

Christian Kühn

Die Canaletto-Maschine



Erste-Campus, zwölftes Geschoß, Vorstandsetage. Der Besucher tritt aus dem Aufzug, wendet sich zum Licht. Das Panorama der Stadt liegt vor ihm, gefiltert von leicht spiegelnden Glasflächen und den Holzrahmen der Doppelfassade. Plötzlich nimmt der Besucher an der Wand hinter sich eine Figur wahr, eine vergrößerte Photographie, raumhoch. Sie zeigt überlebensgroß einen alten Mann, auf einer leicht gewölbten Betonfläche stehend. Der Mann ist nackt. Seine Arme hängen seitlich herab, sein Blick ist angespannt in die Ferne gerichtet. Der Eindruck einer Statue wird durch den tiefen Augpunkt der Photographie verstärkt: Die Kamera befindet sich auf Höhe der Knöchel des Mannes und blickt zu ihm auf.

Die Arbeit stammt von dem 2010 verstorbenen kroatischen Künstler Tomislav Gotovac. Sie trägt den Titel „Die Wacht am Rhein“ und dokumentiert eine Aktion, bei der Gotovac 1994 mehrere Stunden in unterschiedlichen Posen auf dem Dach des Pavillons der kroatischen Künstler in Zagreb verbrachte und in Richtung der Kämpfe zwischen der kroatischen Armee und den Krajina-Serben blickte. Der Titel der Arbeit, „Die Wacht am Rhein“, ist doppeldeutig und spielt auf den Nationalismus, der sich in diesem Lied verkörpert, ebenso an wie auf den amerikanischen Film „The Watch on the Rhine“ aus dem Jahr 1943, der vom deutschen Widerstand gegen das NS-Regime handelt.

Der Blick spielt in diesem Bild eine zentrale Rolle. Der außergewöhnlich tiefe Horizont des Bildes und die zentral gesetzte Figur erzeugen eine Sogwirkung, die durch den Blick in die Ferne, auf den sich der nackte Mann konzentriert, nochmals verstärkt wird. Wir sehen diesen Blick, und sobald wir wissen, worauf er sich richtet, spüren wir die Verletzlichkeit der nackten Figur angesichts eines Krieges, den wenige Jahre zuvor niemand für vorstellbar gehalten hätte. Die Hängung des Bildes an einem Ort, der einen Ausblick über Wien und an klaren Tagen bis weit in die umgebende Region im Osten zulässt, ist gut gewählt. Was die Figur erblickt, liegt in unserer Vorstellungskraft. Der nackte Seher ist eine Ermahnung.

Auch im berühmten Bild von Bernardo Belotto, genannt Canaletto, das eine Vedute der Stadt Wien vom Belvedere aus zeigt, ist der Blick ein zentrales Thema. Es ist allerdings nicht der subjektive Akt

des konzentrierten und empathischen Erblickens, der hier im Zentrum steht, sondern die Vermessung der Welt nach objektiven Gesetzen. Das Bild entstand, wie die meisten Stadtveduten von Belotto, mit Hilfe einer Camera Obscura, eines Vorläufers des Photoapparats. Belottos Arbeit begann damit, das Bild, das im abgedunkelten Kasten der Camera Obscura durch eine Linse und einen Spiegel auf eine Glasplatte gelenkt wurde, mithilfe eines Transparentpapiers aufzuzeichnen. Um Verzerrungen zu vermeiden, entstanden oft mehrere solcher Zeichnungen mit leicht unterschiedlichen Bildachsen, die danach miteinander verbunden wurden. Über diese Vorzeichnung legte man ein Raster, das die Übertragung der Bildinhalte auf eine größere Leinwand erleichterte, auf der schließlich die Ausarbeitung des Bildes mit konventionellen Techniken erfolgte.



Der Wert dieser Veduten lag nicht zuletzt in ihrer aus der Herstellungsweise abzuleitenden Objektivität. Die Zuschreibung eines bestimmten Datums, die manche dieser Bilder erfuhren, erhöhte dabei den Eindruck von Authentizität. So ist etwa auf Belottos Bild des kaiserlichen Schlosses Schönbrunn das Datum 16. August 1759 vermerkt, der Tag, an dem Kaiserin Maria Theresia im Siebenjährigen Krieg vom Sieg der österreichischen Armee gegen die Preußen bei Kunersdorf unterrichtet wurde. Im Bild selbst kann man das Ereignis nur vermuten: ein weiß gekleideter Bote, der durchs Bild eilt, eine leere Kutsche. Der historische Moment wirkt wie mit Zinnfiguren nachgestellt.

Auf dem 1759 oder 1760 entstandenen Bild „Wien, vom Belvedere aus gesehen“, das heute gerne als Canaletto- oder Belotto-Blick bezeichnet wird, ist kein solches Datum vermerkt. Es ist offensichtlich ein heißer Sommertag nach der Mittagsstunde. Das adelige Publikum drängt sich im Schatten einer hohen bepflanzten Mauer, die die beiden Gärten im Vordergrund des Bildes voneinander trennt: links der Garten des Palais Schwarzenberg mit dem großen Becken, das die Wasserspiele versorgt, rechts das Gartenparterre des Schlosses Belvedere. Seit der endgültigen Abwehr der Eroberungsversuche durch das osmanische Reich, die 1683 mit dem Entsatz von Wien begonnen hatte und 1699 mit dem Frieden zu Karlowitz ihren Abschluss fand, sind etwas mehr als 50 Jahre vergangen.

In diesen Jahren hat sich das Stadtbild nachhaltig verändert. Auf Belottos Bild sind einige der wichtigsten Bausteine dieser Veränderung zu sehen: links die Karlskirche, in einigem Abstand daneben das Palais Schwarzenberg, im Anschluss die Orangerie des Belvedere-Schlusses mit dem Kammergarten, und als Prospekt, auf den der Belvedere-Garten zuläuft, das untere Belvedere, der Sommerwohnsitz des Prinzen Eugen von Savoyen. Den rechten Abschluss bildet der markante Block des Salesianerinnenklosters, dessen Kuppel im Bildraum als Gegengewicht zur Karlskirche wirkt. Hinter dieser Schicht neuer barocker Architektur liegt, umgeben von einem grünen Glacis, die befestigte Stadt mit ihren zahlreichen Kirchtürmen, aus denen der Südturm der Stephanskirche hervorsticht und exakt im geometrischen Mittelpunkt des Bildes eine zentrale Position einnimmt. Im Hintergrund: Kahlenberg und Leopoldsberg. Aufsteigende Wolken. Eine Ahnung der Donau.

Anders als der Künstler Tomislav Gotovac ist der Künstler Bernardo Belotto in seinem Werk nicht präsent. Im Gegenteil: Belotto bringt sich als Person zum Verschwinden, indem er den Namen Canaletto von seinem Onkel übernimmt, Giovanni Antonio Canal, in dessen Werkstatt Belotto die Arbeit mit der Camera Obscura gelernt hat. Nicht das Genie erzeugt diese Bilder, sondern ein unbestechlicher optischer Mechanismus, dem am Ende mit malerischer Kunstfertigkeit nachgeholfen wird. Damit passt die Camera Obscura gut in ein 18. Jahrhundert, das auch der Frühling des Maschinenzeitalters war. Im Park des Palais Schwarzenberg hatte Joseph Emanuel Fischer von Erlach 1722 die erste Dampfmaschine des Landes errichtet, die einen Springbrunnen versorgte. Als Sohn des Hofarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach kam Joseph Emanuel in Kontakt mit Gottfried Wilhelm Leibniz, der sich zwischen 1712 bis 1714 in Wien aufhielt. Die Begegnung mit dem Mathematiker und Philosophen dürfte ihn geprägt haben. Obwohl er als ausgebildeter Architekt wichtige Projekte seines berühmten Vaters wie die Karlskirche und die Hofbibliothek weiterführte, verlagerte er sein Interesse zunehmend auf den Maschinenbau, vor allem von Dampfmaschinen für die Wasserhaltung in Bergwerken.

Wir dürfen uns den Canaletto-Blick als eine Abbildungs-Maschine vorstellen, ohne Emotionen und Sentimentalität. Hätte man diese Maschine nicht im Jahr 1760 angehalten, sondern weiterlaufen lassen, so wäre eine Folge von Canaletto-Blicken entstanden, die uns die Stadt Wien im kontinuierlichen Wandel zeigen: ein im Großen geordnetes Gefüge, das sich im Dialog mit sich selbst umgestaltet. Zuerst wachsen die Vorstädte, dann verschwindet das Korsett der Bastionen, das Glacis verwandelt sich in die Ringstraße, die mittelalterliche und barocke Stadt in eine Metropole, durchzogen von den Verkehrslinien und Infrastrukturen einer Millionenstadt. Aus den Vorstädten werden dicht bebaute Bezirke. Die Canaletto-Maschine, die im 18. Jahrhundert noch einen klar begrenzten Stadtkörper registrierte, zeichnet um 1900 den Ansatz zu jener „unbegrenzten Großstadt“ auf, der Otto Wagner eine Gestalt geben wollte.

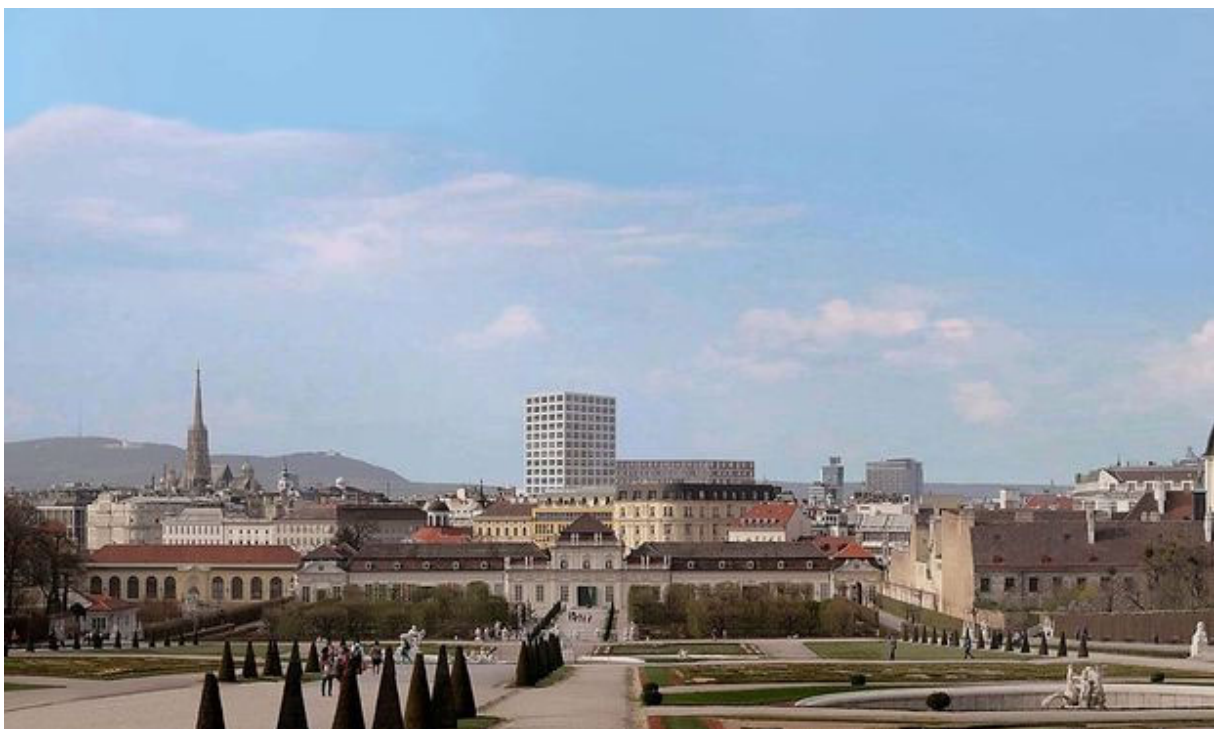
Nach 1918 nimmt die Canaletto-Maschine vorerst wenig von der Entwicklung der Stadt wahr. Neue Wohnviertel entstehen vor allem außerhalb des Gürtels, Häuser der Siedlerbewegung und Volkswohnpaläste wie der Karl-Marx-Hof. Erste Hochhausplanungen scheitern am Zusammenbruch der Wirtschaft. Ein realisiertes Hochhaus in der Herrngasse macht sich so klein, das es als solches kaum zu erkennen ist.

Die nächsten Bilder zeigen eine brennende, zerbombte Stadt und danach eine im Wiederaufbau. 1955 füllt sich der Garten des Belvederes mit Menschen, die die Unterzeichnung des Staatsvertrags feiern. Österreich ist frei und ahnt kaum, wie lange es noch in der Nachgeschichte des Faschismus verharren wird. Der Vorwurf, Provinz zu sein, mehr noch die Frage, wessen Provinz, kränkt die Stadt, wie Günther Anders beobachtet, aufs tiefste. Die Stadt muss daher eine andere werden, eine ganz andere. Die Ringstraße: Elend des Historismus. Die Sezession: Kitsch. Otto Wagners Stadtbahn: museumsreif. Stattdessen: Internationaler Stil, Orientierung an der Einheitsarchitektur einer rationalisierten und damit entzauberten Welt.

Die Canaletto-Maschine verzeichnet erste Bewegungen in die Vertikale. Den Anfang macht der Ringturm, der kaum merkbar rechts neben der Stephanskirche sichtbar wird. Zu Beginn der 1960er-Jahre entstehen das Gartenbauhochhaus und das Hotel Intercontinental Wien, Hochhausscheiben mit breit gelagerten Sockeln. Damit ist ein Anfang gemacht. Über die Jahre bildet sich vom Stadtpark auswärts eine neue Zone höherer Verbauung parallel zum Ring, schüchterne, aber massige Hochhäuser, die offensichtlich nicht zu hoch hinaus wollen. Erst nach dem Fall des Eisernen Vorhangs 1989 nimmt die Entwicklung Fahrt auf. Die Stadt verdichtet sich weiter. Die Donau City im 22. Bezirk und Wien Mitte, das Areal um den Bahnhof Landstraße im 3. Bezirk, sollen explizit als Hochhauszonen entwickelt werden. In der Donau-City gelingt das, in Wien Mitte bleibt vom geplanten Hochhauscluster nur ein einziger Turm. Die Gegner des Projekts hatten durch die Eintragung der Wiener Inneren Stadt in die UNESCO-Liste des Weltkulturerbes im Jahr 2001 Aufwind erhalten. Die Verdichtung setzt sich aber an anderen Orten fort, jenseits des Donaukanals, wo mit Uniqa Tower, Media Tower, Sofitel und Raiffeisen Hochhaus markante Türme entstehen, deren Spitzen auch vom Belvedere aus sichtbar sind.

Die Canaletto-Maschine zeichnet auch dieses Bild emotionslos auf. Es unterscheidet sich vom ursprünglichen vor allem durch das Verschwinden der Grünzonen im mittleren Bildbereich. Die Linie, an der Stadt und Himmel zusammentreffen, liegt im Bild von 1760 zwar tiefer; sie ist aber nicht weniger fiebrig als die heutige. Ein Staccato von Hochpunkten, sakrale und profane, Dachgiebel und Observatorien, die aus dem Stadtkörper hervorstechen, ohne Anspruch auf Dominanz. Diese Ausgewogenheit hat sich bis heute gehalten, auch wenn die einzelnen Elemente ein anderes Format angenommen haben.

Bedroht ist diese Ausgewogenheit aber durch ein aktuelles Projekt, das als neue Dominante das bestehende Spannungsgefüge unwiderruflich zerstören würde. Es sieht einen Neubau des Hotel Intercontinental vor, der prinzipiell bei der 1960er-Jahre-Idee der Hochhausscheibe bleibt, diese allerdings breiter und um drei Geschoße erhöht ausführt. Ergänzt wird diese Scheibe durch einen 66 Meter hohen Turm, der exakt auf der Achse des Belvederes liegt. Turm und Scheibe ergeben eine Masse im Zentrum des Bildraums, die alles andere erschlägt.



Bei diesem Projekt muss die Canaletto-Maschine ihren Dienst versagen. Die Aufzeichnung endet. Ein Unfall mit Totalschaden: Bitte gehen Sie weiter, es gibt hier nichts zu sehen. Ein neues Zeitalter hat begonnen, in dem wir uns von der Stadt nichts mehr erwarten dürfen außer Renditen. Und das heißt, dass die meisten gar nichts erwarten dürfen, denn nur wer Kapital hat, darf an Renditen denken. Wobei zum Finanzkapital in diesem Fall auch das soziale Kapital kommt, das es einem Projektentwickler erlaubt, Beamte und Politiker einer Stadt vor sich her zu treiben, auf den einzig denkbaren Ausgang zu: ein Projekt zugerichtet nach seinen Wünschen.

Der Künstler Markus Geiger hat mit seiner Arbeit für den Erste Campus die Reduktion der Sache Architektur auf die Ware Immobilie kommentiert. Er ließ die Fassaden einer Häusergruppe gegenüber dem Campus in den Farben der sieben Euro-Geldscheine übermalen, vom Grau des Fünf-Euro-Scheins bis zum Pink des Fünfhunderters. Die Grenzen der Farbfelder sind frei über die Fassaden gezogen. Welcher Logik sie dabei folgen, ist nicht ersichtlich. Die Konturen verschwimmen, die Individualität der Häuser löst sich auf in den Farben des Geldes, das als Determinante jeden anderen Wert in den Hintergrund drängt.

Ist die totale Monetarisierung der Stadt einmal erledigt, wird alles verhandelbar. Der Preis, der für die Zerstörung dessen vorgesehen ist, was die Canaletto-Maschine über Jahrhunderte aufzeichnen durfte, besteht aus der in einem städtebaulichen Vertrag zwischen Investor und Stadt geregelten Sanierung eines Eislaufplatzes und dem Bau einer unterirdischen Turnhalle. Der Wert, der dabei zerstört wird, ist in Geld nicht messbar.

Wien, Mai 2018