

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

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:	
<i>Le Fabriche, e Vedute di Venetia...</i>	152
Piazzakultur.	
<i>Brolio</i> , Geflügelverkauf und Fischmarkt, Fliegende Händler, Komödianten, Scharlatane und anderes Fahrendes Volk	170
Von Carlevarijs zu Johan Richter.	
Rokoko-Idyllen, versetzt in venezianische Gewässer	202
<i>Il gran Teatro di Venezia...</i>	
Eine 1717 erschienene Stichserie, verlegt von Domenico Lovisa	215
Canaletto.	
Frühe Meisterwerke	230
"... <i>c'est une vue enchantée!</i> "	
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
" <i>Pittori Minori</i> ":	
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

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 rät 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 sporcittie, 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 pubbliche, 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 Rhinoceros 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 Rhinoceroses,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 bezeugt¹³⁴ 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 kasieren. 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 Rhinoceros 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.

- ¹⁰² Rizzi, S. 98/99, Dis. 42, fig. 50.
- ¹⁰³ Rizzi, S. 90, tav. 84.
- ¹⁰⁴ Constable, 37.
- ¹⁰⁵ Lw., 60x49cm, Car. 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 mißfällt 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 Aerae 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 "*Proprietà 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 Stadel*, Inv.nr.: 1529, ders. (unter den zugeschriebenen Werken), S. 133. Aber auch da, wo nicht durch Architekturelemente 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 Carlevarij's 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 Rhinoceros 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 commissione/ 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 Rhinoceros, 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/246x327 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 Sirén, 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 Svezese 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. Zanutto 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 Aerae S. Marci ad horologiu versus Colonnas./ Veduta della Piazza di S. Marco dall'Orologgio verso le Colone. - Vue de la Place de S.