

Die Wahrheit des Capriccio – die Lüge der Vedute

Am 30. April 1995 fand sich im üblichen sonnabendlichen Kunstmarktteil der Frankfurter Allgemeinen Zeitung eine kurze Anzeige der Altmeisterauktion bei Christie's (Abb. 1). Abgebildet war das Spitzenobjekt der Auktion, das für 2 Millionen £, also etwa 5 Millionen DM, an eine andere Londoner Kunsthandelsfirma versteigert wurde. Der Text zum Bild lautete sehr präzise: „Korrigierte Wirklichkeit: um durch die Loggia einen großzügigen Ausblick auf die Fassade der Scuola di San Marco gewähren zu können, vergrößerte Canaletto den eigentlich engen Wirtschaftshof des Palazzo Grifalconi-Loredan. Den Giebel der Scuola krönte er mit drei kleinen Türmen, direkt entlehnt von der Fassade der Kirche Santi Giovanni e Paolo. Canaletto's Capriccio ... ist wahrscheinlich in den späten 40er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden.“

Das Architekturcapriccio¹ als Gattungsbezeichnung kann dreierlei meinen: 1. Gänzlich erfundene Architektur, die den Fundus der überlieferten Architektur oder Architekturentwürfe nutzt, auf bestimmte bekannte Gebäude anspielen kann, ohne sie insgesamt nachzuahmen. In diesem Falle ist das Capriccio zumeist ein kleinformatiges, eher skizzenhaftes Bild mit nur einer betonten Architektur-Staffage, zumeist im Natur-, nicht im Stadtraum. Das Bild ist Kabinettstück. 2. Bekannte Architekturen werden zu neuem, willkürlichen Zusammenhang vom Künstler verfügt. Selbst römische und venezianische Architekturen können auf einem Bild gemeinsam erscheinen. 3. Ein bestimmter städtischer Raum wird wiedergegeben, aber, wie im Beispiel, punktuell verändert. Realiter nicht mögliche Blicke werden eröffnet, Architektur wird zusätzlich ausgeschmückt, Denkmale, Fahnenmasten werden versetzt, Plätze erweitert, Blickwinkel vergrößert oder aber – für alles dieses finden sich Beispiele besonders bei Canaletto – einzelne Architekturen werden gänzlich ersetzt, vor allem durch klassische, die Stadt wird 'verbessert'. Die Erfindung dieses letzten Typus schreibt sich Francesco Algarotti gut: „Wir haben schon andere Male“, erinnert er einen Freund 1759, „über ein

neues Genre der Malerei gesprochen, das darin besteht, einen Ort nach der Natur zu wählen, um ihn dann mit schönen Bauten auszustatten, die von hier oder von da genommen oder einfach ideal, der Phantasie entsprungen sind. Auf diese Weise werden Kunst und Natur vereint und man könnte miteinander verkuppeln, was das eine mehr an Studium, ausgesucht Verfeinertem, das andere mehr an Einfachheit besitzt. In welcher Einfachheit es darüber hinaus Zufälle gibt, welche nur schlecht auch von den hervorragendsten Künstlern ausgedacht werden könnten ... Das erste Bild, das ich in dieser Manier für mich malen ließ, war eine Ansicht von unserer Rialtobrücke von der nach Nordosten gerichteten Seite her gesehen. An der Biegung des Kanals, am Verlauf der Ufer ober dem Standort der an ihm gelegenen Gebäude wurde wenig oder nichts geändert. Wir änderten nur eine ganze Reihe eben dieser Gebäude.“ Die originale Rialtobrücke von da Ponte konnte er nicht leiden, er hielt sie für eine schwere, gedrückte Architektur, für einen bloßen großen Steinhäufen und ließ sie durch Palladios Rialtobrückenentwurf ersetzen, eine „wunderschöne, schmuckreiche Brücke“ (Abb. 2). Bei Algarotti heißt es weiter: „ein solches Bauwerk, gemalt und in Licht getaucht vom Pinsel Canaletto's, dessen ich mich bediente – ich kann Dir die wunderschöne Wirkung nicht schildern, die von ihm ausgeht, besonders wo es sich unten im Wasser spiegelt.“ Er schildert dann, welche Gebäude Palladios aus Vicenza er habe dazusetzen lassen oder welcher Durchblick sich zwischen Brücke und Palazzo della Ragione ergebe.² Zweierlei braucht uns hier nicht zu interessieren: Zum einen, ob Algarotti wirklich der Erfinder dieser besonderen Gattung Architekturcapriccio gewesen ist, oder ob diese Ehre nicht eher Canaletto's Hauptauftraggeber, ja man könnte sagen, Agenten Konsul Smith gebührt, der etwa Canaletto's 1743 gemaltes Capriccio mit der Piazzetta, auf der überraschenderweise die Pferde von San Marco auf hohen Postamenten plaziert sind, besaß (Abb. 3).³ Ein Bild im übrigen, bei dem man selbst noch bei guten Abbildungen sehen kann, in welcher Reihenfolge

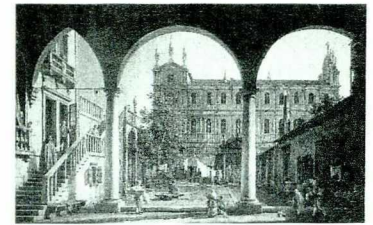
Canaletto seine Veduten gemalt hat – was für das Folgende nicht unwichtig ist: Erst malt er vollständig die Architektur, quasi als Rahmen, als Grundgerüst der Darstellung, dann die Ausstattung, hier die Pferde auf ihren Sockeln, und dann erst die Staffage. Die Pferde sind deutlich sichtbar über den Dogenpalast gemalt, die Staffage über die Pferdesockel. Das heißt, es wird kein Eindruck einer Szene wiedergegeben, sondern ein Raum von der Architektur her konstruiert. Wie dies geschieht, wird zu erörtern sein. Zweitens braucht uns nicht zu interessieren, ob Canaletto der orthodoxe Typus, den Algarotti beschreibt, sonderlich gefallen hat. Womöglich nicht. Denn Algarotti versucht ja dem pittoresken, architekturgeschichtlich buntgemischten Venedig eine klassische Architekturnorm aufzuprägen, die Venedig zur Palladianischen Idealstadt gemacht hätte. Doch anderes an Algarottis Text sollte uns mehr interessieren. Er profragiert eine Synthese aus Natur und Kunst, auch Realität und Erfindung, und das Ergebnis befriedigt ihn aufgrund seiner besonderen Wirkung. Nun wünscht er besagte Synthese natürlich auch als ausgewiesener Kunsttheoretiker, der den niederen, auf die Naturnachahmung verpflichteten Gegenstand Vedute durch einen ausgeprägten, auf einer Idee basierenden Kunstanspruch nobilitiert sehen wollte. Das Bild mit Palladios Architektur hat ein „conchetto“: der Kenner muß den Entwurf Palladios für die Rialtobrücke kennen, die Gebäude aus Vicenza erinnern, das Capriccio an Venedigs Realität messen und seine Schlüsse daraus ziehen oder auch nur aus der realisierten Diskrepanz Vergnügen ableiten. Er würde sich damit als gebildeter Kenner bestätigen können. Die Vedute wäre zu Kunst im eigentlichen Sinn geworden, spräche von einer höheren Wahrheit. So würde Algarotti der Theoretiker argumentiert haben. Doch war er, wie Consul Smith, der englische Gesandte in Venedig, auch Pragmatiker, der, wie Smith, Kunstwerke vermittelte, und er war auch ein sehr gebildeter Aufklärer, durchaus in Kenntnis des Standes der naturwissenschaftlichen Forschung. Sein in der Zeit berühmtes, in viele Sprachen übersetztes Traktat *Newton für die Damen* von 1737 faßt Newtons Lehre, wie sie vor allem in den *Opticks* entwickelt wurde, in allgemeinverständlicher Form zusammen, und Kernstück von Newtons *Opticks* sind bekanntlich seine Überlegungen zur Farbbrechung in der Camera Obscura. So dürfen wir auch davon ausgehen, daß ihm die technischen Produktionsbedingungen einer Vedute sehr genau bekannt waren.⁴

Es ist immer viel darum gestritten worden, inwieweit

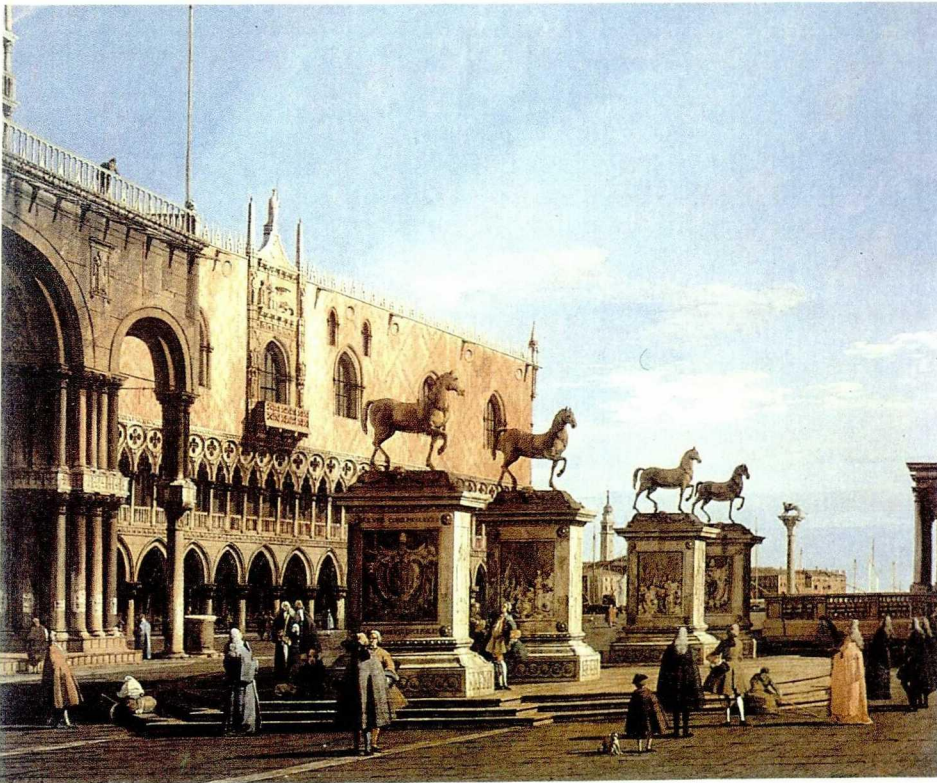
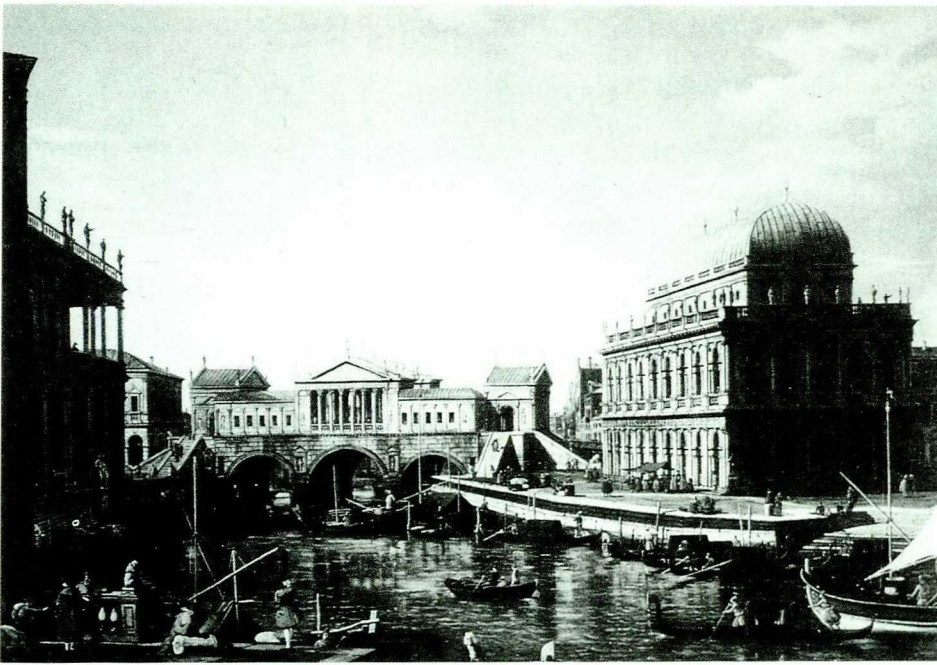
die venezianischen Vedutenmaler – insbesondere Canaletto – sich technischer Hilfsmittel wie der Camera Obscura bedient haben. Der wichtigste neuere Erforscher Canalettos, Joseph Links, hält die Frage für irrelevant und sieht die Quellen, die Canalettos Gebrauch der Camera überliefern, als unwichtig und vor allem mißverständlich an. Die Camera Obscura des 18. Jahrhunderts habe nicht mehr gesehen, als das, was auch das bloße Auge sehe, mitnichten könne die Weitwinkelperspektive der Bilder von Marieschi oder Canaletto durch den Hinweis auf die Benutzung der Camera Obscura erklärt werden. Verzerrungen habe die Camera nicht erzeugt. Zudem gebe es keinen Beleg, daß die beiden im Museo Correr aufbewahrten Geräte, die die Namen von Canaletto respektive Guardi trügen, zu Recht mit diesen Künstlern in Verbindung gebracht würden.⁵

Hier gilt es sorgfältig zu differenzieren. In verschiedener Hinsicht hat Links recht: Die Quellen sind in der Tat mißverständlich, aber sie sind nicht aus der Welt zu schaffen. Es sind vor allen Dingen drei und sie müssen kurz referiert werden. Die erste stammt von Antonio Maria Zanetti, dem Jüngeren – sein Vetter gleichen Namens, Antonio Maria Zanetti, der Ältere, wird gleich sein Vorkommen haben. Der Jüngere schreibt: „Durch sein Beispiel lehrte Canal den rechten Gebrauch der Camera ottica und die Einsicht in jene Fehler, die sich im Bild ergeben, wenn sich der Künstler zu genau an die Perspektive hält – ganz besonders die Luftperspektive, wie sie in der Camera erscheint – und nicht weiß, wie sie dort abgeändert werden müssen, wo die wissenschaftliche Genauigkeit gegen den gesunden Menschenverstand verstößt. Wer sich in dieser Kunst auskennt, wird wissen, was ich meine.“⁶ Unklar ist, was für Fehler gemeint sind, diejenigen, die die Camera durch Verzerrung bewirkt oder diejenigen, die eine abstrakte Befolgung der wissenschaftlichen Fluchtpunktperspektive für unsere Wahrnehmungsgewohnheit erzeugt. Links meint, erste sei gemeint, und Zanetti täusche sich, was die Verzerrung durch die Camera angehe, da gebe es für den Künstler nichts zu korrigieren. Doch es spricht manches dafür, daß Zanetti sich auf letztere bezieht. Das allerdings wäre hochinteressant, denn damit könnte direkt der Arbeitsprozeß Canalettos beschrieben sein.

Dazu ist vorab festzuhalten, daß, grob gesprochen, zwei Formen der Camera Obscura im 18. Jahrhundert in Benutzung waren. Die eine hatte ein sehr kleines Lichteinlaßloch, was zweierlei zur Folge



1. Canaletto, *Blick auf die Scuola di San Marco*, engl. Handel



2. Canaletto, *Ponte di Rialto nach einem Entwurf Palladios mit Bauwerken aus Vicenza*, Privatbesitz

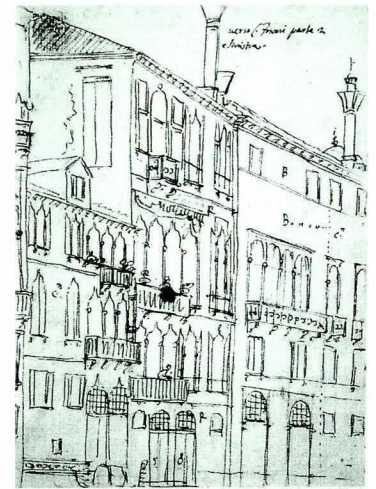
3. Canaletto, *Die Pferde von San Marco auf der Piazzetta*, London, Royal Collection

hatte: zum einen wurde das reflektierte Bild besonders scharf, aber auch, Linse hin, Linse her, der Wiedergabeausschnitt nicht sehr groß. In der Tat war in diesem Falle eine Verzerrung durch eine konvexe Linse so minimal, daß sie zu vernachlässigen war. Die unten zu analysierende Karikatur auf Michele Marieschi stellt eine entsprechende Camera dar. Die andere Form hatte ein größeres Lichteinlaßloch, das Abbild wurde schwächer und unklarer, es war nur im Wortsinn in einer Camera Obscura, in einem verdunkelten Raum, und sei es mit einem Tuch über dem Kopf, zu nutzen. Das größere Lichtloch forderte zudem eine größere geschliffene konvexe Linse, und deren Reflexion ergab Randverzerrungen und einen gewissen Weitwinkelleffekt. Auf einer Radierung Gianfrancesco Costas aus einer Folge von Brenta-Ansichten von 1750 ist ein derartiges Exemplar dargestellt;⁷ Canaletto scheint das erstere Modell benutzt zu haben.

Links muß zugeben, daß Canalettos in der Accademia in Venedig überliefertes umfangreiches Skizzenbuch nicht sehr schöne, aber präzise und offenbar über Jahrzehnte benutzte Werkzeugzeichnungen enthält, zumeist von Gebäuden am Canale Grande (Abb. 4).⁸ Schaut man genau hin, so haben sie nicht selten eine zittrige Bleistiftvorzeichnung und eine präzisierende Federnachzeichnung. Canaletto, der wundervoll zeichnen konnte, soll diese zittrigen Zeichnungen unmittelbar vor der Natur aufgenommen haben? Das ist nicht denkbar. Sie stellen ganz offensichtlich die schnelle Nach- oder Durchzeichnung dessen dar, was sich auf der von Canaletto benutzten Mattscheibe der Camera gespiegelt hat. Verdeutlicht mit der Feder, sind sie dann ein ziemlich genaues Abbild der sich auf der Spiegelung abzeichnenden Hauptlinien. Proportion, Umriss, Perspektive, Anordnung der Bauglieder erscheinen stimmig, wenn auch seltsam unbelebt. Farbangaben, bzw. Licht- und Schattangaben vermerkt Canaletto in abgekürzter Form auf den Zeichnungen. Die Skizzenbuchseiten geben Streifen der in Verkürzung gesehene Kanalfront, offenbar immer soviel, wie das jeweilige Camerabild liefern konnte. Canaletto scheint dabei schrittweise den Kanal heruntergerudert zu sein, also seinen Standpunkt immer ein Stück verändert zu haben. Seine Kunst bestand dann in der Zusammenfügung der Einzelaufnahmen im Bilde. Daß dies ein Problem war, können zwei Karikaturen, mit denen die Literatur nichts Rechtes anzufangen weiß, indirekt bestätigen.⁹ Sie stammen von Antonio Maria Zanetti dem Älteren, und stellen Michele Marieschi respektive Francesco Fontebasso dar (Abb.

5 und 6). Die Fontebasso-Karikatur findet sich zudem in der Marieschi-Karikatur als *affiche* an der Wand eines Gebäudes noch einmal, etwas irritiert von Michele Marieschi betrachtet. Die Perücke ist ihm verrutscht, seine eine Hand ist in einem Muff verborgen, einen sonderlich glücklichen Eindruck macht er nicht. Hinter ihm an der Hauskante auf einem Sockel steht eine Camera Obscura, daneben ein Glasfläschchen mit Pulver, es könnte sich um Pulver für Ätzflüssigkeit handeln. Die Camera ist auf eine sonderbare Stadtlandschaft gerichtet: zumeist Türme, wie aus dem Baukasten möbliert oder von Kinderhand gezeichnet. Darüber scheint die Sonne, die ihren einen deutlich markierten Strahl auf das Objektiv der Camera richtet. Über der Camera ein Baum mit riesigen Früchten. Die Fontebasso-Karikatur dagegen ist von schön entworfener, eleganter venezianischer Architektur hinterfangen. Fontebasso steht auf einer Piazza, auf der sich weiteres Personal tummelt, wie die Architektur Folie für den Karikierten bildet. Die Literatur hat verwundert festgestellt, daß diese Staffage ganz im Zeichenstil Fontebassos wiedergegeben sei. Diese Bemerkung kann uns als indirekter Schlüssel zum Verständnis der Marieschi-Karikatur dienen. Ihre, wenn man so will, emblematische Lektüre scheint nicht so schwierig. Offenbar will der Zeichner Zanetti die gänzliche Inkompetenz Marieschis verdeutlichen. Für seine Veduten – von denen einundzwanzig im Jahre 1741 in radiierter Form publiziert wurden, also kurz vor Canalettos berühmter Radierfolge – wird die Benutzung der Camera Obscura behauptet. Doch der Lichtreflex, den Marieschi in der Camera per Nachzeichnung festhalten kann, ergibt nur Bauklötze, kaum richtig fixierte Umrisse – und sie sollen Marieschi die großen Früchte der Kunst bescheren. Die Staffage seiner Veduten jedoch, so scheint die Karikatur zu behaupten, stammt gar nicht von ihm selbst, sondern von Fontebasso. Denn richtig zeichnen, die verhüllte Hand könnte es deutlich machen, konnte Marieschi gar nicht. Diese Behauptung scheint verblüffend, doch korrespondiert sie mit Vermutungen der Forschung, die verschiedentlich angenommen hat, daß die Staffage in Marieschis Bildern von Tiepolo oder den Guardi, mit denen Marieschi eng befreundet war, stamme. Um 1740 dürfte Tiepolo sich kaum noch hergegeben haben, um Staffage zu malen, wenn auch Algarotti ihn noch in den fünfziger Jahren zu diesem eher untergeordneten Dienst hat überreden wollen. Doch der Hinweis auf Fontebasso hat einiges für sich. Der Insider Zanetti wird schon gewußt haben, was er behauptet.

Und auch der Hinweis auf das dürftige Camera-Resultat scheint etwas Richtiges zu treffen. Denn schaut man auf Marieschis reproduzierte Veduten, so haftet ihnen in der Tat etwas ausgesprochen Konstruiertes an (Abb. 7). Einzelne Gebäude oder Gebäudefluchten scheinen mit der Camera adäquat aufgenommen worden zu sein, doch die Bildfürgung der Teile wirkt unbefriedigend.¹⁰ Nun war Marieschi wie Canaletto ausgebildeter Theatermaler, doch wirken seine Fügungen einzelner Gebäude in der Tat wie aus dem Baukasten zusammengestellt und seine Weitwinkelperspektive erscheint nur abstrakt richtig, ohne wie bei Canaletto zugleich überzeugend Illusion zu stiften. Um dies erreichen zu können, half Canaletto keine Camera – insofern hat Links recht –, sondern es half ihm nur seine vorzügliche Ausbildung zum Theaterdekorationmaler. Vorbild waren ihm die Bühnenbildtraktate in der Nachfolge von Ferdinando Galli-Bibiena. Galli-Bibienas *Architettura Civile* von 1711, 1731-32 in Neuauflage unter dem Titel *Direzioni a Giovanni Studenti* erschienen, empfahl nicht nur zahlreiche Tricks zur optischen Täuschung, sondern wußte auch von dem Generalproblem,¹¹ auf das ganz offensichtlich Zanetti in der zitierten Passage anspielt – was im übrigen kein Wunder ist: es war, wie Martin Kemp verschiedentlich in seinem Buch *The Science of Art* deutlich macht, den Perspektivtraktaten seit der Renaissance geläufig, und bekanntlich verdankt sich bereits die Entasis der griechischen Tempel der Einsicht, daß es eine Differenz zwischen abstrakter perspektivisch-mathematisch richtiger Konstruktion und optischer Wahrnehmung gibt. Richtig Konstruiertes kann falsch erscheinen. Richtig konstruierte starke Verkürzungen vergewaltigen das Auge. Im Falle der Venedigveduten würde ein Blick in einen Kanal mit richtig konstruierter Flucht die Palazzi links und rechts verschlucken, unidentifizierbar machen, alle Anschaulichkeit aufheben. Hier nun ist die Weitwinkelperspektive geradezu gefordert. Canaletto scheint sie in der Regel mit Hilfe einer Zweipunktperspektive auf der Bildfläche entworfen zu haben, einem Verfahren, das die beiden Fluchtpunkte in einiger Entfernung voneinander anordnet, wobei der Fluchtpunkt für die linke Gebäudefront auf der Horizontallinie im rechten Teil des Bildes liegt, der für die rechte Gebäudeflucht entsprechend im linken Teil (Abb. 8). Canaletto hat mit dem Weitwinkel allerdings auch experimentiert, ihn extrem gedehnt, ausprobiert, welche Konsequenzen die Konstruktion für Nah- und Fernsichtigkeit hat. Er manipuliert unser Auge in verblüffendem

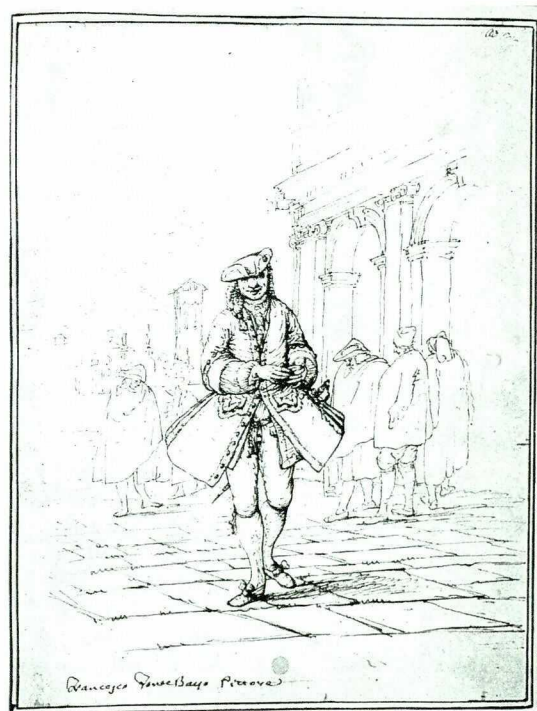


4. Canaletto, *Palazzi am Canal Grande*, Seite aus dem Skizzenbuch, Venedig, Accademia

5. Antonio Maria Zanetti, *Karikatur auf Michele Marieschi*, Venedig, Fondazione Cini



6. Antonio Maria Zanetti, *Karikatur auf Francesco Fontebasso*, Venedig, Fondazione Cini



Maße, nimmt fiktive Standpunkte, etwa hoch über dem Wasser ein, entwirft Abstände, die es realiter nicht gegeben hat, um die Möglichkeit der Ansichtigkeit von Gebäuden zu maximieren, ja, er schafft ganz neue Piazzen, wenn's dem Sujet dient, etwa vor S. Maria Zobenigo, einer Kirche, die eigentlich in einer engen Gasse liegt und deren Fassade Canaletto durch den fiktiven Platz davor überhaupt erst sichtbar werden läßt.¹²

Gelegentlich führt die Weitwinkelanlage geradezu notwendig dazu, daß Palazzi mehr Fensterachsen erhalten als sie in der Natur aufwiesen. Proportionen gehen in die Breite oder schrumpfen; bei den großen Ansichten der Themse mit der schier unendlichen Uferfront erhält London in Canalettos Sicht mehr Kirchtürme als die Stadt je besessen hat (Abb. 9) – der Grund: in der großen Entfernung hätte die unendliche Front allzu gleichförmig und damit langweilig ausgesehen.¹³ Auch hier: optische Erwartungen werden erfüllt auf Kosten des real Gegebenen. Aber schon hier stellt sich die Frage: Was ist wahrer: die Realität oder die Vorstellung von der Realität? Was ist Venedig, ein verrottetes, stinkendes Nest, ein gelegentlich wegen Überfüllung geschlossenes Disneyland oder ein glitzernder Traum, eine auf dem Wasser schwebende Vision, ein Glücksversprechen, aufgehobene Zeit, Gustav Mahler und Visconti, Wehmut und Schönheit? Ist nicht das Capriccio viel wahrer als die bloße Vedute? Aber: wissen wir nun nicht auch, daß Canalettos scheinbar genaue Wiedergaben viel mehr sind als bloße Veduten, selbst schon Fiktion, Bild von Venedig, nicht Venedig selbst?

Doch noch einmal zurück zu den Quellen zur Camera Obscura. Neben Zanetti hat sich zeitgenössisch Antonio Conti mit Canalettos Benutzung der Camera beschäftigt. Er schreibt, Canaletto habe die Camera für seine Kanalansichten in Verkürzung genutzt und sie habe es ihm ermöglicht, Ansichten von verschiedenem Blickpunkt aus zusammenzufügen. Dies bewirke einen derartig lebendigen Eindruck, daß man glaube, die Ansicht unmittelbar vor Augen zu haben.¹⁴ Mißverständlich an dieser Bemerkung ist wohl nur die verfehltete Annahme, die Camera habe ermöglicht, die verschiedenen Ansichten perspektivisch richtig aneinanderzufügen. Gemeint ist doch wohl, die Camera habe verschiedene Aufnahmen in entsprechendem Blickwinkel geliefert, die dann auf der Leinwand in perspektivischer Verkürzung zu einer Gesamtansicht zusammengefügt worden seien. Und der Hinweis auf die besondere Lebendigkeit scheint darauf anzudeuten, daß selbst in weitester

Ferne die Details noch richtig erscheinen. Gerade für diese in den tiefsten Tiefen des Bildes mit winzigen Strichelchen richtig markierten Details, die sich zu verblüffender Illusion zusammenschließen, sind Canalettos Bilder berühmt. Ohne den Vorlauf der Erfahrung mit der Camera scheinen sie nicht möglich. Die dritte Bemerkung zur Benutzung der Camera im venezianischen 18. Jahrhundert nennt Canaletto nicht explizit, kann sich aber in den Details nur auf ihn beziehen, zumal sie von seinem Auftraggeber Francesco Algarotti stammt. Sie findet sich in dessen *Essay on Painting*, London 1764. Zum einen stellt sie generell fest, daß sich die besten zeitgenössischen venezianischen Maler der Camera bedient hätten, sonst könnten sie die Dinge nicht derartig lebendig erscheinen lassen – das ist im Sinne Contis gedacht. Doch dann beschreibt Algarotti mit einmaliger Genauigkeit die Wirkung der Spiegelung in der Camera. Um nur wenig zu nennen: er betont ihre einzigartige Kraft, ihren Glanz, ihre Klarheit, die Genauigkeit der Perspektive und vor allem die adäquate Fixierung des Helldunkel. Die am deutlichsten abgehobenen und dem Licht ausgesetzten Teile erschienen überraschend frei und glänzend und dieser Glanz nehme nach hinten und bei reduziertem Licht ab. Die Schatten seien klar, doch ohne Härte, ebenso die Konturen. Reflektiertes Licht erzeuge eine Vielzahl von unterschiedlichen Tönen, die – und hier folgt die entscheidende Bemerkung – ohne diese Erfindung nicht in ihrer Farbintensität und Differenz wahrgenommen worden wären. Bei aller Farbigkeit herrsche eine wundervolle Harmonie vor. Algarotti bemerkt hier erstaunlich hellsichtig die unterschiedliche Wahrnehmungsmöglichkeit, die der Blick auf das Bild von Natur in der Camera gegenüber dem direkten Blick in die Natur ermöglicht. Blendung ist ausgeschlossen, Entfernung aufgehoben; auf der Fläche als Flächenerfahrung sammeln sich die Gegenstands- und Farbeindrücke in gebündelter Form, sind quasi schon Kunstwerk.¹⁵ Diese Entdeckung muß fasziniert haben und nur sie scheint die Farbdifferenzen, vor allem die Form der Lichteranbringung bei Canaletto erklären zu können; sehr viel später und offenbar wieder auf naturwissenschaftliche Erfahrung gegründet, wird Constable in seinem vielberufenen „snow“, einem Netz von weißlichen Lichtern, das seine späteren Bilder überzieht, daran anknüpfen. Seine Auseinandersetzung mit Canaletto ist überliefert. Entdeckt wird also, daß das Bild der Sache wahrer als die Sache selbst sein kann, mehr von ihr offenbart. Diese Einsicht kann nun geradezu zu einer Relativitäts-

theorie führen. Wenn Canaletto seinerseits die Kirchtürme Londons vermehrt oder die Fensterachsen venezianischer Paläste, wenn er den Markusplatz zu einem riesigen Campus erweitert, gerahmt von schier unendlichen Arkaturen, und andererseits Architekturen versetzt, erfindet, in einen Naturraum verlagert, Durchblicke eröffnet, wo keine möglich sind, venezianische Metaphern herbeizitiert, Verfall, Bogenlampen, Wasserspiegelungen, Schornsteine, eine Baustelle, zum Trocknen gehängte Wäsche zeigt, dann fragt es sich, ob die Erfahrung der Camera nicht indirekt auch diese Capricci befördert hat. Sind sie nicht auch eine Steigerung der venezianischen Wahrheit, eigentlicher als das Eigentliche? Kein Wunder, daß die Capricci und Venedig-Veduten vor allem für die Reisenden gedacht waren, die ihrer Erinnerung aufhelfen wollten. Und faßten sie nicht mit den Capricci eine Dimension von Venedig 'richtiger', 'wahrer' als mit jeder bloßen Bestandsaufnahme?

Über geschichtliche Erinnerung ist im 18. Jahrhundert, also vor dem eigentlichen Historismus, schon viel nachgedacht worden. Das 18. Jahrhundert beginnt, Geschichte nicht mehr etwa im Rahmen einer Weltalterlehre zu sehen, sondern aus der Perspektive des jeweils historisch Rückschauenden, es entdeckt das andere, nicht das immer gleiche, das als Exempel dienen kann, es erkennt das Einmalige der historischen Konstellation, damit auch ihren Vergangenheitscharakter. Es fragt nach der Wirkung des Vergangenen für die Gegenwart, erkennt seine Relativität, aber auch die Subjektivität des rückwärts gewandten Blickes. Chladenius schreibt Mitte des Jahrhunderts: „Das, was in der Welt geschieht, wird von verschiedenen Leuten auch auf verschiedene Art angesehen.“¹⁶ Und an anderer Stelle: Es gibt „einen Grund, warum wir die Sache so, und nicht anders erkennen; und dieses ist der Sehe-Punct von derselben Sache ...“.¹⁷ Der Historiker gebe notwendig die Geschichte in „verjüngten Bildern“ wieder.¹⁸ Auch Canalettos Perspektiven auf Venedig kann man als „verjüngte Bilder“ betrachten, entworfen von seinem „Sehe-Punct“ aus. Vor allen Dingen tritt an die Stelle des Wahrheitsanspruches der Geschichte in der frühen Geschichtswissenschaft die Reduktion auf das Wahrscheinliche. Der neue Zeitbegriff ist der Geschichte eigentümlich und nicht mehr religiös determiniert, d. h. nicht mehr zielgerichtet und zielführend. Schon bei Zedler 1735 heißt es, das Wahrscheinliche sei auch eine Art Wahrheit, mit der man sich zufriedengeben müsse.¹⁹ Damit kann dem Ästhetischen eine beson-



7. Michele Marieschi, *S. Maria della Salute*, Radierung



8. Canaletto, *Canal Grande*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum



dere Rolle zuwachsen, denn das künstlerisch Gebildete kann dem bloß Wahrscheinlichen ästhetische Gültigkeit verleihen. Das vieltürmige London ist zumindest für die Erinnerung in der Tat das „richtigere“ London, da das ästhetisch befriedigendere. Nur die ästhetische Durchbildung hebt das Erinnertere für einen Moment aus dem Fluß des Verzeitlichten.

Vicos Bemerkung in seiner *Scienza Nuova*, daß Gedächtnis und Phantasie das gleiche seien, mit der Spezifizierung, daß „Phantasie nichts anderes als erweitertes oder zurechtgelegtes Gedächtnis ist“, geht ganz in dieselbe Richtung.²⁰ Die Grenzen zwischen Capriccio und Vedute beginnen zu verschwimmen.

Anmerkungen

- ¹ Zuletzt zum Architekturcapriccio (mit Lit.): Ausst. Kat. Gorizia 1988; Ausst. Kat. Dortmund 1994, bes. Beitrag: A. Delneri und D. Succi, „Col sporcar si trova“. Die Ruine im venezianischen Capriccio des 18. Jahrhunderts, S. 75-83.
- ² Francesco Algarotti, Brief an Prospero Pesci vom 28. Sept. 1759, in: ders., *Opere*, 17 Bde., Venedig 1791-1794, Bd. 8, S. 89-100; Haskell 1963, S. 357; Martin Kemp, *The Science of Art. Optical themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven und London 1990, S. 144.
- ³ Links, Canaletto, Stuttgart 1982, Abb. 128.
- ⁴ Zusammenfassend zu Algarotti: Haskell 1963, S. 345-360.
- ⁵ Links 1982, S. 104-106; ders., *Canaletto and his patrons*, London 1977, S. 58-62; generell zur Camera Obscura: Kemp, (vgl. Anm. 2), bes. S. 188-200, zu Canaletto S. 196 f.; Corboz, 1985, Bd. 1, S. 143 ff.
- ⁶ Antonio Maria Zanetti, zit. bei Links 1977 (vgl. Anm. 5), S. 59; Links 1982, S. 104.
- ⁷ Abb. bei Kemp, (vgl. Anm. 2), Abb. 391, S. 197; bessere Abbildung bei: T. Pignatti, *Venedig in Kupferstichen des 18. Jahrhunderts*, Mailand 1968, Abb. 58.
- ⁸ Literatur zum Accademia-Skizzenbuch, dem sog. Cagnola-Skizzenbuch: T. Pignatti, *Il Quaderno di disegni del Canaletto alle Gallerie di Venezia*, 2 Bde., Venedig 1958; D. Gioseffi, *Canaletto, Il Quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera ottica*, Triest 1959; T. Pignatti, *Canaletto e la camera ottica, Rappresentazione artistica nel 'Secolo dei lumi'* Florenz 1970; Constable/Links 1976, S. 623 ff.; Ausst. Kat. *Canaletto, Disegni-Dipinti-Incisioni*, hrsg. von Alessandro Bettagno, Fondazione Giorgio Cini, Grafice Venete 3, Venedig 1982, Kat. Nr. 14 (Quaderno Cagnola).
- ⁹ Ausst. Kat. *Caricature di Anton Maria Zanetti*, hrsg. von Alessandro Bettagno, Fondazione Giorgio Cini, Cataloghi di Mostre 29, Venedig 1969, Nr. 326, 329. Dort 1740-41 datiert, als Marieschi an seinen Radierungen *Magnificentiores Selectioresque Urbis*

- Venetiarum Prospectus* ... arbeitete, die 1741 publiziert wurden.
- ¹⁰ Besonders deutlich bei Blatt 6, 8, 10 oder 19, abgebildet bei: Pignatti, (vgl. Anm. 7), Abb. 33, 35, 36, 38, s. dazu auch Links 1982, 115-118 und Ausst. Kat. Berlin 1985, S. 46-52, Kat. Nr. 72-91.
- ¹¹ Zu Ferdinando Galli-Bibienas Traktat: Kemp (vgl. Anm. 2), S. 140 f.; Busch 1977, S. 212-214.
- ¹² Zum Weitwinkelproblem: Links (vgl. Anm. 3), S. 128, 209-211; zu Sta. Maria Zobenigo: Constable 1962, Kat. Nr. 313.
- ¹³ Zuletzt zu den London-Ansichten: Ausst. Kat. *Canaletto*, hrsg. von K. Baerter und J. G. Links, The Metropolitan Museum of Art, New York 1989, S. 223-255 und Ausst. Kat. *Canaletto and England*, hrsg. von Michael Liversidge und Jane Farington, Birmingham Museums and Art Gallery, London 1993, zu den vermehrten Kirchen: Kat. Nr. 14.
- ¹⁴ A. Conti, *Prose e poesie*, Bd. 2, Venedig 1756, S. 250, abgedruckt bei Haskell (vgl. Anm. 2), S. 319.
- ¹⁵ F. Algarotti, *Essay on Painting*, London 1764, S. 61 f.; die Hauptpassage abgedruckt bei Kemp (vgl. Anm. 2), S. 196 f.
- ¹⁶ J. M. Chladenius, *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*, Leipzig 1742 (Neudruck Düsseldorf 1969), S. 195; hierzu: R. Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1989, S. 52, 184-188.
- ¹⁷ Chladenius, (vgl. Anm. 16), S. 188. 18 Ebd., S. 121.
- ¹⁹ J. H. Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, 64 Bde., Halle und Leipzig 1732-54, Bd. 13 (1735), S. 283 (Art. Historie); die letzten vier Zitate werden Reinhart Kosellecks „Geschichte, Historie“-Artikel in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 660 und 696, verdankt.
- ²⁰ Zitiert bei S. Alloisi, *Das Pittoreske und das Sublime – Roms Ruinen zwischen Geschichte und Erinnerung*, in: Ausst. Kat. Dortmund 1994, S. 55 ohne Nachweis.