789

Piperata 1940
Piperata, Carolina: Giuseppe Bernardino Bison (1762 - 1844), Padova 1940

Pöllnitz 1735
[Pöllnitz, Charles - Louis]: Memoires de Charles-Louis Baron de Pöllnitz, contenant Les Observations qu'il a faites dans ses voyages, et le caractere des Personnes qui composent les principales cours de l'Europe. Seconde edition, Revue corrigée, & considerablement augmentée, Londres 1735

Pöllnitz 1738
[Pöllnitz, Carl Ludwig von]: Des Freyherrn von Pöllnitz Brieffe Welche Das merckwürdigste von seinen Reisen und die Eigenschaften derjenigen Personen woraus die vornehmsten Höfe von Europa bestehen, in sich enthalten. Aus der letzten vermehrten französischen Auflage ins deutsche übersetzet, Frankfurt a.M. 1738

Prat u. Rosenberg 1994
Prat, Louis-Antoine u. Rosenberg, Pierre: Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins, Milano 1994 [2 Bde.]

Preto 1975
Preto, Paolo: Venezia e i Turchi, Firenze 1975 [Pubblicazioni della Facoltà di Magistero dell' Università di Padova, 20]

Price 1810/1971
[Price, Uvedale]: Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape. By Uvedale Price, Esq., London 1810 [3 Bde., Nachdruck: Westmead, Farnborough, Hants., England 1971, auch als Demand Reprint: Amersham]

Problemi Guardeschi 1967
Problemi Guardeschi. Atti del Convegno di studi promosso dalla Mostra dei Guardi. 13./14. 9. 1965, Hrsg.: Comune di Venezia. Assessorato alle Belle Arti, Venezia 1967 (gedruckt 1966)

Propyläen Geschichte der Literatur
Propyläen Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt, Berlin/frankfurt a. M./Wien 1981-84 [6 Bde.]

Pullan 1971
Pullan, Brian: Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institutions of a Catholic State, to 1620, Oxford 1971

Prospetto della festa civica... 1797
Prospetto della festa civica dedicata alla libertà. Che si celebra quest'oggi 4. Giugno 1797, o. O. [Venezia] o. J. [1797]

Puppi 1983/84
Puppi, Lionello: La gondola del procuratore. Committenza e peripezie di collezione di quattro dipinti del Canaletto, in: Bollettino. Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia, 28, N. S. 1-4, 1983/84, S. 5-20

Puppi (Hrsg.) 1980
Puppi, Lionello (Hrsg.): Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento, Kat. Venedig 1980, Verlagsort: Milano

Quadri u. Moretti (Ill.) 1828
[Quadri, Antonio u. Moretti, Dionisio (Ill.)]: Il Canal Grande di Venezia descritto da Antonio Quadri... rappresentato in LX Tavole rilevate ed incise da Donisio Moretti, Venezia 1828

R. L. 1908
R. L.: Il ghiaccio della veneta laguna nel 1788, in: Emporium, 27, 160, April 1908, S. 261-65

Reale (Hrsg.in) 1995/96
Reale, Isabella (Hrsg.in): Luca Carlevarijs. Le Fabriche, e Vedute di Venetia, Kat.: Soprintendenza BAAAAS Friuli- Venezia Giulia, Udine 4. 12. 1995-20. 1. 1996 [Verlagsort: Venezia]

Reale 1982
Reale, Isabella: In margine alle origini del vedutismo veneto: Luca Carlevarijs e la macchietta, in: Arte in Friuli Arte a Trieste, 5/6, 1982, S. 117-131

Reale u. Succi (Hrsg.) 1993
Reale, Isabella (Hrsg.) und Succi, Dario: Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento, Kat.: Palazzo Crepadona Belluno 15. 5.-22. 8. 1993

Reale u. Succi (Hrsg.) 1994
Reale, Isabella (Hrsg.) und Succi, Dario: Luca Carlevarijs e la veduta veneziana del Settecento, Kat.: *Palazzo della Regione Padova 25. 9.-26. 12. 1994*

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte
Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Begonnen von Otto Schmidt, hrsgg. von Ernst Gall, Stuttgart 1937ff.

Reato 1991
Reato, Danilo: Storia del carnevale di Venezia, Venezia 1991²

Recueil de cent estampes... 1979
Recueil de cent estampes representant different nations du Levant. Tirees sur les tableaux peints d'apres nature en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol... et gravées en 1712 et 1713..., Istanbul 1979 [Facsimile der Stichserie: Paria, Le Haye 1714]

Relazione della pubblica regatta... o. J. [1764]
Relazione della pubblica regatta seguita in Venezia li 4. Giugno 1764, o. O. o. J. [Venezia 1764]

Relazione della sontuosa regata... 1764
Relazione della sontuosa regata che si farà il giorno di lunedì 4. giugno 1764. Nel Canal Grande di Venezia co nome, e cognome de'barcaroli, e donne, che doveranno vogar nelle medema, e la quantità de premj destinati a' vincitori. Venezia 1764 [Nicht zu verwechseln mit der: Relazione della sontuosa regata che si ha fatto...]

Renier Michiel 1829
[Renier Michiel, Giustina]: Le origini delle feste Veneziane di Giustina Renier Michiel, Milano 1829 [6 Bde.]

Renier Michiel 1994
Renier Michiel, Giustina: Origine delle feste veneziane. Con 20 illustrazioni di Gabriel Bella, Venezia 1994

Riccoboni (Kat.redaktion) 1947
Riccoboni, Alberto (Kat.redaktion): Pittura veneta. Prima mostra d'arte antica dalle raccolte private veneziane, Venezia 1947

Riccoboni 1728a
[Riccoboni, Louis]: Dell' arte rappresentativa capitoli sei di Luigi Riccoboni, Londra 1728

Riccoboni 1728b
[Riccoboni, Louis]: Histoire du theatre italien depuis la decadence de la comedie latine; avec un catalogue des tragedies & comedies italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l' an 1660. & une dissertation sur la tragedie Moderne. Par Loüis Riccoboni, Paris 1728

Riccoboni 1740
[Riccoboni, Louis]: Reflexions historiques et critiques sur les differens theatres de l' Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation. Par Louis Riccoboni, Amsterdam 1740

Richard 1766
[Richard, Abbé (Jérôme)]: Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux Mémoires Sur l'état actuel de son Gouvernement, des Sciences, des Arts, du Commerce, de la Population & de l'Histoire Naturelle. *Par M. l'Abbé Richard, Dijon-Paris 1766* [6 Bde.]

Ridolfi/von Hadeln (Hrsg.) 1965
[Ridolfi, Carlo]/Hadeln, Detlev Freiherr von (Hrsg.): Le maraviglie dell' arte ovvero Le vite degli illvstri pittori veneti e dello stato descritte da Carlo Ridolfi, Roma 1965

Ripa 1603
Ripa 1603 [Ripa, Cesare (= Giovanni Campani)]: Iconologia overo desrittione di diverse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione; trouate, & dichiarate da Cesare Ripa Pervgino, Caualiere de Santi Mauritio, & Lazaro. Di nuovo reuista, & dal medesimo ampliata di 400. & più imagini, et di

figure d'intaglio adornata. Opera non meno vtile che necessaria a poeti, pittori, scultori, & altri, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane, Roma 1603

Ripa/Orlandi 1764-67
[Ripa, Cesare (= Giovanni Campani)]: Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino notabilmemte accresciuta d' immagini, di annotazioni, e di fatti dall' abate Cesare Orlandi patrizio di città della Piecve accademico augusto. A sua Eccellenza D. Raimondo di Sangro Principe di Sansevero, e di Castelfranco,..., Perugia 1764-67

Rizzi
Rizzi, Aldo: Luca Carlevarijs [Profili e saggi d'arte veneta], Venezia 1967

Rizzi 1963/64
Rizzi, Aldo: Disegni, incisioni e bozzetti del Carlevarijs, Kat.: Udine, Loggia del Lionello (Museo Civico) 29. 12. 1963-2. 2. 1964 u. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 12. 2.-15. 3. 1964

Rizzi 1982
Rizzi, Aldo: Per Luca Carlevarijs, in: Arte Veneta, 36, 1982, S. 177-88

Rizzi 1990/91
Rizzi, Alberto: Bernardo Bellotto. Warschauer Veduten, München 1991 [ital. Erstausgabe unter dem Titel: La Varsavia di Bellotto, Milano 1990]

Rizzi 1995
Rizzi, Alberto: Bernardo Bellotto: un ritrovato capolavoro del secondo periodo dresdense, in: Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 153, 1, 1995, S. 197-212

Rizzi 1996
Rizzi, Alberto: Bernardo Bellotto. Dresda Vienna Monaco (1747-1766), Venezia 1996

Röthlisberger 1961
Röthlisberger, Marcel: Claude Lorrain. The Paintings, New Haven 1961

Rogissard u. Harvard 1709
o. A. [= Rogissard, Sieur de und Harvard, Abbé]: Les delices de l' Italie, qui contiennent une description/ exacte de ses principales villes, de toutes les antiquitez, et de toutes les raretez, qui s'y trouvent. Derniere Edition, augmentée de nouveau, et beaucoup plus correcte que les precedentes: avec plusieurs nouvelles figures en taille-douce & une table des matieres fort ample. Divisées en six tomes, Leide 1709 [6 in 3 Bd.en; Autorenangabe nach Schudt 1959]

Rohrlach 1951
Rohrlach, Peter: La collezione di quadri Streit nel Graues Kloster a Berlino, in: Arte Veneta, 5, S. 198-200

Rohrlach 1961
Rohrlach, Peter: Die Sammlungen des Grauen Klosters in Berlin, in: Jahrbuch für Brandenburgische Landesgeschichte, 12, 1961, S. 29-36

Romanelli 1977
Romanelli, Giandomenico: Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX, Roma 1977

Romanelli (Hrsg.) 1983
Romanelli, Giandomenico (Hrsg.): Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell' Europa asburgica, Milano 1983

Romanelli (Hrsg.) 1997
Romanelli, Giandomenico (Hrsg.): Dai Dogi agli Imperatori. La fine della Repubblica tra storia e mito, Kat.: Palazzo Ducale, Museo Correr Venezia 14. 8.-8. 12. 1997 [Verlagsort: Milano]

Romanin 1853-61
Romanin, Samuele: Storia documentata di Venezia, Venezia 1853-61

Romano u. Spantiganti 1986
Spantiganti, Carlenrica u. Romano, Giovanni: Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria, Alessandria 1986

Rome 1748... 1984
Rome 1748. The Pianta Grande di Roma of Giambattista Nolli in Facsimile. With an Introductory Essay By Allan Ceen, Highmount, N. Y., 1984

Rosenberg 1782
[Rosenberg, Justine Wynne de]: Del soggiorno de' Conti del Nord in Venezia nel gennajo MDCCLXXXII. Lettera di madama la Contessa vedova degli Orsini di Rosenberg al signor Riccardo Wynne suo fratello a Londra, in Vicenza o. J. [1782] [Originalausg. in franz. Sprache: Du sejour des Comtes du Nord à Venise en Janvier 1782. Lettre de M.me la Comtesse Douairiere des Ursins, et Rosenberg à M.r Richard Wynne, son frere, o. O. o. J.]

Rosa 1787
[Rosa, Salvatore]: Satire di Salvator Rosa con le note d' Antonio Maria Salvini ed' altri, Londra 1787

Rossi 1989
Rossi, Francesco: Accademia Carrara. 2. Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII, Bergamo 1989

Rossi Bortolatto 1974
Rossi Bortolatto, Luigina: L'opera completa di Francesco Guardi, Milano 1974 [Rizzoli CdA]

Rousseau 1762
[Rousseau, Jean Jacques]: Émile ou de l'education par J. J. Rousseau Citoyen de Genève, Amsterdam 1762 [4 Bde.]

Rousseau 1788-93
[Rousseau, Jean Jacques]: Œuvres completes de J. J. Rousseau. Nouvelle édition, classée par ordre de matieres, et ornée de quatre-vingt-dix gravures, Paris 1788-93 [38 Bde.]

Rubin de Cervin 1985
Rubin de Cervin, G. B.: La flotta di Venezia. Navi e barche della Serenissima/ The Venetian Fleet. Ships and Boats of the Venetian Republic, Milano 1985

Russell 1988a
Russell, Francis: Canaletto and Joli at Chesterfield House, in: The Burlington Magazine Aug. 1988, S. 627-30

Russell 1988b
Russell, Francis: The Pictures of John, fourth Duke of Bedford. in: Apollo, 127, 316, Juni 1988, S. 401-6

Russell 1996
Russell, Francis: Guardi and the English Tourist, in: The Burlington Magazine, 138, 1114, Jan. 1996, S. 4-11

Saccardo 1982
Saccardo, Rosanna: La stampa periodica veneziana fino alla caduta della Repubblica, Trieste 1982² [Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti. Opera della Bibliografia Ven. dir. da Andrea Moschetti. Collana di Bibliografie Minori, 2; erstmals ersch. als Diss. Padova 1942]

Safarik u. Torselli 1982
Safarik, Eduard A. u. Torselli, Giorgio: La Galleria Doria Pamphilj a Roma [Prefazione di Frederico Zeri], Roma 1982

Safarik u. a. 1996
Safarik, Eduard A. mit Hilfe von Cinzia Pujia Cera Sones, Anna (Hrsg.in): The Colonna Collection af Paintings. Inventories 1611-1795/Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795, München u.a. 1996 [Documents for the History of Collecting. [1] Italian Inventories 2/Documenti per... Inventari Italiani. 2. The Provenance Index of the Getty Art History Information Program]

Salerno 1991
Salerno, Luigi: I pittori di vedute in Italia (1580-1830), Roma 1991

Salzano (Hrsg.) 1989
Salzano, Edoardo (Hrsg.): Atlante di Venezia. La forma della città in scala 1:1000 nel fotopiano e nella carta numerica, Venezia 1989²

Sansovino 1561
Sansovino, Francesco: Delle cose notabili chi sono in Venetia, libri dve ne quali ampiamente, e con verità, si contengono Vsanze antiche..., Venetia 1561

Sansovino 1581
Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIIII. libri da M. Francesco Sansovino. Nella qvale si contengono tvtte le guerre passate , con l'attioni illustri di molti Senatori. Le vite de i principi, & gli scrittori veneti del tempo loro. Le chiese, fabriche, edifici, & palazzi, publichi, & priuati. Le legi, gli ordini, & gli vsi antichi & moderni, con altre cose appressso notabili, & degne di memoria, Venetia 1581

Sansovino/Martinioni 1663
[Sansovino, Francesco u. Martinioni, Giustiniano]: Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIIII. libri da M. Francesco Sansovino. Nella qvale si contengono tvtte le guerre paßate, con l'attioni illustri di molti Senatori. Le vite de i principi, & gli scrittori veneti del tempo loro. Le chiese, fabriche, edifici, & palazzi, publichi, & priuati. Le leggi, gli Ordini, & gli vsi antichi, & moderni, con altre cose appresso notabili, & degne di memoria. Con aggivnta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'anno 1580. sino al presente 1663. Da D. Giustiniano Martinioni primo prete titolato in... Doue vi sono poste quelle del Stringa; seruato però l'ordine del med: Sansouino. Con tavole copiosissime. In Venetia 1663 [Nachdruck: Venezia 1968 (bei Filippi)]

Sansovino/Stringa 1604
[Sansovino, Francesco/Stringa, Giovanni]: Venetia città nobilissima, et singolare . descritta già in XIIII. libri. da M. Francesco Sansovino: Et hora con molta diligenza corretta, emendata e più d'vn terzo di cose nuove ampliata dal M. R. D. Giovanni Stringa, Canonico della Chiesa Ducale di S. Marco. Nella quale si contengono tutte le cose, così antiche, come moderne, che nell'ottaua facciata di questo foglio si leggono... Con sette Tauole copiosißime, &..., Venetia 1604

Scarabello 1979
Scarabello, Giovanni: Carcerati e carceri a Venezia nell'età moderna, Roma 1979 [Biblioteca Biographica, 21]

Scarisbrick 1987
Scarisbrick, Diana: Gem connoirship - the 4th Earl of Carlisle's correspondance with Francesco Ficoroni and Anton Maria Zanetti, in: The Burlington Magazine, 129, 1007, Feb. 1987, S. 90-104 [= Documents for the History of Collecting: 3]

Scarpa Sonino 1991
Scarpa Sonino, Annalisa: Marco Ricci, Milano 1991 [Catalogues raisonés. Collana diretta da Terisio Pignatti]

Schälicke u. Trudzinski (Hrsg.) 1991/92
Schälicke, Bernd u. Trudzinski, Meinolf (Hrsg.): Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts ihre Auftraggeber und ihre Sammler, Kat.: Forum des Landesmuseums Hannover, 3. 12. 1991-2. 2. 1992

Schedel'sche Weltchronik 1493/1975
Schedelsche Weltchronik 1493. Nachdruck: Grünwald bei München 1975

Schmitt 1992
Schmitt, Jean-Claude: Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter. Aus dem Französischen von Rolf Schubert und Bodo Schulze, Stuttgart 1992

Schmitt (Hrsg.) 1984
Schmitt, Jean-Claude (Hrsg.): Gestures = History and Anthropology 1, 1 Nov. 1984 [Themenband zur Geschichte der Gestik]

Schneider 1999
Schneider, Norbert: Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999

Schott 1924
Schott, Friedrich: Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Ein Beitrag zur Gesch. des Augsburger Kunst- u. Buchhandels von 1719 bis 1896. Mit 4 Abbildungen, Augsburg 1924

Schudt 1959
Schudt, Ludwig: Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert, Wien u. München 1959 [= Römische Forschungen der Biblioteca Hertziana]

Schulz 1970
Schulz, Juergen: The Printed Plans and Panoramic Views of Venice (1486-1797), = Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, 7, 1970 [Firenze]

Scritti di Storia dell'arte... 1956
Constable, W. G.: Four paintings by Antonio Canale in the Gymnasium zum Grauen Kloster, Berlin, in: Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi, Roma 1956, Bd. 2, S. 81-93

Segala 1764
Ultima delle ultime che ve descrive tutto quello che i a fatto veder al Duca Odoardo in Venezia dal giorno 26. maggio fino li 11. giugno co la descrizion de tutta la regata nomi e cognomi de tutti i cavalieri e quanto mostrava la machina e le peote composta da Piero Segala barcariol niovo poeta intitolada la curiosità de tutto el mondo, che ve mette in giubilo giocondo. In lengua veneziana su l' aria me xe saltà in la testa un bel pensier. Canzonetta novissima, Venezia 1764

Segarizzi 1910
Segarizzi, Arnaldo: Iconografia della laguna veneta agghiacciata, in: Emporium 31, 181 Jan. 1910. S. 59-69

Selva (Bearb.)/Algarotti Corniani (Hrsg.) um 1780
[Selva, G. A. (Bearb.)/Algarotti Corniani, Maria (Hrsg.)]: Catalogo dei quadri dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della galleria del fu Sig. Conte Algarotti in Venezia, Venezia o. J. [nach 1776/um 1780]

Semenzato 18. 12. 1990
Dipinti antichi, Franco Semenzato Milano, 18. 12. 1990

Semenzato 6. 11. 1994
Semenzato Venezia, 6. 11. 1994

Sennett 1991
Sennett, Richard: Civitas. Die Großstadt und die Klutur des Unterschieds. Aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser, Frankfurt am Main 1991

Senviesti o. J. [1764]
Descrizione della famossisima regatta seguita li 4. giugno 1764. Espressa in canzonetta sopra l' aria: fra tutti i spassi credelo amici ec. Composta in lingua veneziana da Pipino Senviesti. in Venezia 1764

Sestieri (Hrsg.) 1991
Sestieri, Giancarlo (Hrsg.): Vedute e paesaggi italiani ed europei dal XVI al XVIII secolo, Kat.: Galleria Cesare Lampronti Roma 26. 2.-10. 4. 1991

Serlio/Scamozzi (Hrsg.) 1619
[Serlio, Sebastiano/Scamozzi, Giandomenico (Hrsg.)] Tvtte l'opere d'architettura, et prospettiva di Sebastiano Serlio bolognese, dove si mettono in disegno tvtte le maniere di edificij, e si trattano di quelle cose, che sono più necessarie à sapere gli architetti. On[sic!] la aggivnta delle inventioni di cinqvanta parte, e ... diviso in sette libri con vn'Indice con molte considerazioni, & vn breve discorso sopra questa materia, raccolto da M. Gio. Domenico Scamozzi vicentino. Di nuouo ristampate, & con ogni diligenza corette., Venetia 1619

Sharp 1767
[Sharp, Samuel]: Letters from Italy, describing the customs and manners of that country, in the years 1765, and 1766. To which is annexed, an admonition to gentlemen who pass the Alps, in their tour through Italy. By Samuel Sharp, Esq. The third edition, London o. J. [= 1767, Erstausg.: 1766]

Simonson 1904
Simonson, George A.: Francesco Guardi (1712-1793) with Forty-two Illustrations, of which Five are in Photogravure, London 1904

Simonson 1908a
Simonson, George A.: Das Eis auf den Lagunen Venedigs 1788-89 (zur Erläuterung der nebenstehenden Abbildung), in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F. 19, H. 9, Juni 1908, S. 221

Simonson 1908b
Simonson, George A.: Francesco Guardi, in: Gazette des Beaux-Arts, 50, 2. Sem., 1908, S. 494-502

Sirén 1902
[Sirén, Osvald]: Dessins et Tableaux de la renaissance italienne dans les collections de Suéde par Osvald Sirén Ph. D:r Attaché au Cabinet des Estampes et Dessins du Musée National a Stockholm, Stockholm 1902

Sohm 1982
Sohm, Philip L.: Pietro Longhi and Carlo Goldoni: Relations between Painting and Theater, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 45, 3, 1982, S. 256-73

Sohm 1991
Sohm, Philip: Pittoresco. Marco Boschini, his critics and their critiques of painterly brushwork in Seventeenth and Eighteenth Century Italy, Cambridge usw. 1991 [Cambridge Studies in the History of Art]

Solnit 1997
Solnit, Rebecca: Walking and Thinking and Walking. Fünf Meilen Gedanken über das Gehen als kulturelle Handlung, in: Kunstforum, 136, Feb./Mai 1997, S. 117-30 (Übersetzung von Regina von Beckerath)

Soranzo 1885/1968
Soranzo, Girolamo: Bibliografia veneziana in aggiunta e continuazione del 'Saggio' di E. A. Cicogna, Bologna 1968 [Nachdruck der Ausg.: Venezia 1885]

Sotheby & Co. 5. 7. 1967
Catalogue of Important Old Master Paintings Including The Property of ... the late Fürstin Marie zu Wied ..., Sotheby & Co. London, 5. 7. 1967

Sotheby's 10. 7. 1974
Catalogue of Important Old Master Paintings, Sotheby's London, 10. 7. 1974

Sotheby's 11. 6. 1981
Sotheby's New York, 11. 6. 1981

Sotheby's 11. 1. 1990
Old Master Paintings, Sotheby's New York, 11. 1. 1990

Sotheby Parke Bernet 26. 6. 1983
Tableux Anciens et du début du XIX siècle, Sotheby Parke Bernet Monaco, 26. 6. 1983

Sotheby's Firenze 18. 10. 1969
Asta di dipinti antichi. Provenienti da Varie Collezioni Private. Comprendente Quadri della Scuola Italiana, Fiamminga, Olandese, Tedesca, Francese e Inglese. Inclusi Quattro vedute veneziane di Luca Carlevarijs... che sarà venduto all'incanto da Sotheby's of London s.r.l. a Plazzo Capponi... Firenze, Italy. Giorno di vendita Sabato 18 Ottobre 1969

Sotheby Parke-Bernet 20. 5. 1981
Sotheby Parke-Bernet New York, 20. 5. 1981

Speroni 1767
Speroni, Ginolfo (gen. degli Alvarotti): Orazioni in lode della Serenissima Repubblica di Venezia, Padova 1767 [Verfaßt im Auftrag von Sigismund Streit; einziges gefundenes Ex. mit handschriftlichem Frontispiz von Streit: Berliner Stadtbibliothek (ohne Signatur)]

Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges... 1929
Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges Beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde hrsgg. im Auftrage des Ministeriums für Volksbildung. 1. Abt. Die Romanischen Länder Italien/Spanien/Frankreich und Russland, Dresden/Berlin 1929

Staffage. Oder: ... 1984
Staffage. Oder: die heimlichen Helden der Bilder. Eine didaktische Ausstellung VII, Kat. Kunsthalle Bremen, 19. 8.-30. 9. 1984

Stainton 1985
Stainton, Lindsay: William Turner in Venedig, München 1985 [Originaltitel: Turner in Venice]

Stanze sull' incendio... o. J. [1789]
Stanze sull' incendio avvenuto in Venezia il dì 28 Novembre 1789, o. O. [Venezia] o. J. [1789]

Steinbart 1946
Steinbart, Kurt: Johann Liss, Wien 1946² [Denkmäler deutscher Kunst, hrsgg. vom Dt. Verein für Kw.]

Stevens 1756
[Stevens, Sacheverell]: Miscellaneous Remarks Made on the spot, in a late seven years tour through France, Italy, Germany and Holland. Containing Observations on every thing remarkable in the aforesaid countries, viz. The Disposition of the Inhabitants; their Religion, Annual Processions, Policy, Public Edifices, Water-Works, Paintings, Sculptures, and Ancient Ruins; many of which have not hitherto been taken Notice of by former Writers: With an authentic Account of the Coronation of the present Pope, and the Ceremonies observed at the Jubilee. Interspersed with Several particular and pleasing Incidents, which occurred to the Author, during the above Period. Adorned with Cuts, from the best Original Drawings. By Sacheverell Stevens, Gent., London 1756

Stockholm/Nationalmuseum 1952
Stockholm/Nationalmuseum. Äldre nordiska malningår och skulpturer/Paintings and Sculptures of the Northern Schools before the Modern Period, Stockholm 1952

Storia del viaggio del sommo pontefice... 1782
Storia del viaggio del Sommo Pontefice Pio VI. Colla descrizione delle accoglienze, cerimonie, e funzioni seguite intutti i luoghi, dove si fermò, e spezialmente nello Stato Veneto. Nell'anno 1782. Adornato del suo vero Ritratto, Venezia 1782

Storia della civiltà veneziana
Sansoni, G.[iulio] C.[esare] (Hrsg.): Storia della civiltà veneziana Fondazione Giorgio Cini. Centro di Cultura e Civiltà, Firenze 1955-65 [11 Bde.]

Storia della cultura veneta
Storia della cultura veneta, Vicenza 1976-86 [6 Bde.]

Storia di Venezia
Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della serenissima repubblica, Roma 1991-98 [11 Bde., Roma 1991-98

Storica informazione delle solenne funzioni... 1758
Storica informazione delle solenni funzioni, che furono fatte in Venezia per l' esaltazione al Ponteficato di Clemente XIII, Padova 1758

Stradiotti (Hrsg.in) 1989/90
Stradiotti, Renata (Hrsg.in): Dai Neoclassici ai Futuristi ed oltre. Proposte per una civica galleria d'arte moderna e contemporanea Comune di Brescia, Kat.: Brescia Nov. 1989-Jan. 1990

Strahl-Grosse 1991
Strahl-Grosse, Sabine: Staffage. Begriffsgeschichte und Erscheinungsform, München 1991

Studi in onore di Renato Cevese 1999
versch. Autoren: Studi in onore di Renato Cevese Centro Intenazionale di Studi di Architettura. Andrea Palladio, Vicenza 2000

Studies in Renaissance... 1967
Studies in Renaissance and Baroque presented to Anthony Blunt on his 60th Birthday, London/New York 1967

Succi 1987
Succi, Dario: Michiel Marieschi. Catalogo ragionato dell'opera incisa, Torino 1987 [auch unter dem Titel: Venezia in scena]

Succi 1993
Succi, Dario: Francesco Guardi. Itinerario dell'avventura artistica, Milano 1993

Succi (Hrsg.) 1983
Succi, Dario (Hrsg.): Da Carlevarijs ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento, Kat.: Musei Provinciali, Palazzo Attems, Gorizia u. Museo Correr, Venezia 1983

Succi (Hrsg.) 1986/87
Succi, Dario (Hrsg.): Canaletto & Visentini. Venezia & Londra, Kat.: Venezia, Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d' Arte Moderna, 18. 10. 1986-6. 1. 1987 (auch: Castello di Gorizia)

Succi (Hrsg.) 1988
Succi, Dario (Hrsg): Capricci veneziani del Settecento, Kat.: Gorizia, Castello di Gorizia, Juni-Okt. 1988 [Verlagsort: Torino]

Succi (Hrsg.) 1989
Succi, Dario (Hrsg.): Marieschi tra Canaletto e Guardi, Kat.: Castello di Gorizia, 30. 6.-15. 10. 1989 [Verlagsort: Torino]

Succi (Hrsg.) 1999
Succi, Dario (Hrsg.) u. versch. Autoren: Bernardo Bellotto detto il Canaletto, Kat.: Mirano, Barchessa di Villa Morosini, 23. 9.-19. 12. 1999 [Verlagsort: Venezia]

Tafuri 1969
Tafuri, Manfredo: Jacopo Sansovino e l 'architettura del 1500 a Venezia. Fotografie e design di Diego Birelli, Padova 1969

Tamassia Mazzarotto 1961
Tamassia Mazzarotto, Bianca: Le feste veneziane. I giochi popolari, le ceremonie religiose e di governo. Illustrate da Gabriel Bella, Firenze 1961

Tansandi o. J. [1764]
[Tansandi, Sofiono]: Descrizione della solenne famosa Regata seguita in Venezia in occasione in questa citta' della venuta di Sua Alt. Reale Odoardo Augusto Duca di Yorck, Contro Ammiraglio, e Conte d' Ulster nell' Irlanda con la spiegazione della Macchina, di tutte le peote, bissone malgarotte, e ballottine, e i nomi ancora di tutti i Nobili Patrici, che furono in esse con li nomi pure di tutti li valorosi che hanno riportato i premi nella regata, ottave alla veneziana di Sofiono Tansandi poeta lumaga, o. O. o. J. [Venezia 1764]

Tassini 1863
[Tassini, Giuseppe]: Curiosita veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia del dottor Giuseppe Tassini, Venezia 1863

Taylor 1957
Taylor, Francis Henry: Carnival in Venice, in: Worcester Art Museum News, 22, 4 Jan. 1957, S. 14-23

Temanza/Ivanoff (Hrsg.) 1738/1963
Temanza, Tomaso/Ivanoff, Nicola (Hrsg.): Zibaldon, Venezia 1963 [vollständiger Originaltitel: Zibaldon de' memorie storiche appartenenti a' professori delle belle arti del disegno1738 de prof[es]s[o]:ri morti; Fond. Giorgio Cini. Centro di Cultura e Civiltà Civiltá Veneziana. Fonti e Testi, VI, Ser. 1,3]

Terpitz 1998
Terpitz, Dorothea: Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto. 1697-1768, Köln 1998 [Meister der italienischen Kunst]

Thiel 1973
Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit 64 Farbtafeln und 621 Abbildungen im Text, Berlin 1973

Ticozzi 1836
[Ticozzi, Stefano]: Lettera di Stefano Ticozzi intorno a due quadri di vaste dimensioni di Antonio Canal detto il Canaletto ed altri dipinti di grandi maestri posseduti in Milano dai signori Giuseppe Catagna e Felice Ponzio, Milano 1836

Tintelnot 1939
Tintelnot, Hans: Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939

Tipaldi 1874
Nozze Paolucci-Sigismondi. Molo con Neve. Quadro ad olio di Giuseppe Borsato di Commissione del Cav. Giuseppe Reali..., Mirano 1874 [erstveröffentlicht in: Gemme d'Arti Italiane, 1845]

Toderini 1857
[Toderini, Teodoro]: Cerimoniali e feste in occasione di avvenimenti e passaggi nelli stati della repubblica veneta di Duchi, Archiduchi ed Imperatori dell' augustissima casa d' Austria dall' anno 1361 al 1797 raccolti, corredati di documenti ed annotati da Teodoro Toderini..., Venezia 1857

Toledano
Toledano, Ralph: Michele Marieschi. L'opera completa, Milano 1988

Toledano 1995
Toledano, Ralph: Michele Marieschi. Catalogo ragionato. Seconda edizione riveduta e corretta, Milano 1995

Torcellan 1964
Torcellan, Gianfranco: Cesare Beccaria a Venezia, in: Rivista Storica Italiana, 76, 3, 1964, S. 720-48

Toscani 1972
Toscani, Ignazio: Die venezianische Gesellschaftsmaske. Ein Versuch zur Deutung ihrer Ausformung, ihrer Entstehungsgründe und ihrer Funktion, Saarbrücken 1972

Urban 1998
Urban, Lina: Processioni e feste dogali. "Venetia est mundus". Presentazione di Antonio Niero, Vicenza 1998

Urban *Siehe auch:* **Padoan Urban, Urban Padoan**

Urban Padoan 1988a
Urban Padoan, Lina: Il Bucintoro. La festa e la fiera della "Sensa" dalle origine alla caduta della Repubblica, Venezia 1988

Urban Padoan 1988b
Urban Padoan, Lina: La festa del giovedì grasso, Venezia 1988

Valcanover 1951
Valcanover, Francesco: La Mostra dei Vecellio a Belluno, in: Arte veneta, 5, 1951, S. 201-9

Valmaggi/ Piccioni (Hrsg.) 1927
Valmaggi, Luigi: I cicisbei. Contributo alla storia del costume italiano del sec. XVIII. Opera postuma con prefazione a cura di Luigi Piccioni, Torino 1927

Valsecchi (Hrsg.) 1880
[Valsecchi, Giovanni (Hrsg.)]: Progetto dell'architetto Bernardino Maccaruzzi per un costante apparato della Piazza nella Fiera dell' Ascensione e relativo decreto del Senato 8 agosto 1776 [Nozze Alvera-Ceresa.], Venezia 1880

van Dülmen 1995
Dülmen, Richard von: Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit, München 1995 []

Vanzan Marchini 1982
Vanzan Marchini, Nelli-Elena: La follia, una nave, una città. Storia di pazzi e di pazzie a Venezia nel '700, Mira (VE) 1982

Vanzan Marchini 1995
Vanzan Marchini, Nelli-Elena: I mali e i rimedi della Serenissima, Vicenza 1995 [Fonti per la storia della Sanità. Collana del CISO veneto patrocinata dalla Regione Veneto diretta da Nelli-Elena Vanzan Marchini, 2; Hrsg.: Giunta regionale del Veneto. Centro italiano di storia sanitaria e ospitaliera del Veneto]

Vasari/Grassi, della Pergola u. a. (Hrsg.) 1967
Vasari, Giorgio/Grassi, Luigi u. a. (Hrsg.): Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, Novara 1967 [9 Bde.]

Vecellio 1564
[Vecellio, Cesare]: Habiti antichi ouero raccolta fi figvre delineate dal gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo fratello, dilingentemente intagliate, conforme alle nationi del mondo. Libro vtilissimo a pittori, dissegnatori, scultori, architetti, et ad ogni curioso, e peregrino ingegno. Dedicato all illustrissimo signor Martin Vidman..., Venetia 1564

Vecellio 1590
[Vecellio, Cesare] Degli habiti antichi, et moderni di diuersi parti del mondo libri dve fatti da Cesare Vecellio & con discorsi da lui dichiarati, Venetia 1590

Vecellio o. J. [1598]
[Vecellio, Cesare]: Habiti antichi, et moderni di tutto il Mondo. Di Cesare Vecellio. Di nuouo accresciuti di molte figure,-- Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbis..., Venetia o. J. [1589, die Ausg. enthält die Widmung von 1589/Jahresangabe nach Kat. der Biblioteca Marciana, Venedig]

Venedig im 18... 1974
Venedig im 18. Jahrhundert. Bilder aus der Streit'schen Stiftung, Kat.: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Gemäldegalerie, Berlin Dahlem Juni - Sept. 1974

Venezia e i Turchi... 1985
Venezia e i Turchi. Scontri e confronti di due civiltà, Milano 1985

Venezia e la peste 1980
Venezia e la peste. 1348-1797, Kat.: Venezia 1980² [Comune di Venezia. Assesorato alla Cultura e Belle Arti]

Vertue Note Books
Vertue [, George:] Note Books, publ. in: Walpole Society, 18, 20, 22, 24, 26, 29 [Index I-V.], 30, 1929/30 - 1951/52 [Original MSS. im British Museum, London]

Villota che da un zovene... o. J. [1764]
Villota che da un zovene l' è fatta che ve descrive tutta la regatta, che fu fatta li 4. giugno 1764. Col numero de tutte le persone che giera stravaccae su le bissone tutte le ballottine, e malgherote vù saverè prime che vegna notte, savere infin con spiegazion intiera tutti i nomi de quei che abbuo Bandiera. Venezia 1764

Vitali 1992
Vitali, Achille: La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico ragionato , Venezia 1992

Vivian 1962
Vivian, Frances: Joseph Smith and Giovanni Antonio Pellegrini, in: The Burlington Magazine, 104, 713, Aug. 1962, S. 330-333

Vivian 1971
Vivian, Frances: Il console Smith meracnte e collezionista, Vicenza 1971

Vivian 1989
Vivian, Frances: Die Sammlung des Consul Smith. Meisterwerke italienischer Zeichnung aus der Royal Library, Windsor Castle. Von Raffael bis Canaletto, Kat.: Schirn Kunsthalle, Frankfurt 27. 8.-19. 10. 1989

Volkmann 1777/78
Volkmann, Johann Jacob: Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung dieses Landes, der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wisenschaften und insonderheit der Werke der Kunst enthalten, von D. J. J. Volkmann. Zweyte viel vermehrte und durchgehends verbesserte Auflage Leipzig 1777/78² [3 Bde.]

von Tschirnhaus 1727
Tschirnhaus auf Hackenau, Wolff Bernhard von: Getreuer Hofmeister auf Academien und Reisen, welcher Hn. Ehrenfr. Walthers von Tschirnhauß auf Kißlingswaldau, e. Für Studierende und Reisende, sonderlich Standes=Personen,und deroselben Hofmeister, zu einer sichern Anleitung zur anständigen Conduite auf Universitäten und Reisen, in Manuscripto hinterlassene/ XXX. Nützliche Anmerckungen mit XLVI./ Erläuterungen und XII. Beylagen vermehrter,/ wohlmeynend ans Licht stellet, Hanover 1727

Voss 1926
Voss, Hermann: Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 47, 1926, S. 1-45

Voss 1927/28
Voss (manchmal auch: Voß), Hermann: Francesco Tironi. Ein vergessener venezianiseher Vedutenmaler, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 61 (= N. F. 37), 1927/28, S. 266-70

Voss 1966
Voss, Hermann: Francesco Guardi und Francesco Tironi, in: Pantheon, 24, 2, März/Apr. 1966, S. 100-4

Walpole 1798/1975
[Walpole, Horace] The works of Horatio Walpole, Earl of Orford. In five volumes, London 1798 [Nachdruck: Hildesheim/New York 1975, = Anglistica & Americana. A Series of Reprints Selected by Bernhard Fabian, Edgar Mertner, Karl Schneider and Marvin Spevack, 157]

Walpole, The Yale Edition...
The Yale Edition of Horace Walpole's Corresponddance, edited by W. S. Lewis, New Haven 1954-1983 [48 Bde.]

Walpole/Toynbee (Hrsg.) 1927/28
Horace Walpoles Journals of Visits to Country Seats, &c. ("Prefatory Note" und Transkription von Paget Toynbee), The Sixteenth Volume of The Walpole Society, 1927/28, S. 9-80

Walter (Bearb.) 1992
Walter, Angelo u. a.: Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke, Leipzig 1992

Ward-Jackson 1980
Ward-Jackson, Peter :Victoria & Albert Museum. Italian Drawings. Bd. 2: 17th-18th Century, London 1980

Waterhouse 1967
Waterhouse, Ellis: The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. General Editor: Anthony Blunt. Paintings, Fribourg 1967

Watson 1955
Watson, Francis J. B.: Venetian Paintings in the Royal Academy 1954-55, in: Arte Veneta, 9, 1955, S. 253-64

Watson 1966
Watson, Francis J. B.: Gulbenkian Collection of Francesco Guardi, in: The Burlington Magazine, 108, 763, Okt. 1966, S. 531/32

Watson 1968
Watson, Ross: Guardi and the Visit of Pius Vl to Venice in 1782, in: National Gallery of Art. Report and Studies in the History of Art, 1968, S. 114-131

Wethey 1969-75
Wethey, Harold E.: The Paintings of Titian. Complete edition, London 1969-75 [3 Bde.]

Wichmann 1987
Wichmann, Petra: Die Campi Venedigs. Entwicklungsgeschichtliche Untersuchunegn zu den venezianischen Kirch- und Quartiersplätzen, München 1987 [= Beiträge zur Kunstwissenschaft (scaneg-Verlag), 12]

Wichner u. Wiesner (Hrsg.) 2000
Der Flaneur und die Memoiren der Augenblicke. Zusammengestellt von Herbert Wiesner und ernest Wichner. Mit Fotos von Friedrich Seidenstücker/Redaktion: Johannes P. Tammen, d. i.: Die Horen. Zschr. für Literatur, Kunst und Kritik, 45, 200, 4. Quartal 2000

Wild 1980
Wild, Doris: Nicolas Poussin, Zürich 1980 [2 Bde.]

Wildenstein 1955
Wildenstein, Georges: Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle. Introduction par Julien Cain, in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 97, 6.Ser., 46, 1955, S. 73-371

Wilton 1979
Wilton, Andrew: J. M. W. Turner. Leben und Werk, Fribourg/München 1979

Wilton-Ely 1994
Wilton-Ely, John: Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings, San Francisco 1994 [2 Bde.]

Wolters 1979
Wolters, Wolfgang: Le architetture erette al Lido per l'ingresso di Enrico III a Venezia, in: Boll. CISA, 21, 1979, S. 273-89

Wolters 1983
Wolters, Wolfgang: Der Bilderschmuck des Dogenpalastes, Wiesbaden 1983

Wright 1985
Wright, Christopher: Poussin. Painintgs. A Catalogue Raisonné, London 1985

Young 1977
Young, Eric: Michele Marieschi. Another signed view of Venice and his *capricci* of Palace or Prison Interiors, in: The Connoisseur, 196, 787, Sept. 1977, S. 3-11 u.: Erratum, in: The Connoisseur, 196, 789, Nov. 1977, S. 227,

Yüzyllar Boyunca Venedik ... 1995
Yüzyllar Boyunca Venedik ve Istanbul Görümümleri/Vedute di Venezia ed Istanbul attraverso i secoli dalle collezioni del Museo Correr - Venezia e Museo del Topkapi - Istanbul, Kat.: Istituto Italiano di Cultura und Topkapi Sarayi Müzesi, Istanbul, 10. 4.-10. 6. 1995

Zampetti 1968
Zampetti, Pietro: Speranze per Venezia?, in: BMCV 13, 1, 1968, S. 1-5

Zampetti (Hrsg.) 1965
Zampetti, Pietro (Hrsg.): Mostra dei Guardi, Kat.: Palazzo Grassi, Venezia 5. 6. - 10. 10. 1965

Zampetti (Hrsg.) 1967
Zampetti, Pietro (Hrsg.): I vedutisti veneziani del Settecento. Catalogo della mostra, Kat.: Venezia - Palazzo Ducale 10. 6 - 15. 10. 1967

Zanelli 1997
Zanelli, Gugliemo: Traghetti veneziani. La gondola al servizio della città, Venezia 1997

Zanetti 1771
Zanetti, Anton Maria: Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri. Libri V, Venezia 1771

Zanetti 1779
[Zanetti, Girolamo Francesco]: Della beretta ducale volgarmente chiamata corno che portasi da' Serenissimi Dogi di Venezia dissertazione di G. Zanetti, o. O. 1779

Zanetti 1885
Zanetti, Girolamo: Memorie per servire all'istoria della inclita città di Venezia, in: Archivio veneto, 9, 39, 1885, S. 93-148

Zanotto 1850
[Zanotto, François]: Pinacotéque Barbini Breganze placée dans le Palais Zagure S.nt Maurice N. 2632 décrite et illustrée, avec des notes par François Zanotto membre de l' Athénée de Venise et de plusieur autres academies. Deuxième édition tirée de l'original italien-français en 1847, Venise 1850²

Zimmermann 1954
Zimmermann, Heinrich: Über einige Bilder der Sammlung Streit im Grauen Kloster zu Berlin, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 8, 3-4, 1954, S. 197-224

Zompini 1968
Zompini, Gaetano: Le arti che vanno per via nella città di Venezia, Venezia 1968 [Nachdruck mit einem Text von L. Moretti: Gaetano Zompini e Le arti che vanno per via.]

Zorzi 1977
Zorzi, Alvise: Venezia scomparsa, Milano 1977³ [2 Bde.]

Zotti Minici (Hrsg.) 1988a
Zotti Minici, Carlo Alberto (Hrsg.): Il Mondo Nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascità del Cinema, Kat.: Pal. Agostinelli, Museo Civico (Museo-Biblioteca-Archivio), Bassano del Grappa 29. 7.-20. 10. 1988 [Verlagsort: Milano]

Zotti Minici (Hrsg.) 1988b
Prima del cinema. Le lanterne magiche. La collezione Minici Zotti, Kat.: Piano Nobile del Pedrocchi [Assessorato alla Cultura...] Padova, 26. 3.-26. 6. 1988 [Verlagsort: Venezia]

Zuccetta 1998
Zucchetta, Gianpietro: La gondola di Casanova, Venezia 1998

Zugni-Tauro 1971
Zugni-Tauro, Anna Paola: Gaspare Diziani, Venezia 1971