

# Vorwort

In diesem Jahr heißt das Thema „Kunst und Fotografie“, wobei der inhaltliche Rahmen bewusst offen gewählt wurde (siehe den Einführungstext im Begleitheft der Mappe). Das aktuelle Thema bietet somit Anlass zu mannigfaltiger Beschäftigung und interessanten Bildvergleichen.

Das den Bildmappen beiliegende Textheft unterstützt den Leser bei der Bildbetrachtung und erleichtert ihm den Weg zu einem eigenen Bildverständnis. Um zusätzliche Textquellen zu erschließen, wird seit der Folge 26/1978 zusätzlich das Heft „Quellen und Texte“ zur jeweiligen Kunstmappe herausgegeben. Auch das vorliegende Heft enthält entsprechende Materialien wie zum Beispiel Selbstzeugnisse der Künstler, Texte zu Werk, Person und Epoche bzw. zum historischen Hintergrund.

Die im Heft getroffene Auswahl mag willkürlich erscheinen. Dies liegt zum Teil daran, dass die ausgewählten Quellen von den jeweiligen Autoren dankenswerterweise unentgeltlich zur Verfügung gestellt wurden. Aber wir meinen, dass die Quellen und Texte die Aussagen der Kunstmappe sinnvoll vertiefen und die Unterrichtsvorbereitung spürbar erleichtern.

Die Oberstufe in den Gymnasien ermöglicht aber auch den Schülern eine intensivere Auseinandersetzung mit Kunstwerken, z.B. im Rahmen von Referaten. Das Bildmaterial und der Textteil der Kunstmappen bieten sich dafür als Arbeitsmaterial in allen Schularten an. Das Text- und Quellenheft enthält zusätzlich kontrastierende Stellungnahmen, regt zu weiterem Lesen und Arbeiten an und vermag das Werk des Künstlers oder die Entstehungsepoche der Werke unter verschiedenen Perspektiven zu erhellen.

Aus Platzgründen und anderen Erwägungen wurden innerhalb längerer Originaltexte manchmal Kürzungen bzw. Auslassungen vorgenommen, auch Fußnoten wurden deshalb weggelassen.

Kunst lebt von Kommunikation. Für Anregungen oder Kritik sind Beirat und Redaktion empfänglich und der Verlag (E-Mail-Adresse im Impressum) wird Ihre Nachricht gerne weiterleiten.

*Johannes Halder*

Redaktion „Meisterwerke der Kunst“

# 1 Zu Bernardo Bellotto gen. Canaletto (1721–1780)

## 1.1 Hellmuth Allwill Fritzsche: *Bernardo Bellotto und die Kameratechnik*

### Das Jahrhundert der Zeichenkamera (18. Jahrhundert)

Im 18. Jahrhundert erlebte die Zeichenkamera die weiteste Verbreitung und wurde Gemeingut aller Gebildeten. Die Literatur schwillt an, die Erläuterungen werden durch reichliche Illustration veranschaulicht. Natürlich hatten die Fortschritte im Linsenschliff und der theoretischen Optik hieran ihren wesentlichen Anteil. Newton empfand so große Sympathie für das Kamerabild, dass er sich nichts wünschte, als ein befähigter Maler zu sein, um die Zeichnung zu vollenden. Und der königliche Leibmedicus und berühmte Chirurg William Cheselden verdankte sicher dem großen Gelehrten, der auch zu seinen Patienten zählte, die Anregung zur Kameraverwendung für die zahlreichen Naturaufnahmen, mit denen er sein Monumentalwerk „Osteography or the Anatomy of the human body“ illustrierte. Die Titelvignette zeigt den Verfasser bei der Aufnahme eines menschlichen Skeletts in der Kamera.

Die technische Einrichtung der Zeichenkamera wurde immer praktischer und besser – z. B. durch Ätzung eines Quadratnetzes auf die Linse, wodurch dann das Projektionsbild in Felder zerlegt erscheint zur leichteren Orientierung des Zeichners, ganz im Sinne von Dürers Zeichentürlein. Dadurch wurde die gefürchtete Verschiebung der belichteten Zeichenfläche aus ihrer ursprünglichen Lage verhütet. Oder die Apparatur wurde gar in einer geschlossenen Portechaise untergebracht – in ihrer Benutzung sicher die komfortabelste Camera portatilis, die je gebaut wurde, da sie sich überall aufstellen ließ und so geräumig war, dass sie dem Zeichner selbst im Innern genügend Platz zum Arbeiten bot.

Manche Abbildung der alten Zeichenkamera hat sich wieder nachweisen lassen, von der großen Portechaisenkamera bis zur kleinen Handkamera.

Aber erhalten haben sich nur ganz vereinzelte Exemplare, die noch vor 1800 entstanden sind. Das Deutsche Museum in München besitzt keins. Hingegen hat das Science Museum in London zwei alte Exemplare. Das eine verdient besonderes Interesse, da es von Josua Reynolds, dem führenden klassizistischen Maler und Kunsttheoretiker Englands, persönlich benutzt worden sein soll.

### Maler des 18. Jahrhunderts in der Kamera

Dass die Kamera bei den Künstlern des 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte, darf schon allein aus der Kette von Hinweisen in einschlägigen Handbüchern geschlossen werden. Der Umfang, in dem sie für die Vorzeichnungen herangezogen wurde, bleibt einer genaueren Untersuchung vorbehalten. Im Folgenden sind nur einige aufgeraffte Andeutungen zusammengestellt.

In Schleißheim befindet sich von der Hand Georg Desmarrees ein Porträt des kurbayrischen Hofmalers Franz Joachim Beich, 1665–1748. Der Augsburger Akademiedirektor J.G. Bergmüller machte danach eine Zeichnung. Das Bildnis ist von allegorischen Figuren und Emblemen umgeben. Die Zeichnung diente J.J. Haid als Vorlage für ein geschabtes Blatt. Neben den üblichen Maleremblemen – Pinsel und Palette – zeigt es einen Putto, durch eine große Konvexlinse blickend und – wodurch das Blatt kulturhistorisch so wertvoll wird – eine Tischkamera. Mag sein, dass sie Beich zur Übertragung für den einen oder anderen seiner 22 Kupferstiche diente, oder mag er sie zur Aufnahme seiner großen Zyklen von Landschaftsgemälden verwandt haben – jedenfalls erschien sie Bergmüller als unentbehrliches Charakteristikum für ein Porträt des Beich. Die Zyklen sind: Die 11 Ungarischen Feldschlachten des Kurfürsten Max Emanuel in Schleißheim, die 13 Prospekte der Bayrischen Muttergottes-Wallfahrtsorte im Marianischen Kongregationssaal des Jesuiten-Kollegiums bei St. Michael in München, die 8 Ansichten der Wittelsbachischen Lustschlösser in Nymphenburg.

An der letzten Folge nun hat der Niederländer Domenikus Nollet 1646?–1736 mitgewirkt, „über dessen Geschicklichkeit man in München staunte“ (?) (Nagler, Künstlerlexikon). Und dieser vielgereiste Brüsseler stellte später in Paris eine Camera obscura für Maler aus (Machines approuvees vol. VI, Nr. 405, 1733). Er „imitierte Ant. Frans von

der Meulen 1632–90“ (Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon), der u.a. eine Reihe französischer Königsschlösser malte. Es wäre zu untersuchen, ob Nollet die Malkamera bereits aus seiner niederländischen Heimat mitbrachte, oder ob er sie erst durch Beich in München kennen lernte, der ja als Sohn eines Geometers mit ihr sehr wohl von Haus aus vertraut sein konnte.

Von den italienischen Malern des 18. Jahrhunderts wird, ungeachtet der venezianischen Vedutisten, Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnuolo, 1665–1745, als ständiger Benutzer der Camera obscura genannt. Fueßli berichtet im Künstlerlexikon, er habe in ihr alles nachgezeichnet, was auf der Straße vorging. So seien die kleinen Staffeleigemälde voller seltsamer Verkürzungen entstanden, wobei er eine große Anzahl Figuren in den engsten Raum zu pressen wusste. Ebenso danke er der Kamera das malerische Licht- und Schattenspiel.

Das Titelkupfer, das Daniel Chodowiecki (1726-1801) für Lavaters I. Physiognomik 1775 radierte, enthält die Darstellung einer Handkamera, im 3. Bd. von 1777 findet sich S. 196 eine Schlussvignette mit schrankartiger Kamera, falls diese nicht bloß ein „Guckkasten“ ist. Es könnte nicht überraschen, wenn auch Chodowiecki als Benutzer der Kamera erkannt würde.

Auch von dem Landschafts- und Schlachtenmaler Phil. Jak. Louthembourg 1740–1814, Schüler von Vanloo und F. Casanova, wird die Verwendung der Kamera behauptet. Er wurde in Paris Akademiker und Hofmaler, später in London als Bühnenmaler wieder Akademiemitglied und schuf u. a. Landschaften und Marinen in Öl und im Kupferdruck. Mariette III 223 spricht von einer Reise in die Provence, eigens zum Naturstudium, und vom „Wahrheitsgehalt“ seiner Marinen, die in Staunen setzte. Man weiß von seiner Freundschaft mit Cagliostro (!).

Von Joseph Vernet, 1714–1789, der die bekannte Vedutenserie von 24 französischen Seehäfen schuf, wissen sowohl Guyot als Valenciennes, dass er diese in der Camera obscura zeichnete, obwohl er die Perspektive vollkommen beherrschte, so dass er hierin die Valenciennes „in sehr lichtvoller Art“ unterwies. J. Fiorillo bringt folgende Anekdote:

„Nachdem Vernet den Hafen von Marseille gemalt hatte, drängte sich eine große Menge von Zuschauern herbei. Unter andern arbeitete sich auch ein Matrose durch das Gewühl, rief aber, nachdem er das Bild gesehen hatte, sehr naiv aus: C'tait bien la peine de me tant presser, je n'avais qu'à rester sur le port, c'est toute la même chose!“

Sein Schüler Valenciennes behandelt die Zeichenkamera sogar in seinen Vorlesungen an der Pariser Kunstakademie.

Zum Genuss der Natur, in der man ja anfangs nur die Werke berühmter Landschaftler, bes. Claude Lorrains, erkannte, diente in England das sog. Claude-Glass. Auch ist hier der Stecher James Storer, 1760–1821 t. p., als Benutzer der Zeichenkamera nachweisbar. 1786 meldet er eine Kamera eigener Konstruktion unter dem Namen „Delineator“ zum Patent an. Vornehmlich lieferte er architektonische und landschaftliche Illustrationen für topographische und historiographische Publikationen, die der mittelalterlichen Architektur Englands gewidmet waren. Er mag seinen Delineator zu zeichnerischen Aufnahmen nach der Natur oder zur Übertragung dieser Vorlagen auf die Kupferplatte verwendet haben.

Schließlich ist noch des Malers Louis Jacques Maude Daguerres 1787–1851 zu gedenken, der durch sein Verfahren, die sog. Daguerreotypie, die Kamerabilder auf einer lichtempfindlichen Platte zu fixieren, zum Vater der photographischen Kamera wurde. Im Dekorationsfach ausgebildet, war er ebenso wie Louthembourg für die Pariser Oper tätig. Aber auch seine Veduten, meist Schweizer Landschaften und Ruinenlandschaften, „wurden ihrer Zeit sehr beifällig aufgenommen“ (Nagler, Künstlerlexikon). Er vervielfältigte sie auch lithographisch. Diese Naturaufnahmen dienten ihm später als Vorlagen zu seinen Panoramen und Dioramen für Hochaltäre, romantische Nachfahren der barocken *teatri sacri* Italiens, für Prospekte der Sprech- und Singbühne und für seine Pariser Schaulichtbühne, das berühmte „Diorama“, das in Berlin von Gropius u. a. a. O. nachgeahmt wurde. Über die Verwendung der Zeichenkamera für die Aufnahme so genannter Zykloramen vgl. Fritzsche 1933.

## Das Jahrhundert der photographischen Kamera (19. Jahrhundert)

Zwei Forscherprobleme, ein optisches (die Camera obscura als Abbildungsmittel und Zeichenhilfe) und ein chemisches (lichtempfindliche Stoffe) hatten sich jahrhundertlang getrennt voneinander entwickelt. Die Daguerreotyp-Kamera vereinte die beiden Strömungen. Damit wurde der Menschheit eine neue Welt von ungeahnten Möglichkeiten erschlossen, die einen wesentlichen Anteil an der ästhetischen, künstlerischen und geistigen Haltung der seitdem verflorbenen 100 Jahre hat. Alle selbstschöpferischen großen Künstler hatten den Gebrauch der Zeichenkamera von sich gewiesen, zahllose Dilettanten, Kunstliebhaber, Physiker, Optiker, Philosophen u. a. haben sie mit

wärmsten Worten empfohlen – die Wirkung auf die Menschheit blieb nicht aus: Die Photographie wurde erfunden, ihre Verbreitung wurde zu einem Triumphzug ohnegleichen, über dessen Erfolge vielleicht selbst die genannten Dilettanten erschüttert gewesen wären. Seit 100 Jahren geht der ungleiche Kampf der Anschauungen zwischen echten und naiven Kunstbetrachtern einerseits und den durch den Naturalismus der Photographie Verbildeten andererseits!

## Die Kritik des 18. Jahrhunderts am Kamerabild

Das klassische Jahrhundert der Malerkamera zeitigte aber eine zunehmende Kritik – wie auf allen Gebieten, so auch gegenüber den Projektionsbildern der Kamera. Die Versicherung eines Enthusiasten, projizierte Landschaftsbilder stünden den Gemälden Claude Lorrains in nichts nach (!), hat keine typische Bedeutung. Denn die Bewertung beschränkte sich keineswegs auf ein allgemein gehaltenes pädagogisches Urteil, wie es z. B. Pernety im „Lexikon der bildenden Künste“ 1764 S. 39–41 fällt – ein Anfänger, ein mittelmäßiger Künstler könne wohl durch die Kamera in etwas geleitet werden, ohne aber jemals etwas Rechtes hervorzubringen –, vielmehr ist die Kritik in konkreten Fassungen niedergelegt. Die Kamerabilder wurden nicht mehr wie früher naiv gerühmt und den Malern vorbehaltlos angepriesen, sondern kritisch betrachtet und mit bestimmten Einschränkungen empfohlen. Es traten Warner auf, die von der sklavischen Übernahme des Kamerabildes abrieten. Die Kritik erhob sich gegenüber der linearperspektivischen Umrisszeichnung wie der farbperspektivischen Flächenbesetzung. Es fiel auf, dass sich die perspektivische Verkürzung irgendwelcher Gebäude anders abzeichnet als in den nach den Gesetzen der Perspektive konstruierten Architekturdarstellungen (Randverzeichnungen). Weiterhin wurde beobachtet, dass auch die Farben der Natur anders erschienen als die in der Kamera wiedergegebenen. Wir haben es dank der Erfindung der Photographie leicht, zu ermitteln, wie weit die Erzeugnisse dieses mechanischen Wiedergabeverfahrens von den Aufnahmen freier Künstler entfernt sind. Ganz abgesehen von stilistischen Bindungen, die sich in dem behandelten Zeitraum vom malerischen Rokoko zum lokalfarbig-linearen Klassizismus wandeln, bleiben eben alle Versuche unvollkommen, im Kamerabild Theorie und Praxis objektiver Naturwiedergabe zur Deckung zu bringen.

Die linearperspektivischen Verzeichnungen haben zwei Wurzeln. Einmal unzulängliche Linsen, die z. B. tonnenförmige Distorsion verursachen – die äußeren Partien werden zur Mitte hingedrängt – oder kissenförmige Distorsion – die äußeren Partien werden von der Mitte weggezogen. Diese Fehlerquelle vermochte der Fortschritt im Linsenschliff zu beseitigen. Die andere ist jedoch prinzipieller Natur. Die mathematische Perspektive lässt sich zwar als abstraktes Gebilde exakt und eindeutig konstruieren. Die gesehene Perspektive deckt sich jedoch nicht mit der durch die Konstruktion gewonnenen. Diese widerspruchsvollen Abweichungen wurden bereits von den alten Griechen durch Korrektur der scheinbaren Durchbiegung des Gesimses von Tempelfassaden berücksichtigt. Natürlich waren auch den Renaissance-Künstlern diese Abweichungen nicht unbekannt (z. B. müssten in Raffaels „Schule von Athen“ die Köpfe der nahe dem Bildrand befindlichen Figuren in ganz „unnatürlicher“ Verkürzung als elliptische Flächen erscheinen, sofern Raffael dieselbe Distanz gewahrt hätte, die für die große Hallen-Architektur maßgeblich ist. Dasselbe gilt in diesem Gemälde für die Globen).

Hierauf zielende „Verbesserungen“ wurden jedoch ganz gefühlsmäßig vorgenommen, ohne dass man sich über die Gründe klar wurde, die zu Korrekturen zwangen. Erst Hauck führte aus der Empirik heraus. Von der theoretisch-mathematischen Seite kommend, brachte er das Problem trotz heftiger Angriffe und Missverständnisse einer Lösung auf mathematischem Wege näher. Die eine Fehlerquelle dieser Abweichungen liegt in der Wahl einer zu kurzen Distanz. Wird doch der Gegenstand in Natur mit schweifendem Blick betrachtet, während die bildliche Wiedergabe auf der Fiktion des starren Blickes, d. h. eines einzigen Hauptpunktes und Hauptsehstrahles, beruht. Eine andere Fehlerquelle ist der grundlegende Unterschied, der zwischen der natürlichen und der künstlichen Bildebene besteht: Die Retina des menschlichen Auges ist eine ellipsoide Fläche, das Projektionsfeld der mathematischen Konstruktion resp. der Camera obscura jedoch eine absolute Ebene, die stets als stillschweigende Voraussetzung in senkrechter Stellung angenommen wird, außer den wenigen anamorphotischen Darstellungen. Und endlich kommt noch der Unterschied des stereoskopischen Sehens des Menschen gegenüber dem monokularen der Konstruktion hinzu.

Die Bemängelung der Kamera erstreckte sich weiterhin auf ihre Leistungsfähigkeit in der Wiedergabe des räumlichen Eindrucks (Vordergrund zu Hintergrund) und des Ausschnittes (rahmendes Repoussoir u. a.).

Schließlich wird ihr Wiedergabevermögen von natürlichen Farbwerten untersucht. Kunstästhetisch sind diese koloristischen Auskünfte die wertvollsten. Indessen, der farbige Unterschied vom Kamerabild zum Naturbild kann hier nur gestreift werden, da seit Lionardos, Goethes und Runges Schriften zum eigentlichen Thema „Farbe“ nichts gesagt wurde.