

in der Sammlung Foschi in Bologna erwähnten Bild mit gleichlautender Inschrift.

Aus der Fülle der über 180 Bilder der Altenburger Galerie konnten nur wenige Beispiele hervorgehoben werden; aber diese lassen die Vielfalt der Probleme erkennen, die in dem Katalog behandelt werden, und sie beweisen zugleich, daß es sich um ein Werk handelt, das den höchsten Anforderungen wissenschaftlicher Forschung entspricht.

Klara Steinweg

W. G. CONSTABLE, *Canaletto*. Oxford Clarendon Press 1962. Vol. I: Life and Work. 184 S., 184 Taf. mit Abb. Vol. II: Catalogue Raisonné. 662 S.

Über ein Menschenalter war der Verfasser mit seinem Thema beschäftigt, und nach manchen aufschlußreichen Einzelstudien hat er nun die Ergebnisse seines enormen Wissens über Canaletto in zwei Bänden zusammengefaßt, die auf lange hinaus das fundamentale Werk über den großen Vedutenmaler bleiben werden.

Der erste, auf 184 Tafeln das gesamte Abbildungsmaterial wiedergebende Band beginnt mit einem sorgfältig aufgestellten Stammbaum des im wahren Sinne des Wortes ortseingewachsenen Verherrlichers der Schönheit seiner Vaterstadt, dessen Vorfahren seit vielen Generationen „cives originarii“ von Venedig waren und zu einer bestimmten Klasse der venezianischen Gesellschaft zählten, „near to but distinct from the patrician nobility“. Canalettos Vater Bernardo, bekannt vor allem als Theatermaler, gehörte dem „Collegio dei Pittori“ an, das ihn am 28. Dezember 1739 zum Prior wählte. Wie es kam, daß sein Sohn Giovanni Antonio allgemein unter dem Beinamen „Canaletto“ – anstelle des korrekten Familiennamens Canal – bekannt wurde, mit dem er sogar gelegentlich seine Werke signierte, bleibt ungeklärt. Auf alle Fälle erhielt er ihn bereits in jugendlichen Jahren und führte sich mit ihm in London in aller Form als „Signor Canaletto“ ein.

Nach dem Beispiel seines Vaters ergriff Antonio zunächst den Beruf des Theatermalers, den er aber bald wegen der „indiscretezza dei poeti drammatici“ aufgeben sollte. Als er 1719, damals ein Zweiundzwanzigjähriger, als Gehilfe seines Vaters die Reise nach Rom antrat, war er noch für die Bühne tätig, wie aus den gedruckten Libretti zweier Opern von Alessandro Scarlatti hervorgeht, die 1720 in Rom aufgeführt wurden. Aber schon während des längeren römischen Aufenthaltes begann Antonio sich auf das lebhafteste für „le belle antiche fabbriche“ zu interessieren, die er mit einer bis dahin kaum gekannten Akribie abzuzeichnen verstand. Hier also, und nicht in Venedig, sind paradoxerweise die Anfänge von Canalettos lebenslänglicher Beschäftigung mit der Vedutenmalerei zu suchen, wenn sich auch sichere künstlerische Dokumente dieser von Orlandi und Zanetti bezeugten Tatsache nicht mehr nachweisen lassen.

Bald nach seiner Rückkehr in die Heimat (1720) wurde Canaletto mit dem bankrotten Theaterdirektor Owen McSwiney bekannt, in dessen Auftrag er Phantasiearchitekturen für eine Serie von eigenartigen allegorischen Gemälden schuf, bei denen er Pit-

toni und Cimaroli zu Mitarbeitern hatte. In der gleichen Zeit fing er an, venezianische Ansichten für reiche, meist aristokratische Auftraggeber zu malen, u. a. die vier berühmten Veduten, die er 1726 für Stefano Conti in Lucca ausführte, sowie Ansichten für den französischen Botschafter und den venezianischen Feldmarschall von der Schulenburg.

Schon 1725 wird Canaletto in einem Brief des Malers Marchesini mit großer Auszeichnung erwähnt, aber freilich als jemand, der seinen Wert wohl kannte und seine Preisforderungen dementsprechend stellte. Gegen Ende der 1720er Jahre trat der nun bereits berühmte Meister in die Dienste des englischen Konsuls Smith, durch den in der Folge der größte Teil seiner Produktion in die Hände englischer Sammler gelangte. Constable behandelt verständlicherweise diesen Teil der Biographie seines Helden mit besonderer Ausführlichkeit und weiß ihn durch zahlreiche Einzelepisoden anschaulich zu machen.

In der zuerst von dem Rezensenten aufgeworfenen Frage eines zweiten römischen Aufenthaltes Canalettos äußert sich Constable skeptisch, ohne dessen auch von Pallucchini behauptete Wahrscheinlichkeit bzw. Möglichkeit ganz zu verneinen. Immerhin sprechen für eine solche Reise nicht allein die zahlreichen in den vierziger Jahren geschaffenen römischen Ansichten, die schwerlich auf den in den 1719 – 1720 gemachten Jugendzeichnungen basieren dürften, sondern auch die Notiz bei Pyne: „Canaletti was sent to Rome by this gentleman (Smith) for whom he painted the views of that city“ usw. Constable selber liefert noch ein weiteres Argument im gleichen Sinne, indem er hervorhebt, daß der österreichische Erbfolgekrieg mit seinen schlimmen Auswirkungen für Oberitalien Canaletto erhebliche wirtschaftliche Nachteile brachte, da die Zahl der Besucher Venedigs erschreckend zurückging. Diese Tatsache könnte also sehr wohl bei Canalettos Entschluß, Rom nach so langer Abwesenheit wiederzusehen, eine gewisse, vielleicht sogar eine entscheidende Rolle gespielt haben.

Ein Kapitel der Lebensgeschichte Canalettos, das von Constable aufs gründlichste durchgearbeitet wird, ist das seiner beiden Londoner Aufenthalte. Hilda Finberg hatte hier schon 1920 wertvolle Vorarbeit geleistet, und Constable ergänzt seine Vorgängerin in manchen Punkten. Es läßt sich nicht verschweigen, daß die jenseits des Kanals ausgeführten Veduten, im ganzen genommen, für uns ebenso enttäuschend sind wie für die englischen Zeitgenossen, die soweit gingen, zu behaupten, man habe ihnen einen „impostor“ statt des wahren „Canaletto“ unterschoben – wogegen der also Verleumdete sich veranlaßt sah, in einer öffentlichen Erklärung zu protestieren. Jedenfalls besteht darin ein charakteristischer Unterschied zwischen dem älteren Canaletto und dem jüngeren (Bernardo Bellotto), daß dieser in Gegensatz zu seinem Oheim in den außerhalb Italiens ausgeführten Veduten die in ihn gesetzten Hoffnungen nicht nur erfüllte, sondern noch übertraf und erst in Dresden zur vollen Bewährung seines Könnens gelangte.

Über das letzte Jahrzehnt Canalettos faßt sich der Verfasser kurz, zumal in dieser Zeit ein Nachlassen der künstlerischen Fähigkeiten, insbesondere ein gewisser Schematismus nur allzu fühlbar werden. Einiges Interessante über die familiären Umstände

des Meisters erfahren wir bei Gelegenheit seines 1767 erfolgten Ablebens. Es stellt sich dabei heraus, daß von den legendären Summen, die der Meister angeblich aus England heimgebracht haben soll, sehr wenig übriggeblieben ist und daß insbesondere sowohl seine häusliche Einrichtung wie sein Bestand an Bekleidung und dgl. von überraschender Bescheidenheit waren.

Den „forerunners of Canaletto“ widmet Constable ein 25 Seiten umfassendes Kapitel, das von Heintz d. J., Marco Ricci und Eismann an bis zu Vanvitelli, Carlevaris und J. Richter einen durch Abbildungen gut illustrierten, höchst instruktiven Überblick über die gesamte venezianische Vedutenmalerei vom späten 17. Jahrhundert bis zum Auftreten Canalettos gibt. Es folgen zwei Kapitel: „His artistic development to 1740“ und „The work of Canaletto from c. 1740“, die den eigentlichen Kern des ersten Bandes bilden. In ihnen wird natürlich dem Problem der Benutzung der „Camera ottica“, das der Rezensent 1926 als erster einer kritischen Betrachtung unterzog, besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Auch die Frage, inwieweit Canaletto Gehilfen für seine Gemälde herangezogen hat, wird erörtert. Im allgemeinen neigt Constable dazu, das Maß ihrer Mitwirkung gering zu veranschlagen, worin man ihm, für die spätere Zeit zumindest, nicht folgen möchte. Die Folge einer solchen Auffassung ist, daß einzelne recht schwache Bilder Aufnahme in das Werkverzeichnis gefunden haben, die man lieber der Hand von Gehilfen und Imitatoren zuweisen würde. Freilich gibt einem, wenn man den strengeren Maßstab der Auswahl anzulegen geneigt ist, der bekannte Liebermann'sche Ausspruch zu denken: „Die Kunsthistoriker sind uns dadurch nützlich, daß sie uns die schwachen Werke absprechen, die wir leider gelegentlich geschaffen haben!“

Die eigentliche Frucht der imponierenden wissenschaftlichen Leistung Constables enthält der zweite Band seines Werkes, der in einem über 400 Seiten umfassenden, mit höchster Gewissenhaftigkeit gearbeiteten „Catalogue raisonné“ nacheinander die Gemälde, Zeichnungen, Skizzenbücher und Radierungen Canalettos verzeichnet. Aus leicht einzusehenden Gründen ist für die Bilder und Zeichnungen die topographische Anordnung gewählt, die eine klare Übersicht über das gewaltige Material erlaubt. Auf Einzelheiten einzugehen verbietet sich von selbst. Indessen seien zwei Arbeiten Canalettos, ein Gemälde und eine Zeichnung, ergänzend nachgetragen, weil es sich um Werke von nicht unerheblichem Rang handelt, wie aus den Abbildungen selbst hervorgeht. Das Gemälde ist eine Ansicht des Ponte a Rialto, von Süden gesehen (Abb. 6), die den bei Constable verzeichneten und reproduzierten Veduten dieser berühmten Lokalität beträchtlich überlegen ist und um 1730 zu datieren sein dürfte. Leider läßt sich z. Z. über den Verbleib des vor einigen Jahrzehnten im internationalen Kunsthandel aufgetauchten Werkes nichts sicheres sagen; doch sei der Hoffnung Ausdruck verliehen, daß der hier gegebene Hinweis zu seiner Wiederauffindung führt.

Auch bei der 30 : 43,5 cm messenden Sepiazeichnung der früheren Sammlung A. von Lanna (Abb. 8) handelt es sich um ein Blatt von bemerkenswertem Rang, das zu der Gruppe der von Constable von Abb. 699 bis 707 verzeichneten Sepiazeichnungen gehört, aber im Gegensatz zu ihnen offensichtlich eine bestimmte Häusergruppe in

Venedig wiedergibt, deren Identifizierung genauen Lokalkennern möglich sein sollte.

Endlich sei noch auf die auf Kupfer gemalte Ansicht der Dogana und der Salutekirche (Abb. 7) aufmerksam gemacht, die ebenfalls der früheren Schaffensperiode Canalettos angehört, und die von Constable zwar (als Nr. 152 seines Katalogs) aufgeführt, aber nicht reproduziert ist (Strassburg, Otto Kaufmann). Es wird den Lesern der Constableschen Monographie zweifellos erwünscht sein, eine gute Abbildung dieses kleinen Kabinettstückes zu besitzen, um so mehr als Kupferbilder in Canalettos Schaffen (wiewohl zeitgenössisch bezeugt) eine seltene Ausnahme bilden.

Der Rezensent möchte seine kurze Anzeige nicht schließen, ohne auf einen seiner Meinungen nach ungerechtfertigten Vorwurf einzugehen, der gegen Constables monumentales Werk erhoben worden ist, nämlich daß Canaletto darin „remains suspended in an cultural void“ und daß ein Bild dessen fehle, „what Venice was like during the seventy-one years of his life“. Wenn mit dieser Kritik auf die übliche, banal kulturgeschichtliche Milieuschilderung angespielt sein sollte, in der sich popularisierende Darstellungen gefallen, so kann man Constable nur dankbar sein, daß er von einer solchen captatio lectoris abgesehen hat. Wenn man nicht die Mühe scheut, sich in die vielleicht etwas trocken-wissenschaftlich anmutenden Kapitel über das Leben des Meisters, seine Vorgänger und die Phasen seiner Entwicklung zu vertiefen, wird man bei einiger historischen Einfühlungskraft sehr wohl imstande sein, die angebliche „kulturelle Leere“ selbst auszufüllen und sich von dem, was Venedig zu Canalettos Lebzeiten war, eine höchst lebendige Vorstellung zu bilden.

Hermann Voss

PERSONALIA

Im Sommersemester 1963 werden folgende ausländische Gastprofessoren an deutschen Universitäten Vorlesungen oder Übungen halten:

BERIN, Freie Universität

Ab Ende Mai 1963 Prof. Dr. Alfred Neumeyer (Mills College, Oakland/Calif.) über „Europäische Malerei 1850 – 1890“.

FREIBURG i. Br.

Prof. Dr. Adolf Katzenellenbogen (John Hopkins University, Baltimore) über „Das Problem der Form und des Inhalts in mittelalterlichen Darstellungszyklen“.

SCHLESWIG

Dr. Martin Urban, bisher Kustos am Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum, übernahm die Leitung der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde. Seine Nachfolge beim Landesmuseum trat Dr. Joachim Kruse an.