

## REZENSIONEN

TERISIO PIGNATTI, *Das venezianische Skizzenbuch von Canaletto*. Verlag Georg D. W. Callwey, München 1958. Faksimile-Band, Lichtdruck, 148 S. Text-Band, übertragen von E. Steingräber, 63 S., 54 Abb.

DECIO GIOSEFFI, *Canaletto - Il quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera ottica*. Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia: Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna - N. 9, 1959. 84 S., 50 Abb., 3 Durchsicht-Tafeln.

Das einzige vollständig erhaltene Skizzenbuch Canalettos, das 1949 als Geschenk von Don Guido Cagnola in den Besitz der Gallerie dell'Accademia in Venedig gelangte, war bis dahin so gut wie unbekannt geblieben. Die ersten, kurzen Hinweise auf diese Schenkung stammen von R. Pallucchini (*Arte Veneta* 1948; erschien 1949) und V. Moschini (*Bollettino d'Arte* 1949). Moschini hat dann als erster in einem größeren Aufsatz den Inhalt des Skizzenbuches bekanntgemacht (*Arte Veneta* 1950, S. 57 - 75). Das aus 74 Blättern bestehende Heft enthält - neben einzelnen Studien für Figuren und Schiffe - hauptsächlich venezianische Stadtansichten oder genauer gesagt Teilstücke von solchen, die sich vielfach zu fortlaufenden Reihen zusammenschließen. Diese Reihen von vier, sechs, acht, ja gelegentlich zehn oder zwölf Teilabschnitten ergeben jeweils eine zusammenhängende Vedute. Moschini konnte bereits einen großen Teil dieser Ansichten identifizieren und mit ausgeführten Werken Canalettos in Verbindung bringen.

Es handelt sich also um Studienmaterial des Malers, wie es in solcher Fülle und vor allem im originalen Zusammenhang eines Skizzenbuches bisher noch nicht zugänglich war. Schon diese Tatsache rechtfertigte die Herstellung einer Faksimile-Ausgabe. Sie erschien 1958 in Mailand, begleitet von einem sorgfältig kommentierenden Text von T. Pignatti. Der Verlag Georg Callwey hat eine Parallel-Ausgabe mit deutschem Text herausgebracht; für die Übersetzung wurde erfreulicherweise ein Fachkunsthistoriker, E. Steingräber, gewonnen. Pignattis subtile Untersuchung mit ihren zahlreichen technischen und topographischen Angaben liegt also in einwandfreier, gut lesbarer Übertragung vor. Es ist das Verdienst von Pignatti, daß er nahezu sämtliche Skizzen im venezianischen Stadtbild identifiziert und ihren Zusammenhang mit ausgeführten Gemälden Canalettos festgestellt hat. Es handelt sich - wie z. T. schon Moschini und Pallucchini gesehen hatten - um Veduten in Windsor, in Woburn Abbey (Herzog von Bedford) und aus der Sammlung Harvey (ehemals in Langley Park). Ihre Entstehungszeit, und damit auch die des Skizzenbuches, drängt sich auf einen relativ kurzen Zeitraum zusammen, etwa zwischen 1728 und 1730.

Der Faksimile-Druck gibt ein anschauliches Bild von dem Charakter des Skizzenbuches. Zumeist sind die Seiten bis zum Rande gefüllt mit Ansichten von Palästen und Kirchen, Brücken und Kanälen, scheinbar mit flüchtigen Strichen notiert, aber mit dem ganzen Reichtum an charakteristischen Einzelheiten, der dann in Canalettos Gemälden

wiederkehrt. Nur vereinzelt – am Anfang und Endes des Buches – finden sich auch Figuren, Darstellungen von Schiffen und umfassendere, allerdings nur flüchtig skizzierte Veduten. Zuweilen stehen die Darstellungen auf dem Kopf, d. h. Canaletto hat das Buch mehrfach herumgedreht bzw. umgekehrt aufgeschlagen, als er eine neue Skizzenfolge begann, scheinbar ohne auf die bereits vorhandenen Zeichnungen zu achten. Noch eine andere merkwürdige Tatsache stellt sich bei näherer Betrachtung heraus: die zusammengehörigen Reihen von Teilansichten folgen in der Mehrzahl nicht in der „Lese-richtung“ aufeinander, sondern sind von rechts beginnend aneinandergereiht. Geht man von der normalen Folge der Skizzenbuchblätter aus, dann erscheint also der im Gesamtbild ganz rechts liegende Abschnitt als erster, der am weitesten links liegende Bildabschnitt als letzter.

Pignatti betrachtet das gelegentliche „Herumdrehen“ des Skizzenbuches als bloße Nachlässigkeit des Zeichners, der er keine Bedeutung beimißt. Für die auffallende „Rechtsläufigkeit“ der Teilabschnitte gibt er eine Erklärung, die eine recht komplizierte Arbeitsweise des Malers voraussetzen würde. Nach P. wären die Reihen von Teilansichten auf der Grundlage einer Gesamtansicht entstanden, die Canaletto mit Hilfe der Camera obscura hergestellt hätte. Diese ersten, mechanisch hergestellten Skizzen („scarabocchi“ = Tintenkleckereien) seien reine Werkzeugzeichnungen gewesen und deshalb alle verlorengegangen. Von ihnen ausgehend habe der Maler dann seine Veduten in einzelne Teilabschnitte zerlegt, die er im Skizzenbuch nach der Natur aufgenommen habe, und zwar von jeweils verschiedenen, zunehmend vorgerückten Standpunkten aus. Das letztere schließt P. aus der Tatsache, daß die Teilansichten des Skizzenbuches nicht in allen Fällen die perspektivische Verkleinerung aufweisen, die eigentlich auftreten müßte, wenn sie sämtlich von einem und demselben Standpunkt aus gezeichnet wären. Vielmehr erscheinen oft auch weiter entfernt liegende Baulichkeiten in nahezu gleicher Größe wie die zunächst gelegenen.

Mit Hilfe einer tragbaren optischen Kamera, die er im Museo Correr in Venedig fand, hat P. selbst entsprechende Versuche ausgeführt. Diese Kamera, auf der bemerkenswerterweise der Name „A. Canal“ eingraviert ist, gehört zu dem Typus, bei dem das von der Linse projizierte Bild auf einer Mattscheibe erscheint. Mit Hilfe von transparentem Papier läßt sich danach eine Zeichnung anfertigen, wenn auch – wie P. selbst mitteilt – nur mit einiger Mühe und ohne ausreichende Detailschärfe.

An dieser Stelle setzt die oben zitierte Untersuchung von *D. Gioseffi* ein. Wie der Titel besagt, steht hier das Problem der Camera obscura und ihrer Verwendung durch Canaletto ausdrücklich im Mittelpunkt. Zunächst führt G. den überzeugenden Nachweis, daß die Architekturansichten des Skizzenbuches nicht nach der Natur, sondern zum größten Teil mit Hilfe der Kamera gezeichnet sind. Allerdings bediente sich Canaletto dabei nicht einer „Mattscheiben-Kamera“, sondern eines Apparates von anderer Konstruktion, wie er ebenfalls im 18. Jahrhundert in Beschreibungen und Abbildungen vielfach nachweisbar ist. Das von der Linse erfaßte Bild wird dabei unmittelbar auf die Zeichenfläche projiziert. Der Zeichner befindet sich in diesem Fall

selbst im Inneren der Camera (oder, wie der heutige Photograph beim Einstellen, unter einem Tuch, das das Tageslicht fernhält). Es genügt, das aufgeschlagene Skizzenbuch auf die Zeichenfläche zu legen, um ohne zwischengeschaltete Mattscheibe das projizierte Bild mit aller Genauigkeit nachzeichnen zu können. Auch G. hat eigene Versuche mit diesem Verfahren gemacht, deren Resultate er publiziert. Die so entstandenen Zeichnungen haben in der Strichführung und ihrem halb mechanischen Charakter zum Teil eine verblüffende Ähnlichkeit mit den „Skizzen“ Canalettos. Der Beweis dafür, daß es sich tatsächlich nur um die zeichnerische Fixierung der in der Kamera sichtbaren Projektion handelt, läßt sich jedoch noch auf andere, völlig exakte Weise führen. In einzelnen Fällen reichte die gegebene Fläche des Skizzenbuches nicht aus, um eine Turmspitze, eine Kuppellaterne, einen Dachaufbau noch mit in das Bild zu bekommen. Es genügte dann, das Skizzenbuch geringfügig zu verschieben, um auch diese fehlenden Teile auf dem Papier erscheinen zu lassen, etwa in der bis dahin leeren Himmelsfläche. Canaletto hat dies wiederholt getan und die betreffenden Einzelheiten maßstabgetreu, aber isoliert gezeichnet (Blatt 17, 17v, 37, 53). Später konnte er sie – nach Art einer Photomontage – mühelos an die richtige Stelle bringen. Die fertige Vedute, die jeweils eine größere Anzahl von „Einzelaufnahmen“ umfaßt, entstand ja ohnehin auf dem Wege der Montage, vermutlich mit Hilfe einer zusammenfassenden Zeichnung, in der die mit der Kamera angefertigten Teilansichten vereinigt wurden. Gioseffi ist der Meinung, daß die einzelnen Ansichten, die zusammen eine kontinuierliche Reihe bilden, jeweils von einem einzigen Punkte aus aufgenommen wurden, unter fächerförmiger Drehung der Kamera. Soweit dabei ein Wechsel im Maßstab auftritt, sei dieser auf die Verwendung verschiedener Objektive zurückzuführen. Tatsächlich hat man schon im 18. Jahrhundert auch Weitwinkel- und Teleobjektive gekannt, und zum mindesten in einem Falle ist die Verwendung eines Weitwinkels in dem Skizzenbuch ganz offensichtlich: bei dem genial hingeworfenen Blick auf den Markusplatz aus der Loggia der Alten Prokuration heraus (Blatt 8). Nach Gioseffi ist diese Zeichnung allerdings nicht – wie die anderen – unmittelbar in der Camera obscura entstanden. Vielmehr habe hier das Mattscheibenbild als Anregung gedient, das eine Kamera von jenem Typus liefert, wie sie Pignatti im Museo Correr entdeckt hat. Sicher erscheint jedenfalls, daß ein so typischer und extremer Weitwinkel-effekt nicht aus der bloßen Vorstellung des Malers heraus oder nur durch Verzerrung der konstruktiven Hilfslinien entstanden sein kann.

Die Feststellungen von Gioseffi beruhen zu einem nicht geringen Teil auf dem Quellenmaterial, das schon *H. A. Fritzsche* in seiner Bellotto-Monographie (1936) herangezogen hat. Merkwürdigerweise hat Pignatti diese wichtige Vorarbeit über das Problem der Camera obscura und ihre Anwendung in der venezianischen Vedutenmalerei offenbar völlig übersehen. Gioseffi dagegen ist auf dem von Fritzsche gewiesenen Weg noch ein gutes Stück weitergekommen, vor allem, was die praktische Anwendung der Kamera und die durch sie bedingten Zeichenmethoden angeht. Seine auf eigener Erfahrung beruhende Untersuchungsmethode ermöglichte ihm, auch die scheinbaren Unstimmigkeiten in der Abfolge der Zeichnungen innerhalb des Skizzenbuches zwang-

los und überzeugend zu interpretieren (S. 49 ff., bes. S. 51, Anm. 57). Nach G. hat Canaletto das Skizzenbuch von rückwärts begonnen (vermutlich, weil sich auf den ersten Blättern bereits einige Zeichnungen aus früheren Jahren befanden, so der Lastkahn auf S. 2, der für ein Gemälde der Sammlung Liechtenstein verwendet wurde, das gegen 1723 entstanden ist). Auch am Ende des Buches ließ Canaletto beim ersten Aufschlagen einige Seiten frei, weil sonst die beiden aufgeschlagenen Seiten auf dem Zeichentisch der Kamera nicht gleichmäßig auflagen. Er begann mit Blatt 71v und 72, dem *linken* Abschnitt der ersten Skizzenfolge, die über vier Doppelseiten reicht und auf Blatt 68 v und 69 endet, also mit dem am weitesten rechts stehenden Teilstück. (Die einzelnen Reihen oder „Sequenzen“ sind in dem Textheft von Pignatti, wo sie in Photomontagen abgebildet sind, gut zu überblicken.) Die „Rechtsläufigkeit“ der Teilaufnahmen erklärt sich also ohne weiteres aus dem Beginn der Arbeit am Ende des Skizzenbuches. Es folgt eine weitere Sequenz, nun aber im umgekehrten Sinne, d. h. in der normalen „Leserichtung“ von links nach rechts (63 v bis 68). Hier hat man den Eindruck, daß Canaletto Bedenken bekam, ob sein Vorgehen „von rechts nach links“ wirklich das praktischste sei. Er hat offenbar diesmal die fünf Doppelseiten, die er für sein Panorama brauchte, vorher abgezählt und nun wirklich mit dem linken Bildteil auf Blatt 63v/64 begonnen. Die letzte Seite (68) blieb deshalb zum größten Teil frei, was er sicherlich vermieden hätte, wenn er mit diesem Abschnitt begonnen hätte. – Die dritte Sequenz (63v bis 60v) bringt einen neuen Versuch: Canaletto hat diesmal das Skizzenbuch umgedreht und konnte nun von links nach rechts, zugleich aber im Sinne des gewohnten Umblätterns vorgehen. Der Faksimile-Band erlaubt, diese Manipulationen greifbar und anschaulich nachzuvollziehen. Für die These Gioseffis, daß die drei eben genannten Sequenzen tatsächlich als erste ausgeführt wurden, spricht auch die Tatsache, daß sie als einzige in der Bleistiftausführung stehengeblieben sind, d. h. so, wie sie unter dem projizierten Bilde der Kamera als „erste Niederschrift“ fixiert wurden. Mit der vierten Folge (54v bis 60) beginnt ein neues technisches Verfahren, das dann für den ganzen restlichen Teil des Skizzenbuches beibehalten wird: die Bleistiftskizzen sind mit der Feder nachgezogen. Man kann verfolgen, wie dies anfangs noch ein wenig pedantisch, später immer sicherer und flüssiger geschieht. – Canaletto hat dann noch mehrfach das System in der Abfolge der Teilaufnahmen gewechselt, was hier nicht im einzelnen zu verfolgen ist; die einmal begonnene „Rückläufigkeit“ in der Benutzung des Skizzenbuches war nicht mehr durchgreifend zu korrigieren. Für das Einsetzen am Ende des Buches spricht im übrigen noch eine andere Beobachtung. Nur die beiden ersten der oben erwähnten Sequenzen weisen die systematische Verwendung eines Lineales auf (für die Vertikalen und die wichtigsten Fluchtlinien). Schon die dritte Folge (63v bis 60v) zeigt kaum mehr eine Spur davon: Canaletto ist dieses zeitraubenden Hilfsmittels überdrüssig geworden. Bei allen späteren Skizzen hat er fast nie mehr zum Lineal gegriffen.

Wir haben diese scheinbar unwichtigen Beobachtungen so ausführlich referiert, um zu zeigen, wie nahe Gioseffis Untersuchung an den wirklichen Arbeitsvorgang herankommt. Immer wieder betont er den „instrumentalen“ Charakter dieser Zeichnungen,

ihre enge Verflechtung mit dem Schaffensprozeß Canalettos. An der zunächst so verwirrenden, doch aus praktischen Gründen durchaus erklärbaren Abfolge der Skizzen vom Ende bis zum Anfang des Buches läßt sich beobachten, wie Canaletto selbst noch auf der Suche nach einem möglichst praktischen Verfahren ist, nach einer rationellen Methode für die Anwendung der Camera obscura als Hilfsmittel der Vedutenmalerei. Es braucht nicht betont zu werden, daß diese „Aufnahmen“ nicht nur als mechanische Wiedergaben des von der Kamera projizierten Bildes zu bewerten sind. Es bedurfte einer präzisen Vorstellung von dem geplanten Gemälde, um zu brauchbaren Ergebnissen zu kommen. Und vor allem setzte erst *nach* der Fixierung der Teilbilder der eigentlich schöpferische Vorgang ein: die endgültige Fassung der Komposition, die Umsetzung des dünnen Liniengerüsts in Farbe und Licht, in kontinuierlich erfassbare Raumillusion. Das Wichtigste mußte dabei die Vorstellungskraft des Malers leisten. Gioseffi findet geistvolle Formulierungen für die Funktion dieser Zeichnungen im Schaffen des Malers. Die Originalität Canalettos wird durch die Anwendung der Camera obscura nicht im geringsten in Frage gestellt – um so weniger, als die von ihm entwickelte Arbeitspraxis folgerichtig aus der europäischen Tradition des perspektivischen Sehens, der Prospekt- und Vedutenmalerei herauswächst. Problematisch wird die Anwendung der optischen Kamera erst im 19. Jahrhundert, als an die Stelle der zeichnenden Hand – wiederum folgerichtig – die lichtempfindliche Emulsion und damit die rein mechanische Fixierung des Kamera-Bildes tritt.

Robert Oertel

STAATSGALERIE STUTTGART, Graphische Sammlung, *Zeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Katalog, bearbeitet von Johann Eckart v. Borries. Stuttgart 1960. 43 S., 80 Abb.

Der vorliegende Katalog des Graphischen Kabinetts der Staatsgalerie Stuttgart verzeichnet für den angegebenen Zeitraum die Neuerwerbungen, die seit 1945 möglich waren. Erwin Petermann, der Leiter des Kabinetts, erläutert im Vorwort, daß die Sammeltätigkeit während der vergangenen Jahre sich mit großer Entschiedenheit auf die Kunst des 20. Jahrhunderts konzentrierte. Insofern gibt die Publikation also weit mehr als nur einen Ausschnitt aus der Tätigkeit des Kabinetts. Die Ausgangssituation nach dem Ende des zweiten Weltkrieges war hier die gleiche wie überall in Deutschland. Die kulturpolitischen „Taten“ des Nationalsozialismus hatten die Galerie bis auf eine Mappe ihres Bestandes an moderner Graphik beraubt. Die daraus sich ergebende Verpflichtung, die Verluste nach Kräften zu ersetzen, wurde – wie der Katalog bezeugt – auf's beste erfüllt. Glückliche, ja z. T. außerordentliche Ankäufe, die in den letzten Jahren für die moderne Abteilung der Gemädegalerie gelangen, sind sehr publik geworden. Der Wiederaufbau der graphischen Bestände steht dem nicht nach. Man kann für das bisher Erreichte nur Bewunderung empfinden.

Das Sammeln in die Breite, mit der Absicht geschichtlicher Darstellung, ist erstaunlich weit gediehen. Nur wenige bedeutende Namen fehlen. Die Auswahl der Blätter