

ZAUBER DES REALEN

# Bellotto

BERNARDO BELLOTTO AM SÄCHSISCHEN HOF





ZAUBER DES REALEN

# Bellotto

BERNARDO BELLOTTO AM SÄCHSISCHEN HOF

SONDERAUSSTELLUNG ZUM  
300. GEBURTSTAG VON BERNARDO BELLOTTO  
IN KOOPERATION MIT DEM  
KÖNIGLICHEN SCHLOSS IN WARSCHAU – MUSEUM

HERAUSGEGEBEN VON DEN  
STAATLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN  
STEPHAN KOJA · IRIS Y. WAGNER

SANDSTEIN VERLAG



# Inhalt

		12	Meisterschaft und gesellschaftliche Ambitionen	80	Neue Formen der Vedute	160	Bellottos künstlerische Herangehensweise	198	Anhang
8	JOACHIM HOOF Grußwort	20	IRIS YVONNE WAGNER Dem Adel verpflichtet. Bernardo Bellotto in Dresden, Wien und München	88	ARTUR BADACH Die frühen Jahre. Bernardo Bellotto in Italien	166	MECHTHILD HAAS Von der Schülerhand zur Meisterhand. Bellotto als Zeichner	200	Biografie Bernardo Bellotto
9	STEPHAN KOJA Anspruch des Realen. Bernardo Bellotto und die Erneuerung der Vedute	42	RALF GIERMANN Getragen von Sachsen und Polen – eine Sänfte für den Kurfürst-König	106	SABINE PEINELT-SCHMIDT Gesehenes in Kunst verwandelt. Bernardo Bellottos Veduten im Licht der Landschaftsmalerei und -grafik	180	SABINE BENDFELDT Betrachtungen zur Maltechnik. Die Dresdner Veduten Bernardo Bellottos	204	Werkliste
		44	GUDULA METZE »la mia intrapresa« Bellotto als Radierer	126	WOLFRAM DOLZ Landesvermessung in Sachsen am Anfang des 18. Jahrhunderts	196	THOMAS LIEBSCH Bellottos Arbeitsmethoden: Die Verwendung der Camera obscura	244	Literatur
		64	EWA MANIKOWSKA Bernardo Bellottos Dresdner Wohnung. Sozialer Anspruch und Status des Künstlers	128	PETER BJÖRN KERBER Subjektive Lebens-Perspektiven. Bernardo Bellottos menschliche Stadtporträts			256	Impressum
		78	JULIA WEBER Wie gewonnen, so zeronnen – ein nobles Präsent des Gafen von Brühl	144	ANDRZEJ ROTTERMUND Ansichten von Warschau und Rom. Zu Genese und Chronologie der Gemäldezyklen von Ber- nardo Bellotto				





IRIS YVONNE WAGNER

# Dem Adel verpflichtet

Bernardo Bellotto in Dresden,  
Wien und München



Bernardo Francesco Paolo Ernesto Bellotto wurde am 20. Mai 1722 als Sohn des Vermögensverwalters Lorenzo Antonio Bellotto und dessen Ehefrau Fiorenza Domenica Canal in Venedig geboren.<sup>1</sup> Seine Mutter war eine jüngere Schwester Giovanni Antonio Canals, genannt Canaletto – einem der berühmtesten Vedutenmaler der Zeit. Um das Jahr 1735 begann Bernardo, als Lehrling in der Werkstatt seines Onkels Antonio zu arbeiten und trat drei Jahre später der venezianischen Malerzunft *Fraglia dei Pittori* bei, in deren Verzeichnis er bis 1743 geführt wird.<sup>2</sup> Als Bildungsziel des Adels auf der Kavaliertour litt Venedig zu dieser Zeit unter dem österreichischen Erbfolgekrieg (1740–1748) – weniger Reisende besuchten die Lagunenstadt, und auch in Oberitalien gab es für den aufstrebenden jungen Künstler nicht ausreichend Aufträge.<sup>3</sup> Im Jahr 1747 verließ Bernardo Bellotto gemeinsam mit seiner Ehefrau Elisabetta, seinem Sohn Lorenzo und dem Diener Francesco seine Geburtsstadt und reiste nach Dresden.<sup>4</sup> Die sächsische Residenzstadt war unter Kurfürst und König August III. und seiner Gemahlin Maria Josepha von Österreich ein Anziehungspunkt für Kunstschaaffende unterschiedlicher Nationalitäten – Architektur, Bildhauerei, Malerei, Oper, Literatur und Festivitäten bildeten den Rahmen einer prachtvollen Hofhaltung, die sich mit anderen europäischen Fürstenhöfen und Königshäusern messen konnte.

#### NETZWERKE UND DIE ERSTE DRESDNER VEDUTE

Doch Bellotto knüpfte schon zuvor Kontakte zu königlichen Auftraggebern. Für den König von Sardinien und Herzog von Savoyen, Karl Emanuel III., schuf er zwei Ansichten von Turin. Im Frühjahr 1744 hielt er sich in Verona auf. Im Anschluss entstanden zwei Ansichten der Stadt für einen unbekannten englischen Auftraggeber, die als Pendants konzipiert sind. Das lang gestreckte Bildformat behielt der Künstler fortan für repräsentative Veduten bei und wiederholte beide Ansichten zudem für die königliche Sammlung in Dresden (Abb. 1 und s. S. 102, Abb. 10).<sup>5</sup> Da die genauen Umstände von Bellottos Umzug nach Sachsen nicht bekannt sind, gibt es unterschiedliche Thesen, auf wessen Vermittlung Bellotto an den Dresdner Hof kam.<sup>6</sup> So könnte der Venezianer Bonomo Algarotti, Trauzeuge bei der Hochzeit Bellottos mit Maria Elisabetta Pontormo am 5. November 1741, über seinen Bruder Francesco Graf von Algarotti den Kontakt mit dem Dresdner Hof hergestellt haben.<sup>7</sup> Denkbar wäre auch eine Vermittlung über den Galerieinspektor Pietro Maria Guarienti, der Taufpate von Bellottos 1745 geborener Tochter Francesca Elisabetta war.<sup>8</sup> Wie strategisch Bellotto sein soziales Netzwerk aufbaute, davon zeugt seine erste Dresdner Vedute *Dresden vom rechten Elbufer oberhalb der Augustusbrücke* (Abb. 2). Zu ihrer Anfertigung wählte Bellotto als Standpunkt das Haus des Hofrats Franz Josef von Hoffmann (s. S. 197, Abb. 3).<sup>9</sup> Hoffmann war verheiratet mit Felicita Sartori, einer Schülerin der von König August III. hochgeschätzten Pastellmalerin Rosalba Carriera, die wie Bellotto aus Venedig stammte und sich dort als erfolgreiche Porträtistin des Adels etabliert hatte.<sup>10</sup> Doch nicht nur die Wahl des Standorts, auch die kompositorische Anlage des Bildes verrät etwas über die taktische Vorgehensweise des Künstlers. Der Strom der Elbe, der die Altstadt von der Neustadt trennt, unterteilt auch das Gemälde in zwei Bereiche. Am rechten Bildrand reihen sich schmucklose Fassaden aneinander, während direkt im Vordergrund auf einer teilweise verschatteten Freifläche sieben Personen in zwei Gruppen beieinanderstehen. Sie werden traditionell als Figuren aus dem höfischen Umfeld gedeutet. Der Hofmaler Christian Wilhelm Ernst Dietrich steht hinter einem sitzenden jungen Mann mit Zeichenblock. Dieser wiederum blickt zu einem älteren Herrn im grünen Rock auf, der



mit seinem rechten Arm stromabwärts deutet und als der Hofmaler Johann Alexander Thiele gilt.<sup>11</sup> Obgleich die eher summarisch angelegten Staffagefiguren kaum über Porträtähnlichkeiten zu identifizieren sind, geben doch Habitus oder Kleidung wichtige Hinweise. Der Vergleich mit zeitgenössischen Radierungen legt zudem die Vermutung nahe, dass Bellotto sich für die Anfertigung einiger Figuren an anderen künstlerischen Medien orientierte. Dies gilt beispielsweise für den etwas abseits stehenden, kurfürstlich-königlichen Hoftaschenspieler Joseph Fröhlich in Tiroler Tracht, von dem Johann Joachim Kaendler eine Figur für Porzellan modellierte (Abb. 3).<sup>12</sup> Der Leibarzt der Königin Maria Josepha, Doktor Filippo di Violante, geht vermutlich auf eine grafische Vorlage zurück, die sich sowohl in der königlichen als auch in Bellottos Sammlung befand, nämlich eine von Matthias Oesterreich geschaffene Radierung nach Pierre Leone Ghezzi's *Caricature* (Kat.-Nr. 119).<sup>13</sup> Weitere Personen aus dem höfischen Umfeld sind der in Rückenansicht wiedergegebene beleibte venezianische Opernsänger Niccolo Pozzi und ein Bediensteter in türkischer Tracht.

Links der Elbe erstrahlt prominent inszeniert die Gemäldegalerie des Grafen von Brühl – dem kurfürstlich-sächsischen und königlich-polnischen Premierminister – mit der davor befindlichen sogenannten Brühlschen Terrasse. Das helle Gebäude spiegelt sich im Wasser und ist somit zweifach im Bild präsent. Die Besitztümer Brühls hebt Bellotto in seinen ersten beiden Ansichten vom rechten Elbufer aus besonders hervor.<sup>14</sup> Dahinter ragt die Kuppel der Frauenkirche empor, während die noch im Bau befindliche Hofkirche ohne ihren charakteristischen Turm im Bildhintergrund optisch zurücktritt. Nur der Hausmannsturm als sichtbarer Teil des Residenzschlosses ist als Orientierungspunkt zu erkennen. Diese erste Vedute

**Abb. 1**  
BERNARDO BELLOTTO  
*Die Etsch in Verona*, 1745/1747  
Öl auf Leinwand, 131 × 232 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister,  
Gal.-Nr. 604.





Abb. 2  
BERNARDO BELLOTTO  
*Dresden vom rechten Elbufer oberhalb  
der Augustusbrücke, 1747*  
Öl auf Leinwand, 132 × 236 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 602.

signierte Bellotto prominent mit seinem Namen sowie dem Künstlernamen seines Onkels, indem er auf einem Stein im Vordergrund einschrieb: »BERNARDO.BELLOTO / DETTO. CANALETO / F.ANNO.1747.IN.DRESDA«.

Es ist durchaus denkbar, dass Bellotto sich mit seiner ersten Vedute als Neuankömmling in die soziale Hierarchie des höfischen Umfelds einordnen wollte.<sup>15</sup> Darüber hinaus lassen die beiden ersten Gemälde darauf schließen, dass Bellotto sich des Einflusses von Heinrich Graf von Brühl am Dresdner Hof bewusst und sein Status bei seiner Ankunft 1747 noch nicht klar definiert war. Sofern der junge Künstler aus Venedig sich als Zeichner hier selbst ins Bild brachte, nahm er absichtlich keine selbstbewusste Haltung auf dieser ersten Vedute ein; die sitzende Position und das Aufschauen zu dem älteren Hofmaler Thiele bezeugen vielmehr eine Orientierung an bereits etablierten Personen. In der Fassung für den Minister (Kat.-Nr. 82) verzichtete Bellotto sowohl auf die Figur des Zeichners als mögliche Selbstreferenz als auch auf die prominente Signatur. Eine nicht schriftlich dokumentierte Vereinbarung zwischen dem Künstler und Brühl führte dazu, dass Bellotto die Veduten in zweifacher Ausführung anfertigte und lieferte, zum einen an die Galerie des Königs und zum anderen an den Grafen.<sup>16</sup> Die Radierung nach seinem ersten Gemälde, die in der Schriftleiste explizit auf die Galerie Brühls hinweist, signierte er im ersten Zustand noch nicht mit dem Zusatz »peintre royal«, in den späteren Zuständen dagegen schon.<sup>17</sup> Und auch in der Schriftleiste seiner Radierung nach der zweiten Vedute signierte er im ersten Zustand nur mit dem Künstlernamen; dafür findet sich der Hinweis, das Gemälde sei im Auftrag des Königs entstanden – und auch Brühl wird wieder benannt.<sup>18</sup> Welche Rolle spielte Heinrich Graf von Brühl also für Bellottos Aufstieg in Dresden?



Detail aus Abb. 2

Abb. 3  
JOHANN JOACHIM KAENDLER  
*Hofnarr Fröhlich, 1736/37, Staffierung 1740*  
Porzellan, Bemalung: Aufglasurfarben  
und Gold, 24 × 10 × 8 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Porzellansammlung, Inv. PE 150.

## BELLOTTOS STELLUNG BEI HOFE

Es ist nicht ungewöhnlich, dass die Vereinbarung zwischen Bellotto und Brühl, die Zyklen von Dresden und Pirna minimal abgewandelt und in der Größe geringfügig verändert zu wiederholen, nie schriftlich fixiert wurde.<sup>19</sup> Vielmehr scheint es ein Übereinkommen gewesen zu sein, das auf gegenseitigen Gefälligkeiten beruhte. Erst als Bellotto nach dem Siebenjährigen Krieg seinen Status verlor, an Gehalt einbüßte und nachdem August III. und Brühl verstorben waren, forderte er über eine Klage von den Erben Brühls 200 Taler pro geliefertem Gemälde ein, auf die er zu Lebzeiten Brühls nonchalant verzichtet hatte. Der Künstler hatte den Grafen und dessen Ehefrau Maria Anna Franziska sogar als Taufpaten für seine 1748 in Dresden geborene Tochter Maria Anna Henrica Isabella gewählt.<sup>20</sup> Brühls Geliebte, die italienische Altistin Teresa Albuzzi-Todeschini, wurde 1757 ebenfalls Taufpatin für die letztgeborene Tochter Theresia Francisca Florentina.<sup>21</sup> Brühl wiederum schenkte dem Künstler ein Service aus Meissener Porzellan,<sup>22</sup> und Brühl war es auch, der das königliche Dekret ausstellte, mit dem Bellotto Zutritt zu den Festungen Sonnenstein und Königstein gewährt wurde, um diese zu zeichnen.<sup>23</sup> Die Verbindung zu Brühl, der als Mäzen, Sammler und Premierminister die einflussreichste Persönlichkeit am Dresdner Hof war, spielte für Bellotto bei seiner Ankunft in Dresden und auch später eine entscheidende Rolle.

Obwohl seine Anstellung als königlicher Hofmaler nie in Zweifel gezogen wurde, fehlen doch zwei wichtige Quellen, die seinen Status bei Hofe definieren. Zwar bezog Bellotto ein jährliches Salär von insgesamt 1750 Talern<sup>24</sup> – deutlich höher als jenes seiner Malerkollegen







ARTUR BADACH

# Die frühen Jahre

Bernardo Bellotto in Italien



Bernardo Bellotto war ein Sohn von Lorenzo Bellotto und Fiorenza Domenica Canal, einer Tochter des Bühnenbildners und Theaterdekorateurs Bernardo Canal. Ein Bruder der Mutter war Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto. Bevor dieser Künstler als Schöpfer zahlreicher Veduten berühmt wurde, halfen er und sein Bruder Cristoforo ihrem Vater mehrere Jahre lang beim Malen von Bühnenbildern für Theateraufführungen.<sup>1</sup> In jener Werkstatt von Canal erlernte der junge Bernardo in den Jahren zwischen 1735 und 1743 seinen Beruf.

Gemäß der gängigen Praxis wurde ein Schüler zunächst mit der Anfertigung von Zeichnungen und Radierungen betraut und erst später mit Ölgemälden. Bellottos Zeichnungen, die während seiner Lehrjahre bei Canal entstanden, zeigen, dass der junge Künstler zunächst dieselben Ansichten von Gebäuden, Straßen und Kanälen wiederholte, die auch in den Gemälden seines Onkels auftraten (Abb. 1). Canal, selbst geübt im Einsatz der *Camera obscura*, führte sicherlich auch seinen Neffen in die Geheimnisse der Verwendung dieses Geräts ein, das eine realistische Darstellung von Gebäuden und anderen Objekten, aber auch die Korrektur perspektivischer Ansichten ermöglichte.<sup>2</sup> Der Kunststudent verbesserte seine zeichnerischen und malerischen Fähigkeiten, fertigte mit der Zeit auch erste Kompositionsskizzen für vom Meister vorbereitete Arbeiten an und führte schließlich bestimmte Teile in Gemälden Canals aus.<sup>3</sup> Während des Aufenthalts im Atelier seines Onkels hatte der junge Künstler zudem Gelegenheit festzustellen, welch wichtige Rolle Radierungen, die Bildkompositionen wiederholen, bei der Vermarktung der eigenen künstlerischen Arbeit spielen konnten.<sup>4</sup>

Während seiner Ausbildung eignete sich Bellotto Stil und Maltechnik von Antonio Canal so sehr an, dass einige Zeitgenossen – und auch die Nachwelt – Schwierigkeiten hatten und haben, zwischen bestimmten Werken des einen und des anderen Künstlers zu unterscheiden.<sup>5</sup> Zusätzliche Probleme bereitete die Tatsache, dass der junge Künstler ab etwa 1743, also nachdem er die Werkstatt von Canal verlassen hatte, zum Signieren seiner Gemälde auch

dessen Beinamen »Canaletto« nutzte.<sup>6</sup> Dies sollte auf die enge Bindung Bellottos zu seinem Lehrer hinweisen. Es konnte aber auch dazu beitragen, das Interesse potenzieller Käufer an den Werken des damals noch wenig bekannten Malers zu steigern.<sup>7</sup>

Im Alter von 16 Jahren wurde Bellotto in die *Fraglia dei Pittori* (Maler-Bruderschaft) aufgenommen, in deren Verzeichnissen er bis 1743 geführt wurde. Die Aufnahme in die Bruderschaft sicherte ihm eine berufliche Unabhängigkeit und ermöglichte den Verkauf seiner eigenen Arbeiten. Die Einträge im Verzeichnis der *Fraglia* bilden neben den im Hessischen Landesmuseum Darmstadt aufbewahrten frühen Zeichnungen des Künstlers die hilfreichste Quelle zur Identifizierung seiner frühen Werke.<sup>8</sup>

Eine der ersten Meinungsäußerungen zum Talent des heranreifenden Malers stammt vermutlich aus einem Tagebuch des Druckers und Antiquars George Vertue, in dem dieser notierte, dass der Künstler, den er als »Canaletto den Jüngeren« bezeichnet, merkliche Fortschritte mache und sich allmählich in seinem Metier weiterentwickele.<sup>9</sup>

Dem Beispiel seines Oheims folgend, malte Bellotto Ansichten von allen charakteristischen Orten Venedigs. Ansichten der Uferzone in der Nähe des Dogenpalasts erlaubten die Darstellung der Handels- und Kriegsflotte, die der Stadt ihren Reichtum und ihre internationale Position gesichert hatte. Das auf den Gemälden wiedergegebene Uferbecken an der Piazza San Marco ist üblicherweise mit zahlreichen Schiffen gefüllt, welche am Ufer andocken oder in See stechen. Die politische und militärische Macht der Stadt wurde auch in den Ansichten *Campo dell'Arsenale* und *Piazzetta, Blick nach Norden* (beide in der National Gallery of Canada, Ottawa) des Oheims betont. Am Tor zum Arsenal sind zwei mächtige Löwenfiguren zu sehen, die aus Athen hierher transportiert wurden und an die Eroberung von Morea (heute Peloponnes) durch die Republik Venedig während des Krieges von 1684 bis 1699 erinnern. Vor der Eingangsfassade des Gebäudes stellte man außerdem Marmorfiguren auf, die mythische Götter symbolisieren.



Abb. 1  
GIOVANNI ANTONIO CANAL  
Der Platz vor SS. Giovanni e Paolo  
in Venedig, um 1725  
Öl auf Leinwand, 125 × 165 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 582.

Detail aus Abb. 1



Abb. 2  
BERNARDO BELLOTTO  
Rio dei Mendicanti und Scuola di  
San Marco, ca. 1740/41  
Öl auf Leinwand, 42 × 69 cm  
Venedig, Gallerie dell'Accademia  
di Venezia, 494.







◀ Abb. 3  
BERNARDO BELLOTTO  
*Blick auf den Canal Grande: Santa Maria della Salute und die Dogana vom Campo Santa Maria Zobenigo*, um 1743  
Öl auf Leinwand, 139,1 × 236,9 cm  
Los Angeles, Paul J. Getty Museum, 91.PA.73.

Die Hauptverkehrsader der Stadt, der Canal Grande, ist ein ebenso häufig verewigter Teil von Venedig. Bellotto malte seine Ansichten des Kanals und der angrenzenden Gebäude entweder von einem der Kanalufer aus wie in der Ansicht *Blick auf den Canal Grande: Santa Maria della Salute und die Dogana vom Campo Santa Maria Zobenigo* oder von einer der Brücken; in letzterem Fall füllt das Wasser den größten Teil des Gemäldes aus und wird zu dessen wichtigstem Protagonisten.<sup>10</sup> Der Künstler zeigt in seinen Gemälden Orte, an denen sich staatliche Würdenträger, Beamte und Reisende treffen, welche die Stadt besuchen, aber auch abseits gelegene kleinere Plätze und Winkel, in denen ebenfalls interessante öffentliche Gebäude und Kirchen zu bewundern sind, wie bei der Ansicht *Rio dei Mendicanti und Scuola di San Marco* (Abb. 2), und in denen das tägliche Leben der Einwohner zu beobachten ist.<sup>11</sup> Mit der erwähnten Ansicht *Blick auf den Canal Grande: Santa Maria della Salute und die Dogana vom Campo Santa Maria Zobenigo* (Abb. 3) schuf der Künstler, der bisher eher mittelgroße Leinwandformate gewohnt war, nun ein Gemälde von 139 auf 237 Zentimetern. Eine besondere Herausforderung muss für den jungen Maler auch Giambattista Colloredos Auftrag für zwei große Gemälde gewesen sein: *Der Canal Grande mit dem Palazzo Corner Spinelli* und *Der Einzug des kaiserlichen Botschafters Giambattista Colloredo in den Dogenpalast*.<sup>12</sup>

Ähnlich wie andere Künstler dokumentierte Bellotto zudem Feste und öffentliche Feierlichkeiten der Serenissima. In den Jahren 1739 und 1740 malte er zur Erinnerung an den Besuch von Friedrich Christian, einem Sohn Augusts III., dem König von Polen und Kurfürsten von Sachsen, eine Szene aus der Regatta, die zu Ehren des Prinzen veranstaltet worden war (Abb. 4). Er war nach Italien gekommen, um der Hochzeit seiner Schwester Maria Amalia mit Karl III. von Bourbon, dem König von Neapel, Sizilien und Spanien, beizuwohnen.<sup>13</sup>

In den Jahren, in denen Bellotto in der Werkstatt von Canal arbeitete, gehörte es zu seinen Aufgaben, Kopien der Gemälde seines Onkels anzufertigen. Die Vervielfältigung von bereits gemalten Kompositionen stand im Zusammenhang mit dem wachsenden Interesse an venezianischen Veduten, insbesondere bei Touristen, die in großer Zahl aus nahezu ganz Europa in die Stadt reisten. Eine große Gruppe unter ihnen bildeten kunstbegeisterte Sammler aus England, deren Zahl in der ersten Hälfte der 1730er Jahre deutlich zunahm. Henry Howard, vierter Earl of Carlisle, gab während seines Aufenthalts in Venedig in den Jahren 1738 und 1739 bei Canal eine Reihe von Veduten für das Castle Howard in Yorkshire in Auftrag. Kowalczyk geht davon aus, dass der junge Bellotto bis zu einem Dutzend dieser Werke geschaffen haben könnte.<sup>14</sup> Als bedeutendster Sammler venezianischer Kunst ist hingegen Joseph Smith anzusehen – ein englischer Bankier und Kaufmann, der 1744 zum britischen Konsul in Venedig ernannt wurde. Allein von Antonio Canal soll er über 50 Gemälde und fast 150 Zeichnungen erworben haben.<sup>15</sup>

Die Gemälde aus Bellottos Jugendzeit beweisen, wie viel er von seinem Onkel gelernt hatte: die Wiedergabe »der Schattentiefe und der Lichtdurchbrüche auf der Architektur, der Risse und Farbstufungen an den Wänden, der Präzision architektonischer Entwürfe, des Funkelns und der ständigen Bewegung des Wassers«. <sup>16</sup> Wie Kowalczyk feststellte, basierte Bellottos Kunst auf den Kompositionen seines Onkels. Er verlieh Canals Kompositionen aber eine strengere perspektivische Organisation, wodurch der Eindruck größerer Tiefe entstand.<sup>17</sup>

Zahlreiche Gemälde aus der venezianischen Periode des Künstlers stechen durch das strahlende Weiß der Palastfassaden hervor. Bellottos Werke zeigen im Vergleich zu Canals einen anderen Umgang mit Farbe und ausdrucksvollere Hell-Dunkel-Kontraste.<sup>18</sup> Der Künstler verwendete eine Farbpalette, die motivisch bedingt überwiegend aus Ocker-, Blau- sowie Grüntönen bestand, und hüllte die Städte und ihre Bewohner oftmals in einen silbrigen Schein. Sein feines Gespür für Farben zeigt sich in der Art und Weise, wie er das Wasser



in den venezianischen Kanälen darstellte, das häufig einen smaragdgrünen, brillant schimmernden Farbton aufweist. Ein anderes Mal sind die Wellen fast schwarz und zeigen nur an den Rändern Reflexe des warmen Sonnenlichts.<sup>19</sup> Während man auf den Gemälden seines Onkels oft ein Aufhellen der Farben durch Zugabe von Weiß und eine Tendenz zur Verwendung von Pastelltönen erkennen kann, verwendete Bellotto lieber tiefe Grün-, Braun- und Rottöne.<sup>20</sup> In einigen Gemälden tritt kaltes Licht, welches charakteristisch für Canals Gemälde aus den 1730er Jahren ist, neben einer sehr detaillierten Wiedergabe der Wasseroberfläche und der Oberflächenstruktur von Gebäudewänden auf.<sup>21</sup> Succi schrieb in seiner Analyse einer von Bellotto selbst angefertigten Replik der Ansicht des *Campo Santi Giovanni e Paolo in Venedig* von 1743, in der sich tiefe Schattenflecken von den blendend weißen Häuserfassaden abheben, dass die Stimmung dieser Darstellung bereits die Atmosphäre der im darauffolgenden Jahr geschaffenen Ansichten von Gazzada ankündige.<sup>22</sup> Der individuelle Stil des jungen Künstlers zeigt sich auch in der Staffage. In Bellottos Gemälden sind die Figuren sehr vereinfacht dargestellt – schlank, groß, mit kleinen Köpfen.<sup>23</sup>

Bezüglich der Maltechnik ist anzumerken, dass in Bellottos Gemälden viel häufiger als in jenen seines Onkels der Einsatz der Impastotechnik zu beobachten ist. In den Jahren 1740 und 1741 begleitete er Canal auf einer Reise nach Padua und perfektionierte seine

Abb. 4  
BERNARDO BELLOTTO  
*Blick auf den Canal Grande mit den Palazzi Foscari und Moro Lin*, 1740  
Öl auf Leinwand, 101 × 162 cm  
Stockholm, National Museum, NM 49.





SABINE PEINELT-SCHMIDT

# Gesehenes in Kunst verwandelt

Bernardo Bellottos Veduten  
im Licht der Landschaftsmalerei  
und -grafik



Über den künstlerischen Werdegang Bernardo Bellottos sind wir gut unterrichtet. Einen zentralen Teil der Biografie bilden die Ausbildung und künstlerische Formung des Venezianers bei seinem Onkel Giovanni Antonio Canal sowie das hohe künstlerische Niveau, das der Jüngere recht schnell erreicht hatte.<sup>1</sup> Nach seiner Übersiedlung in die sächsische Residenz fand sich Bellotto nicht nur in einer anderen geografischen Region, sondern auch in einem veränderten Arbeitsumfeld wieder. Er war nun nicht mehr in enger Zusammenarbeit mit seinem Onkel tätig. An den Wechsel Bellottos nach Dresden knüpfte sich für ihn auch eine Veränderung der ökonomischen Situation, denn er arbeitete nicht mehr wie zuvor für verschiedene Auftraggeber, sondern war von der Gunst eines einzigen Herrschers abhängig. So sah er sich auch mit einem neuen sozialen Umfeld konfrontiert – dem des sächsischen Hofes. Seine eigene Integration in die neuen wirtschaftlichen, sozialen und privaten Systeme nahm er offenbar beherzt in Angriff und reüssierte schnell. Beispiel hierfür ist seine Tätigkeit für den Premierminister Brühl, dessen zentrale Stellung bei Hofe er offenbar früh erkannte. Seinen glänzenden Einstand verdankte er sicherlich nicht zuletzt seiner außerordentlichen Produktivität und seiner mitunter geradezu ökonomischen Arbeits- und Malweise.<sup>2</sup>

Ein weiterer Topos, neben der engen Verbindung zum Onkel, ist im Zusammenhang von Bellottos Kunst jener der motivischen Abhängigkeit seiner Veduten von den topografischen Gegebenheiten der präsentierten Orte. Schon in der Definition der »Vedutenmalerei« liegt die unmittelbare Abhängigkeit des künstlerischen Bildes vom gesehenen Ort, und Bellotto selbst hat den Begriff der »Vedute« für seine Kunstwerke verwendet.<sup>3</sup> Mit der Bezeichnung verbindet sich der Anspruch der Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit. Der synonym gebrauchte Begriff des »Prospekts« wurde im 18. Jahrhundert als »eine wirkliche landschaft darstellendes gemälde« festgelegt.<sup>4</sup> In dem Schweigen, mit dem Christian Ludwig von Hagedorn die Vedute in seinen *Betrachtungen* bedenkt, liegt Geringschätzung; lediglich eine gewisse »Annehmlichkeit« gesteht er den Schöpfungen der »sogenannten Prospect- und Architecturmahler« zu und hat, 1762 in Dresden schreibend, wohl vor allem Bellotto im Sinn.<sup>5</sup> Auch später noch haftete der Vedutenmalerei eine niedrige Stellung auf der Skala der Wertschätzung der malerischen Gattungen an: In Meyers Konversationslexikon wurde die Vedute zu Beginn des 20. Jahrhunderts als »Aussicht, Prospekt; dann überhaupt eine untergeordnete Gattung der Landschaftsmalerei, die nur die Einzelheiten wiedergibt, ohne nach künstlerischer Auffassung zu streben« definiert.<sup>6</sup> Bilder ohne künstlerischen Anspruch also?

Mit Bezug auf die Altstadt von Warschau wurde betont, dass die Veduten für den Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg von hohem Wert waren, und auch der Dresdner Neumarkt ist heute Bellottos Ansichten wieder oberflächlich nah.<sup>7</sup> Bellottos Auftrag mag es gewesen sein, den Glanz der Residenz unter August III. zu dokumentieren und vor allem dessen Bautätigkeit in monumentalen Gemälden festzuhalten. In diesem Sinne handelt es sich bei Bellottos Stadtveduten tatsächlich um Innovationen, und er lässt sich einordnen unter die Neuerer, die die Kunstgeschichte so sehr liebt. Doch wie wirklichkeitsnah sind Bellottos Veduten? Werner Busch hat am Beispiel Canals gezeigt, wie dessen kompositorische Eingriffe in die Darstellungen Venedigs die Grenzen zwischen Vedute und *Capriccio* ins Schwimmen gebracht haben und wie letztlich die kapriziösen Veränderungen eine verbesserte Wahrheit der Darstellung der Stadt zum Ergebnis hatten.<sup>8</sup> Es ist bekannt, dass auch Bellotto gelegentlich die Architektur beugte, um sein Darstellungsziel zu erreichen.<sup>9</sup> Das Gewandhaus am Dresdner Neumarkt verschob er nach seinem Gusto, um mehr Platz für die königliche Kutsche zu schaffen und ihr einen angemessenen kompositionellen Rahmen zu geben.



Doch hat Bellotto für seine Veduten nicht nur behutsam die örtlichen Gegebenheiten manipuliert, sondern auch aus dem Fundus geschöpft, den die Künstler vor ihm hinterlassen hatten.<sup>10</sup> Schon Gregor Weber formulierte treffend: »Der hohen Wahrhaftigkeit der Veduten zum Trotz darf nicht vergessen werden, daß sie selbst innerhalb einer Maltradition stehen, das Material der Kunstgeschichte voraussetzen und nach bestimmten Formeln erdacht und ausgeführt sind.«<sup>11</sup> Welche Rolle also spielte die Tradition der Landschaftsmalerei für Bellottos Schaffen?<sup>12</sup>

Abb. 1  
BERNARDO BELLOTTO  
Capriccio mit dem Turm von Malghera, 1743/44  
Öl auf Leinwand, 37,3 × 62,2 cm  
Bristol Museum & Art Gallery, Inv. K5269.

#### GROSSE FUSSTAPFEN: ANTONIO CANAL ALS VORBILD UND MOTIVLIEFERANT

Naheliegend sind Motivübernahmen des Neffen von seinem Onkel. Dieser schuf eine Reihe von Radierungen, die Bellotto teils genau in Gemälde übersetzte. So malte er noch in Italien zwei *Capricci*, die Radierungen Canals zum Vorbild haben. Im Falle des *Capriccio mit dem Turm von Malghera* (Abb. 1) nahm Bellotto gegenüber der Radierung Canals (Abb. 2) nur wenige Veränderungen vor. Er reduzierte die Anzahl der Staffagefiguren deutlich und machte im Hintergrund eine Kirche sichtbar, die sich bei Canal nur erahnen lässt. Wo letzterer durch das Anschneiden einer venezianischen Gondel links die Ausschnitthaftigkeit der Szenerie betonte,





**Abb. 2**  
GIOVANNI ANTONIO CANAL  
*La Torre di Malghera*, um 1735/1746  
(als Folge publiziert um 1744/1746)  
Radierung, 295 × 431 mm (Pl.),  
332 × 473 mm (Bl.)  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Kupferstich-Kabinett, A 1907-6.

rückte Bellotto die Szene in eine allgemeinere – eben mehr capricciohafte – Richtung.<sup>13</sup> Das zweite frühe *Capriccio* Bellottos, das sich mit Canals Radierungen in Verbindung bringen lässt, ist jenes Bild, dessen Darstellung in der Lagune angesiedelt ist (s. S. 96, Abb. 5). Dort sieht man in der Ferne die Kuppel einer Kirche, bei der es sich um diejenige von S. Maria della Salute handeln könnte. Das dominante Gebäude mit dem markanten Bogen im Untergeschoss taucht in ähnlicher Form auf zwei Radierungen des Onkels aus der Folge *Vedute altre prese da i luoghi altre ideate da Antonio Canal* auf: Zum einen als ein ähnlicher Bau – ein Brunnenhaus –, eingebettet in eine jedoch ganz anders geartete Landschaft, zum anderen als eine Art Brückentor links von einem weiten Brückenbogen, über den gerade ein Wagen fährt (Abb. 3).<sup>14</sup> Hier ist die Nähe zu Bellottos Gemälde noch deutlicher, übernahm er doch die Asymmetrie des Daches in spiegelverkehrter Weise. Dabei fügte er einen recht hohen Schornstein und ein Wappen über dem Torbogen hinzu.

Aufgrund ihrer engen persönlichen und beruflichen Verbindung liegt es nahe, dass Bellotto schon während seiner Lehrzeit mit den Radierungen Canals vertraut war, dass er gar ihrer Ent-



**Abb. 3**  
GIOVANNI ANTONIO CANAL  
*Ein Wagen fährt über eine Brücke*, um 1735/1746  
(als Folge publiziert um 1744/1746)  
Radierung, 144 × 125 mm (Pl.),  
420 × 589 mm (Bl.)  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Kupferstich-Kabinett, Inv. A 1899-947.

stehung unmittelbar beiwohnte. Die beiden *Capricci* sind dafür beredte Zeugnisse, zeigen sie doch, wie motivische Spezialitäten des Älteren vom Jüngeren variabel kombiniert wurden und wie die Radierungen des einen die Gemälde und Grafiken des anderen schon früh inspirierten.

## LANDSCHAFTSDARSTELLUNGEN IM BESITZ DES KÜNSTLERS

Diese Radierungen haben Bellotto bis nach Dresden begleitet, wie wir aus dem umfangreichen Verlustinventar, dem *Catalogo de Danni*, seiner Dresdner Wohnung wissen. An 1021. Stelle unter seinem Buchbesitz sind die »Stampe di Antonio Canal« aufgeführt.<sup>15</sup> Aus diesem Dokument erfahren wir nicht nur, was für eine große Bibliothek der Künstler zusammengetragen hatte,<sup>16</sup> sondern erhalten auch Auskunft über seinen Kunstbesitz. Diesen ordnete er zum Teil in seine Bibliothek ein – »legate«, gebunden, heißt es an mehreren Stellen, wo von Skizzen oder Druckgrafik die Rede ist. Doch auch in den anderen Zimmern befanden sich Gemälde





ANDRZEJ ROTTERMUND

# Ansichten von Warschau und Rom

Zu Genese und Chronologie  
der Gemäldezyklen von Bernardo Bellotto



Gemälde- beziehungsweise Skulpturenzyklen gehörten schon immer zu den grundlegenden künstlerischen Ausdrucksformen, doch erst Ende des 17. und im 18. Jahrhundert, als der ausgereifte Barock bis dahin unbekannte, an repräsentativen Inhalten reiche Programme in Interieurs von Herrschaftsbauten einführte, zeigten sie ihren vollen Nutzen. Es handelte sich dabei nicht mehr nur um Zyklen von Darstellungen siegreicher Schlachten oder topografischer Ansichten landesherrlicher beziehungsweise fürstlicher Besitzungen, um traditionelle Ahnengalerien, Porträtzyklen berühmter Persönlichkeiten<sup>1</sup> oder um endlos wiederholte Allegorien von Jahreszeiten, Kontinenten, Elementen, Sinnen oder Temperamenten, sondern auch – und das war eine unbestreitbare Neuheit – um mehrteilige Zyklen von Stadtansichten. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts waren das künstlerische Vorbild für europäische Höfe nicht mehr nur das Versailles Ludwigs XIV., sondern auch die von Kunstbegeisterung und Sammelleidenschaft geprägten Höfe in Dresden, Wien und München. Sie waren es, die neue Lösungen zur Gestaltung und Ausstattung von Innenräumen hervorbrachten und einen neuen Ansatz für die Präsentation von Kunstwerken – sowohl in herrschaftlichen Appartements als auch in eigenständigen Kunstgalerien – entwickelten. Zyklen städtischer und vorstädtischer Veduten waren aufgrund ihrer Bilderanzahl gut geeignet, um die Besitztümer eines Herrschers<sup>2</sup> und eine moderne Stadt zu zeigen, welche nicht mehr nur ein verdichtetes Siedlungsgebiet, sondern zugleich Verwaltungsmittelpunkt eines immer größer werdenden urbanen Raums war. Sie stellte einen Ort sozialer Konflikte, vor allem aber auch ein Zentrum dar, das neue politische, soziale, kulturelle und wissenschaftliche Ideen hervorbrachte.<sup>3</sup> Diese Ziele verfolgten zweifellos ebenso die von Bellotto gemalten und von August III. in Auftrag gegebenen Ansichten von Dresden, die von Kaiserin Maria Theresia bestellten Ansichten von Wien und die für König Stanislaus August geschaffenen Ansichten von Warschau.

Die Hängung von Gemälden in Reihen auf grünem oder dunkelrotem Hintergrund oder deren Einbau in Wandvertäfelungen oder Stuckrahmen war in repräsentativen Innenräumen europäischer Residenzen des 18. Jahrhunderts sehr beliebt, besonders in englischen Herrschaftssitzen wie Petworth House, Corsham Court oder Castle Howard (insbesondere »The Canaletto Room«).<sup>4</sup> Interessante Beispiele für diese Art der Präsentation liefern auch die aus den Jahren von 1770 bis 1780 stammenden Zeichnungen von Bellottos erbittertem Rivalen Jean Pillement, der darauf eine ideale, streng nach Format und Thema geordnete Galerie seiner Gemälde darstellte (Abb. 1, 2).<sup>5</sup> Auf diese Weise wurden auch Bellotto gut bekannte Schlossinterieurs eingerichtet, vor allem die des venezianischen Palazzo des britischen Konsuls Joseph Smith am Canal Grande, wo Smith ein »Venezianisches Zimmer« einrichten ließ, um darin Gemälde venezianischer Thematik zu präsentieren. Für diesen Raum gab er unter anderem bei Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, einen Zyklus von zwölf gleichformatigen Ansichten des Canal Grande von der Fondamenta della Croce am nordwestlichen Ende des Kanals bis zu seiner Mündung bei der Dogana di Mare in Auftrag; des Weiteren einen kleineren, aber künstlerisch anspruchsvollen Vedutenzyklus, der sich auf den Markusdom bezog, und sechs Gemälde mit Ansichten der näheren Umgebung der Basilika.<sup>6</sup> Außerdem schuf Canal für Smith auch einen Zyklus von fünf Ansichten des antiken Rom (alle fünf befinden sich heute im Bestand der Royal Collection in London). Im identischen Hochformat gemalt, waren sie für das »Römische Zimmer« in Smiths venezianischem Palazzo bestimmt, wo sie in die Wandvertäfelung eingebaut<sup>7</sup> oder, wie Bettagno glaubt, in Stuckrahmen angebracht waren.<sup>8</sup>



Entscheidend für Bernardo Bellottos Entwicklung als Vedutenmaler war sein Aufenthalt in Rom im Frühjahr und Sommer 1742. Er muss damals einige Dutzend Zeichnungen und auch kleinere Ölskizzen (ital. *modelli*) zu den bekanntesten, sowohl antiken als auch neuzeitlichen Denkmälern Roms angefertigt haben. Viele von ihnen entstanden, indem er den Spuren seines Onkels Antonio Canal folgte, der zwischen 1719 und 1720 eine Romfahrt unternommen hatte. Ein Ergebnis von Bellottos Reise waren 14 großformatige Ansichten Roms.<sup>9</sup> Einige davon malte er nach Zeichnungen seines Onkels, andere entstanden aus eigener Kreativität heraus, so zum Beispiel die Ansichten der Piazza Navona, der Piazza del Popolo, der Via di Ripetta (s. S. 99, Abb. 8) oder die im Kontext dieses Beitrags besonders wichtige Ansicht des Kapitilhügels mit der Kirche Santa Maria d'Aracoeli.<sup>10</sup> In Anbetracht ihrer Maße und kompositorischen Abstimmung aufeinander ist davon auszugehen, dass sie paarweise oder vielleicht sogar für ein bestimmtes Interieur gemalt wurden. Ein Ergebnis von Bellottos Romaufenthalt ist auch ein Zyklus von vier *Capricci* mit römischen Motiven, die auf das Jahr 1746 datiert werden.<sup>11</sup>

Abb. 1  
JEAN PILLEMENT  
Gemäldegalerie, 1770–1780  
Federzeichnung, in Tusche laviert  
Privatsammlung.





Abb. 2  
JEAN PILLEMENT  
Gemäldegalerie, 1770–1780  
Federzeichnung, in Tusche laviert  
Privatsammlung.

Die angeführten Beispiele zeigen, dass Bellotto bereits zu Beginn seines künstlerischen Weges bestimmte Grundsätze entwickelte, denen er bei der Ausführung von Aufträgen für Stadtansichten folgte. Im Idealfall sollte eine Bestellung für ein konkretes Interieur bestimmt sein, an dessen Wänden ein Gemäldezyklus zu einem bestimmten Thema, in an die Architektur des Raumes angepassten Formaten angebracht werden sollte. Ein Grundsatz, der die einzelnen Veduten miteinander in Einklang brachte, war das Prinzip der paarweisen Ausführung von Gemälden, die symmetrisch angeordnet wurden und im Hinblick auf Komposition und Format aufeinander abgestimmt waren.<sup>12</sup> In Abhängigkeit von den Auftragsbedingungen und dem Bestellungsumfang war Bellotto sein ganzes Berufsleben hindurch bemüht, diese Grundsätze zu beachten. Dies zeigt sich bereits in seinen frühen venezianischen und florentinischen Werken, später in Mailand sowie in seinen aufwendigeren Zyklen mit Ansichten von Rom und Verona.

Das in Italien erworbene Wissen über die aktuellen Vorlieben in der Präsentationsweise von Gemälden in repräsentativen Interieurs vertiefte Bellotto in den Folgejahren in Dresden und Wien. Seine Aufenthalte in diesen Städten verschafften ihm auch Zugang zu zwei der wertvollsten Kunstsammlungen Europas und den Kontakt zu bedeutenden Sammlern und Kunstkennern. Besonders hervorzuheben sind die engen Kontakte Bellottos zu dem Maler Joseph Roos (auch: Rosa), dem Enkel des berühmten Philipp Peter Roos, genannt Rosa da Tivoli. Roos, der in Wien geboren und an der dortigen Akademie der bildenden Künste ausgebildet worden war, kam 1747 nach Dresden, im selben Jahr wie Bellotto. Aus den überlieferten Briefen von Roos an Bacciarelli ist bekannt, dass die beiden Maler miteinander in Kontakt standen und dass Roos Bellottos Werdegang verfolgte. Auch ist überliefert, dass der Künstler willig war, nach Warschau zu reisen.<sup>13</sup> Es ist sehr zu bedauern, dass König Stanislaus August seine Dienste nicht in Anspruch genommen hat, denn Roos hatte an der Dresdner Gemäldegalerie wichtige Erfahrungen sammeln können, die ihm bald eine Karriere am kaiserlichen Hof in Wien ermöglichen sollten.<sup>14</sup> Es ist anzunehmen, dass sich die Maler auch 1760 in Wien getroffen haben, wo Roos mit der Ausschmückung von drei Räumen im Schloss Schönbrunn beauftragt wurde, für die er einen Zyklus von 15 einheitlichen Gemälden schuf.<sup>15</sup>

Diesen Prinzipien für die Erstellung von Stadtansichten folgte Bellotto auch in den Jahren von 1747 bis 1752, als er einen großformatigen Vedutenzyklus mit Ansichten von Dresden schuf. Obwohl bis heute nicht bekannt ist, für welchen konkreten Herrnsitz die Dresdner Veduten bestimmt waren, hat Weber mit Sicherheit Recht, wenn er schreibt: »Damit steht ebenso außer Zweifel, dass Bellotto eine konkrete Vorstellung gehabt haben muss, für welche Wände er arbeitete, welche Größenverhältnisse er beachten und welche Stückzahl er herstellen musste. Da keinerlei Unterlagen über einen solchen Plan bekannt sind, können Aussagen über das Arrangement der Bilder nur Spekulation bleiben.«<sup>16</sup>

Zwei weitere Zyklen, die Bellotto in seiner ersten Dresdner Zeit malte, umfassten zum einen elf Ansichten der Elbstadt Pirna mit der darüber emporragenden Festung Sonnenstein (1753–1755) und zum anderen fünf Gemälde, welche die Festung Königstein zeigen (1756–1758). Auch sie müssen mit dem Gedanken an ein konkretes Interieur gemalt worden sein, dessen Architektur in entscheidender Weise die Anzahl der Gemälde jedes der Zyklen, deren Maße, Format, Komposition und Beleuchtungskonzept weitgehend bestimmte.<sup>17</sup>

In Wien, wo Bellotto sich zwei Jahre lang aufhielt, entstanden 13 Gemälde im Auftrag von Kaiserin Maria Theresia.<sup>18</sup> Angesichts seiner bisherigen Vorgehensweise bei derartigen Großaufträgen ist anzunehmen, dass auch dieser Zyklus für einen bestimmten Raum angefertigt wurde, da ein kompositorischer Zusammenhang zwischen den Gemälden und wiederkehrende Formatgrößen zu erkennen ist.<sup>19</sup> Der Zyklus umfasste die drei Veduten *Ansicht Wiens vom Oberen Belvedere* (135 × 213 cm), *Ansicht Schönbrunns von der Ehrenhofseite* (135 × 235 cm) und *Ansicht Schönbrunns von der Gartenseite* (134 × 238 cm), welche möglicherweise – wie die drei später für die Münchner Residenz in Auftrag gegebenen Gemälde – nach folgendem Schema arrangiert wurden: mittig die Gesamtansicht der Stadt und zu beiden Seiten je eine Ansicht der Vorstadtresidenz von der Eingangs- beziehungsweise von der Gartenseite. Des Weiteren gehörten zum Wiener Zyklus sechs paarweise gemalte Ansichten unterschiedlicher Orte der Stadt (ca. 116 × 155 cm) und vier Gemäldepaare mit Ansichten von Schloss Hof (ca. 137 × 234–257 cm). Obwohl, wie im Fall von Dresden, die ursprünglichen Bestimmungsorte dieser Gemälde Bellottos unbekannt bleiben, ist glücklicherweise überliefert, wo sie einige Jahre später untergebracht wurden. Dies geht aus einem Inventar des Preßburger Schlosses (Bratislava) hervor, das am 19. März 1781 erstellt wurde.<sup>20</sup> Darin sind alle von der Kaiserin in Auftrag gegebenen Gemälde aufgeführt. Den Einträgen zufolge hingen zwölf





SABINE BENDFELDT

# Betrachtungen zur Maltechnik

Die Dresdner Veduten  
Bernardo Bellotto



Was 2009 mit der Kampagne »Für Canaletto«, finanziert mittels eines medienwirksamen Spendenaufrufs der Freunde der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden e.V. – MUSEIS SAXONICIS USUI, begann, entwickelte sich zu einem der umfangreichsten Restaurierungsprojekte der letzten Jahre und findet nun mit dieser Ausstellung seinen Abschluss. Insgesamt konnten innerhalb von 13 Jahren zwölf der großformatigen Veduten der ehemaligen Residenzstadt Dresden umfassend maltechnisch untersucht und restauriert werden. Die größte Herausforderung bei allen Restaurierungen war die Retusche der erheblich geschädigten Himmel. Hier galt es, den durch die Alterung veränderten und in seiner Transparenz atmosphärisch wirkenden Blauton farblich und unter Berücksichtigung der Metamerie nachzuempfinden.<sup>1</sup> Erste Erfahrungen bei der Restaurierung eines Werkes von Bernardo Bellotto konnten mit dem Gemälde *Dresden vom linken Elbufer unterhalb der Festungswerke* (s. S. 28, Abb. 5), bereits vor Beginn des Projekts gesammelt werden.<sup>2</sup> Ein Gemälde aus der Reihe der 14 Ansichten, *Dresden vom linken Elbufer oberhalb des Altstädter Brückenkopfes* (Kat.-Nr. 14), besaß einen zufriedenstellenden und gleichmäßig gealterten Zustand und blieb darum im Rahmen des Projekts unbearbeitet.

Die Ergebnisse, die aus der Untersuchung der Maltechnik dieser Werkgruppe gewonnen werden konnten, bieten einen nahezu geschlossenen Überblick zu Bellottos Schaffensphase zwischen 1747 und 1751/52.

## DAS FORMAT

Bellotto arbeitete innerhalb der Dresden-Serie überwiegend in einem einheitlichen Standardformat mit den durchschnittlichen Maßen von 133 mal 236 Zentimetern.<sup>3</sup> Erstmals größeren Formaten wendete sich Bellotto in der Zeit seiner Berufung an den Turiner Hof 1745 zu.<sup>4</sup> Allerdings blieb er dort noch im Kantenverhältnis eines normalrechteckigen Formats von 3:4. Hier hat er vermutlich bereits die Einschränkungen erfahren, die dieses Format für Städteansichten mit sich bringt. Ob sich die monumental wirkenden Panoramaansichten von Dresden aus einer speziellen Beauftragung ergeben haben oder ob Bellotto individuell entscheiden konnte, muss allerdings ungeklärt bleiben. Ein Dokument, das uns Auskunft über den Zweck der Bilderproduktion Bellottos geben könnte, ist nicht überliefert.

Mit der Ankunft in der Elbemetropole begann Bellotto nicht nur mit den Ansichten der Residenzstadt, sondern arbeitete auch an drei Ansichten von Verona, die er entweder mitgebracht oder aber hier nach seinen eigenen Vorzeichnungen begonnen und vollendet hatte. Diese Gemälde haben ebenfalls die Maße des Dresdner Standardformats. Auch die Serie der Pirnaer Ansichten führte er in diesem Format aus und wiederholte jeweils die Gemälde für Graf Brühl in den gleichen Maßen. In seinen Wirkungsstätten Wien und München, auf die Bellotto während des Siebenjährigen Krieges ausweichen musste, entschied er sich ebenfalls für dieses Format. Daher muss diese Wiederholung eher seiner damaligen Arbeitsweise geschuldet gewesen sein, als dass sie einer speziellen Beauftragung entsprach. Dass die Gemälde unmittelbar nach ihrer Fertigstellung zunächst im »Vorrat« gelagert wurden, macht deutlich, dass eine sofortige Präsentation in der neu errichteten Galerie oder in den Privatgemächern Augusts III. nicht vorgesehen war. Eine Ausnahme stellen die beiden nahezu quadratischen Gemälde der ehemaligen Kreuzkirche und der Frauenkirche in Dresden dar (s. S. 37, Abb. 10 und S. 75, Abb. 4). Den Ausschlag für die Entscheidung des Größenverhältnisses wird hier womöglich die Darstellung zweier sehr kompakter Baukörper gegeben haben.



Mit den genannten durchschnittlichen Abmessungen und der steten Verwendung dieses Formats war Bellotto Vorreiter für eine heute äußerst gängige Bildgröße. Setzt man die Bildhöhe mit der Bildbreite ins Verhältnis, so ergibt sich ein Wert von 1:1,75, was nahezu exakt dem uns heute vertrauten 16:9-Kinoformat entspricht.<sup>5</sup> Auch die kleinere Wiederholung, die in Dresden vom sogenannten Canaletto-Blick vorhanden ist, entspricht diesem Formatverhältnis. Was Bellotto eher intuitiv vorweggenommen hat, war, dass das menschliche Sichtfeld eher einem Breitbildformat entspricht und damit in idealer Weise dem Charakter seiner Panoramaansichten entgegenkommt.<sup>6</sup> Als Beleg für die Aufteilung des Bildes im Format 16:9 ist das Gemälde *Der Altmarkt in Dresden von der Seegasse aus* (Abb. 1) zu nennen. Hier kamen mit der Firnisabnahme Linien und Markierungen mit einem weißen Zeichenmaterial zutage, die sich auf der fertiggestellten Bildoberfläche befinden und sich während der Bearbeitung zu Andeutungen eines aufgezeichneten und nummerierten Quadrierungsnetzes zusammenfügten.<sup>7</sup> Dementsprechend wurde das gesamte Gemälde in exakt gleiche Quadrate unterteilt. Entlang der unteren und der linken Kante sind diese Quadrate durchnummeriert, horizontal von eins bis 16 und vertikal von eins bis neun. Nach dem Firnissen verschwinden diese Zeichenspurten wieder und können dann nur noch erahnt werden.

Obwohl wir hier von einem Standardformat sprechen, hat keines der Bilder einheitliche, übereinstimmende Maße. Dass es zu den individuellen Abweichungen der einzelnen Darstellungen untereinander kam, lag vermutlich an der wenig standardisierten Arbeitsweise dieser Zeit.

**Abb. 1**  
BERNARDO BELLOTTO  
*Der Altmarkt in Dresden von der Seegasse aus*, um 1750/51  
Öl auf Leinwand, 137 × 239 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 615.





**Abb. 2**  
BERNARDO BELLOTTO  
*Der Zwingergarten in Dresden*, um 1751/52  
Öl auf Leinwand, 134 × 237 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 609.

**Abb. 3**  
Detail aus Abb. 2: Flachnaht im Bereich  
der Anstückung von zwei Leinwänden.



## DER BILDTRÄGER

Die Leinwände, die Bellotto für seine Dresdner Darstellungen nutzte, sind in einfacher Leinenbindung gewebt. Zunächst sind es feinere Webdichten und breitere Leinwandbahnen, mit denen er die gesamte Bildhöhe überspannen konnte.<sup>8</sup> Die starken Überdehnungen an den Zugpunkten entlang der Webkanten der beiden Waagerechten und die sehr knappen Spannkanten – hier läuft die Malfläche fast bis zur Webkante – zeigen deutlich, wie der Maler versuchte, sein gewähltes Format mit dieser Leinwand zu realisieren. In den späteren Bildern verwendete er mehrheitlich eine etwas größere Leinwand mit schmalerer Webbreite.<sup>9</sup> Ideal ist es, eine Leinwand in einem Stück zu verwenden. Ist das nicht möglich, muss ein zusätzliches Leinwandstück angesetzt werden. Dies erfolgte, indem zwei Webkanten Stoß an Stoß aneinandergelegt und mit einer Flachnaht verbunden wurden (Abb. 2 und 3). Üblicherweise befindet sich die Naht im unteren Bildbereich auf einer Höhe von ca. 20 bis 25 cm, mit einer Ausnahme bei der Darstellung *Die ehemaligen Festungswerke von Dresden* von 1749/50 (Abb. 4). Bei diesem Gemälde befindet sich die Naht im Bereich des Himmels und zeichnet sich deutlich ab. Die Ursache dafür kann nur in einem fehlerhaften Beginn der Anlage des Himmels vermutet werden. Vermutlich hat Bellotto im Anfangsstadium den ersten Arbeitsschritt verworfen und das Bild auf den Kopf gestellt, um die Anlage des Himmels noch einmal neu zu beginnen. Sichtbare hellblaue Farbtöne in Farbfehlstellen des jetzigen Bildvordergrundes deuten darauf hin.

Die Naht hat im Spannungsgefüge des Leinwandverbundes besondere Belastungen auszuhalten und gilt damit als Schwachstelle. Auswirkungen sind am Gemälde *Die ehemalige Kreuzkirche in Dresden* (s. S. 37, Abb. 10) ablesbar. Die in diesem Fall senkrecht verlaufende Naht war aufgrund der Kontraktion der Leinwand durch den Kontakt mit dem wässrigen



Leim- und Kleister-Gemisch während des Doublierungsprozesses im 19. Jahrhundert zum großen Teil aufgerissen. Eine Zusammenführung war aufgrund der Doublierung nicht möglich, sodass die Lücke mit einer Leinwandintarsie ausgefüllt werden musste (Abb. 5). Die so nachträglich entstandene größere Malfläche musste durch die Retusche integriert werden, was an der linken Fensterreihe der vorderen Turmfront sichtbar wird. Diese ist daher im Vergleich zu der gegenüberliegenden etwas breiter geworden.

Wie die ursprüngliche Aufspannung der Leinwand während des Malprozesses ausgesehen hat, ist schwer zu rekonstruieren. An keinem der Bilder ist eine solche erhalten geblieben und wertvolle Hinweise zum Grundiervorgang und der ersten Aufspannung sind verloren gegangen. Sich immer wieder gleichende Nagelspuren, wie sie entlang der Spannkanten an allen Gemälden zu finden sind, deuten auf zwei verschiedene Aufspannungszustände während der Grundier- und Malphase. Im Bereich der Webkanten sind die Spannkanten – wie bereits erwähnt – äußerst schmal und die Zugpunkte stark überdehnt. Die beschnittenen Leinwandkanten allerdings sind breiter. Sie wurden leicht eingerollt, um die Leinwand vor dem Ausfransen zu schützen. Diese Spuren lassen die holländische Spannmethode vermuten, die wohl für den ersten, den roten Grundierauftrag, praktikabel war. Dabei wird die Leinwand mittels eines Fadens innerhalb des Holzrahmens aufgespannt. Mit dieser Methode vereinfacht man das wiederholte Nachspannen der sich dehnenden Leinwand, das in der Vorbereitung notwendig ist. Im weiteren Arbeitsprozess wurde die Leinwand noch einmal umgespannt. Runde Abdrücke von Nagelköpfen oder Zwecken befinden sich sehr dicht an der Malfläche, ohne diese zu berühren. Ob das Umspannen vor dem Auftrag der grauen Grundierung erfolgte, vor dem Ausführen der Malerei oder erst danach, ist heute nicht mehr eindeutig nachvollziehbar. Sicher ist jedoch, dass es in der Entstehungszeit passierte.

**Abb. 4**  
BERNARDO BELLOTTO  
*Die ehemaligen Festungswerke von Dresden*,  
um 1750/51  
Öl auf Leinwand, 132 × 236 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 611.

**Abb. 5**  
BERNARDO BELLOTTO  
*Die ehemalige Kreuzkirche in Dresden*, um 1751/52  
Öl auf Leinwand, 196 × 186 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 616:  
Einlegen einer Leinwandintarsie in den Spalt  
der offenen Leinwandnaht.





Gemälde

BERNARDO BELLOTTO  
VENEDIG 1722 – 1780 WARSCHAU

1  
*Blick auf den Canal Grande mit den Palazzi Foscari und Moro Lin*  
1740  
Öl auf Leinwand  
101×162 cm  
Stockholm, Nationalmuseum, NM 49

Provenienz  
1865 an das Königliche Museum (heute: National-museum) Stockholm übertragen

Literatur (Auswahl)  
Ausst.-Kat. Venedig/Houston 2001, S. 4 // Ausst.-Kat. Wien 2005, S. 15 // Ausst.-Kat. Cone-gliano 2011, S. 107

Abb. S. 95

2  
*Rio dei Mendicanti und Scuola di San Marco*  
ca. 1740–1741  
Öl auf Leinwand  
42×69 cm  
Venedig, Gallerie dell'Accademia, 494

Provenienz  
Ende 18. Jahrhundert Sammlung Gerolamo Manfrin, Venedig // 1856 von der Gallerie dell'Accademia erworben

Literatur (Auswahl)  
Kozakiewicz 1972, Bd. 2, Nr. 23 // Ausst.-Kat. Verona 1990, Kat.-Nr. 1 // Links 1990, S. 660 // Links 1994, S. 67–70 // Ausst.-Kat. Venedig 1995, Kat.-Nr. 74 // Links 1998, Kat.-Nr. 291 // Ausst.-Kat. Venedig/Houston 2001, Kat.-Nr. 5 // Ausst.-Kat. Wien 2005, Kat.-Nr. 2

Abb. S. 91

3  
*Blick auf den Canal Grande: Santa Maria della Salute und die Dogana vom Campo Santa Maria Zobenigo*  
um 1743  
Öl auf Leinwand  
139,1×236,9 cm  
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 91.PA.73

Provenienz  
William, 2. Earl of Craven, Combe Abbey, Warwick-shire // durch Erbschaft an William George Robert, 4. Earl of Craven und Cornelia, Duchess of Craven, Hamstead Marshall, Berkshire // Versteigerung bei Sotheby's, London, am 29. November 1961, erworben durch Julius Weitzner // Robert Lehman, New York, 1991 // Newhouse Galleries, New York, 1991 // 1991 durch das J. Paul Getty Museum im Tausch gegen ein Gemälde von Antonio Canal erworben

Literatur (Auswahl)  
Kowalczyk 1995, S. 83, 89 // Constable/Links 1989, Bd. 2, Kat.-Nr. 180 // Ausst.-Kat. Venedig/Houston 2001, Kat.-Nr. 8 // Ausst.-Kat. London/Washington 2010/11, S. 53 // Ausst.-Kat. Mailand 2016, Kat.-Nr. 14

Abb. S. 92/93

4  
*Capriccio mit Motiven aus der Lagune*  
1743/44  
Öl auf Leinwand  
37,5×62,6 cm  
Bristol, Bristol Museum & Art Gallery, Inv. K5270

Provenienz  
Möglicherweise Sir John Murray, frühes 19. Jahr-hundert // Admiral Sir Victor Crutchley V. C., Mappercombe Manor, Bridport, –1984 // 1987 aus dem Nachlass von Sir Admiral Victor Crutchley anstelle von Steuern an die Regierung übergeben

Literatur (Auswahl)  
Kozakiewicz 1972, Bd. 2, Nr. 111 // Kowalczyk 1995, S. 71–89 // Ausst.-Kat. Turin 2008, S. 154 f. // Ausst.-Kat. London/Washington 2010, Kat.-Nr. 48 // Ausst.-Kat. München 2014, Kat.-Nr. 13

Abb. S. 96



1



2



3



4



5



6



7



8

5  
*Capriccio mit dem Turm von Malghera*  
1743/44  
Öl auf Leinwand  
37,3×62,2 cm  
Bristol, Bristol Museum & Art Gallery, Inv. K5269

Provenienz  
Möglicherweise Sir John Murray, frühes 19. Jahr-hundert // Admiral Sir Victor Crutchley V. C., Mappercombe Manor, Bridport, –1984 // 1987 aus dem Nachlass von Sir Admiral Victor Crutchley anstelle von Steuern an die Regierung übergeben

Literatur (Auswahl)  
Kowalczyk 1995, S. 71–89 // Ausst.-Kat. Turin 2008, S. 180 // Ausst.-Kat. London/Washington 2010, Kat.-Nr. 48 // Ausst.-Kat. München 2014, Kat.-Nr. 14

Abb. S. 109

6  
*Ansicht der Via di Ripetta in Rom*  
um 1743/44  
Öl auf Leinwand  
87,5×149 cm  
Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. M 246

Provenienz  
1964 mit Mitteln des Landes Nordrhein-Westfalen erworben

Literatur (Auswahl)  
Constable 1962, S. 373 f. // Kozakiewicz 1972, Bd. 2, Nr. Z 630 // Marini 1991, S. 159 // Villis 2000, S. 76, 78 ff. // Ausst.-Kat. Venedig/Houston 2001, Kat.-Nr. 21

Abb. S. 98

7  
*Die Etsch in Verona*  
1745/1747  
Öl auf Leinwand  
131×232 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 604

Provenienz  
1747 im »verlorenen Inventar« inventarisiert // Inv. 1754, fol. 43r, 544 (Vorrat) // Matthäi 1835, Anhang (Abteilung H), 555 // 1945 bis 1955 in der UdSSR // 1955 aus Moskau zurück an die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

Literatur (Auswahl)  
Fritzsche 1936, S. 106 // Camesasca 1974, S. 95 // Rizzi 1996, S. 239 // Ausst.-Kat. Venedig/Houston 2001, Kat.-Nr. 38 // Ausst.-Kat. Wien 2005, S. 18 f. // Ausst.-Kat. München/Groningen/Wien 2014/15, Kat.-Nr. 15 // Kat. 2006/07, Bd. 1, S. 55, Bd. 2, S. 108 // Ausst.-Kat. Dresden 2019, S. 16 f.

Abb. S. 23

8  
*Der alte Ponte delle Navi in Verona*  
um 1745/1747  
Öl auf Leinwand  
133×234 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 605

Provenienz  
1747 im »verlorenen Inventar« inventarisiert // Inv. 1754, fol. 43r, 542 (Vorrat) // Matthäi 1837, Anhang (Abteilung H), 530 // 1945 bis 1955 in der UdSSR // 1955 aus Moskau zurück an die Staat-lichen Kunstsammlungen Dresden

Literatur (Auswahl)  
Fritzsche 1936, S. 27 f. // Ausst.-Kat. Dresden 1963/64, Kat.-Nr. 3 // Ausst.-Kat. Wien/Dresden/ Warschau 1965, Kat.-Nr. 8 // Kozakiewicz 1972, Bd. 2, Nr. 102 // Kat. 2006/07, Bd. 1, S. 55 // Ausst.-Kat. Dresden 2011, S. 15

Abb. S. 102/103



9

*Dresden vom rechten Elbufer oberhalb der Augustusbrücke*  
1747  
Öl auf Leinwand  
132 × 236 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 602

Provenienz  
1747 im »verlorenen Inventar« (Nr. 3848) inven-  
tarisiert // Inv. 1754, fol. 43r, 543 (Vorrat) //  
Matthäi 1834, 41

Literatur (Auswahl)  
Matthäi 1834, 41 // Kozakiewicz 1972, Bd. 2,  
Nr. 140 // Camesasca 1974, Kat.-Nr. 74 // Löffler  
1985, S. 26 ff. // Ausst.-Kat. München 1990, Kat.-  
Nr. 60 // Ausst.-Kat. Hannover/Düsseldorf 1991,  
Kat.-Nr. 5 // Walther 1995, Kat.-Nr. 2 // Rizzi 1996,  
Nr. 1 // Ausst.-Kat. Dresden/Warschau 1997, Kat.-  
Nr. II 23 // Ausst.-Kat. Venedig/Houston 2001,  
Kat.-Nr. 39 // Ausst.-Kat. Berlin 2002, Kat.-Nr. 20 //  
Ausst.-Kat. Hamburg 2002, Kat.-Nr. 10 // Ausst.-  
Kat. London 2003, Kat.-Nr. 28 // Weber 2003,  
S. 65 // Ausst.-Kat. Dresden 2005, Kat.-Nr. 57 //  
Ausst.-Kat. Dresden 2011, Kat.-Nr. 1 // Ausst.-Kat.  
Fort Worth 2019, Kat.-Nr. 4

Abb. S. 24

10

*Dresden vom rechten Elbufer oberhalb der Augustusbrücke*  
1747  
Öl auf Leinwand  
130,8 × 232,4 cm  
Raleigh, North Carolina Museum of Art,  
Inv. 52.9.145

Provenienz  
vermutlich 1747 vom Künstler zur Galerie Heinrich  
Graf von Brühl in Dresden geliefert // Ende des  
19. Jahrhundert Sammlung Lord Hillingdon, Eng-  
land // Versteigerung bei Christie's, London, 3. Mai  
1946, erworben von Ellis and Smith // Versteige-  
rung bei Christie's, London, 23. Juni 1950, erwor-  
ben von D. Koetser // Sammlung Mrs. Warwick  
Bryant // ab 1952 North Carolina Museum of Art

Literatur (Auswahl)  
Stübel 1911, S. 476 // Ausst.-Kat. Dresden 1963/64,  
S. 22, 77 // Kozakiewicz 1972, Bd. 1, S. 107, Bd. 2,  
Nr. 141 // Camesasca 1974, Kat.-Nr. 75 // Rizzi 1996,  
S. 32

11

*Capriccio mit der Schleuse von Dolo*  
1748  
Öl auf Leinwand  
132 × 232 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 603

Provenienz  
1748 im »verlorenen Inventar« inventarisiert //  
Inv. 1754, fol. 41v, 540 (Vorrat) // Matthäi 1837,  
Anhang (Abteilung H), 556 // 1945 bis 1955 in  
der UdSSR // 1955 aus Moskau zurück an die  
Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

Literatur (Auswahl)  
Fritzsche 1936, S. 27 f., 107 // Ausst.-Kat. Dresden  
1963/64, Kat.-Nr. 1 // Lippold 1963, S. 23 //  
Kozakiewicz 1972, Bd. 1, S. 86, Bd. 2, Nr. 107 //  
Camesasca 1974, Kat.-Nr. 71 // Walther 1986,  
S. 36 // Rizzi 1996, S. 98 // Ausst.-Kat. Venedig/  
Houston 2001, Kat.-Nr. 44

Abb. S. 97

12

*Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke*  
1748  
Öl auf Leinwand  
133 × 237 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 606

Provenienz  
1748/49 im »verlorenen Inventar« (Nr. 4005)  
inventarisiert // Inv. 1754, fol. 41r, 531 (Vorrat) //  
Matthäi 1834, 38

Literatur  
Matthäi 1834, 38 // Ausst.-Kat. Dresden 2008,  
Kat.-Nr. 15 // Ausst.-Kat. Dresden 2011, Kat.-Nr. 2 //  
Bendfeldt 2011, passim // Bendfeldt/Herm 2011,  
passim // Giebe 2011, passim // Henning 2011,  
passim

Abb. S. 26/27



9



10



11



12



13



14



15



16

13

*Dresden vom linken Elbufer unterhalb der Festungswerke*  
1748  
Öl auf Leinwand  
135 × 238 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 607

Provenienz  
1748/49 im »verlorenen Inventar« (Nr. 4006)  
inventarisiert // Inv. 1754, fol. 43r, 545 (Vorrat) //  
Matthäi 1834, 35

Literatur (Auswahl)  
Matthäi 1834, 35 // Kozakiewicz 1972, Bd. 2,  
Nr. 154 // Löffler 1985, S. 21 // Walther 1995,  
S. 51 f. // Rizzi 1996, Nr. 13 // Ausst.-Kat. Bilbao  
1998, Kat.-Nr. 2 // Ausst.-Kat. Columbus 1999,  
Kat.-Nr. 2 // Ausst.-Kat. Venedig/Houston 2001,  
Kat.-Nr. 43 // Ausst.-Kat. Berlin 2002, Kat.-Nr. 22 //  
Ausst.-Kat. London 2003, Kat.-Nr. 29 // Ausst.-Kat.  
München/Groningen/Wien 2014/15, Kat.-Nr. 40 //  
Ausst.-Kat. Mailand 2016, Kat.-Nr. 72 // Ausst.-Kat.  
Fort Worth 2019, Kat.-Nr. 9

Abb. S. 28

14

*Dresden vom linken Elbufer oberhalb des Altstädter Brückenkopfs*  
1748  
Öl auf Leinwand  
133 × 235 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 608

Provenienz  
1748/49 im »verlorenen Inventar« (Nr. 4008)  
inventarisiert // Inv. 1754, fol. 41r, 539 (Vorrat) //  
Matthäi 1834, 39

Literatur (Auswahl)  
Matthäi 1834, 39 // Kozakiewicz 1972, Bd. 2,  
Nr. 151 // Löffler 1985, S. 16 // Walther 1995,  
S. 48–50 // Rizzi 1996, Kat.-Nr. 11 // Ausst.-Kat.  
Bilbao 1998, Kat.-Nr. 3 // Ausst.-Kat. Columbus  
1999, Kat.-Nr. 3 // Ausst.-Kat. Köln 2003, Kat.-  
Nr. 3 // Ausst.-Kat. Udine 2004, Kat.-Nr. 3 // Ausst.-  
Kat. Peking 2011, Kat.-Nr. 6 // Ausst.-Kat. Mailand  
2016, Kat.-Nr. 69 // Ausst.-Kat. Fort Worth 2019,  
Kat.-Nr. 10

Detail S. 134

15

*Der Neumarkt in Dresden vom Jüdenhofe aus um 1748/49*  
Öl auf Leinwand  
136 × 236 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 610

Provenienz  
1748/49 im »verlorenen Inventar« (Nr. 4008)  
inventarisiert // Inv. 1754, fol. 43r, 541 (Vorrat) //  
Matthäi 1834, 45 // 1945 bis 1955 in der UdSSR //  
1955 aus Moskau zurück an die Staatlichen  
Kunstsammlungen Dresden

Literatur (Auswahl)  
Matthäi 1834, 45 // Kozakiewicz 1972, Bd. 2,  
Nr. 167 // Walther 1995, S. 42 f. // Ausst.-Kat.  
Dresden 2000/01, Kat.-Nr. 141 // Ausst.-Kat. Vene-  
dig/Houston 2001, Kat.-Nr. 46 // Kat. 2006/07,  
Bd. 1, S. 59 // Ausst.-Kat. Dresden 2011, Kat.-Nr. 7

Abb. S. 30/31

16

*Die ehemaligen Festungswerke von Dresden um 1750/51*  
Öl auf Leinwand  
132 × 236 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 611

Provenienz  
im Februar 1751 im »verlorenen Inventar«  
(Nr. 4228) inventarisiert // Inv. 1754, fol. 41v,  
530 (Vorrat) // Matthäi 1834, 36

Literatur (Auswahl)  
Matthäi 1834, 36 // Ausst.-Kat. Wien/Dresden/  
Warschau 1965, Kat.-Nr. 15 // Kozakiewicz 1972,  
Bd. 2, Nr. 161 // Löffler 1985, S. 30 // Walther 1995,  
S. 28 f. // Rizzi 1996, Nr. 18 // Weber 2003, S. 62 //  
Ausst.-Kat. Wien 2005, Kat.-Nr. 10 // Kat. 2006/07,  
Bd. 1, S. 60 // Ausst.-Kat. Dresden 2011, Kat.-Nr. 6

Abb. S. 185



Pastelle

ANTON RAPHAEL MENG  
ÚSTÍ NAD LABEM 1728–1779  
ROM

84  
Hofrat Franz Josef von Hoffmann  
1745  
Pastell auf Papier  
54 × 43 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. P 169

Provenienz  
erstmals im Galeriekatalog 1765 // 1945 bis 1955 in  
der UdSSR // 1955 aus Moskau zurück an die  
Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

Literatur (Auswahl)  
Riedel/Wenzel 1765, S. 242 // Ausst.-Kat. Dresden  
1902, S. 829 // Roettgen 1999, S. 285 // Ausst.-Kat.  
Dresden/Padua 2001, Kat.-Nr. 17 // Henning/Marx  
2007, S. 137 // Kat. 2006/07, Bd. 1, S. 683 // Kat.  
2019, S. 683

85  
Friedrich Christian, Kurprinz von Sachsen  
1750/51  
Pastell auf Papier  
55,5 × 44,5 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. P 174

Provenienz  
erstmals im Galeriekatalog 1765 // 1945 bis 1955  
in der UdSSR // 1955 aus Moskau zurück an die  
Staatlichen Kunstsammlungen

Literatur (Auswahl)  
Riedel/Wenzel 1765, S. 242 // Roettgen 1985,  
S. 131–181 // Ausst.-Kat. London 1990, Kat.-Nr. 17 //  
Roettgen 1999, S. 226 // Ausst.-Kat. Dresden/  
Padua 2001, Kat.-Nr. 20 // Kat. 2006/07, Bd. 1,  
S. 687 // Henning/Marx 2007, S. 144 // Kat. 2019,  
S. 687

86  
Maria Antonia von Bayern, Kurprinzessin  
von Sachsen  
1751  
Pastell auf Papier  
55,5 × 44,5 cm  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. P 175

Provenienz  
erstmals im Galeriekatalog 1765 // 1945 bis 1955 in  
der UdSSR // 1955 aus Moskau zurück an die  
Staatlichen Kunstsammlungen

Literatur (Auswahl)  
Riedel/Wenzel 1765, S. 242 // Kat. 2006/07, Bd. 1,  
S. 687 // Henning/Marx 2007, S. 138 // Kat. 2019,  
S. 687



84



85



86



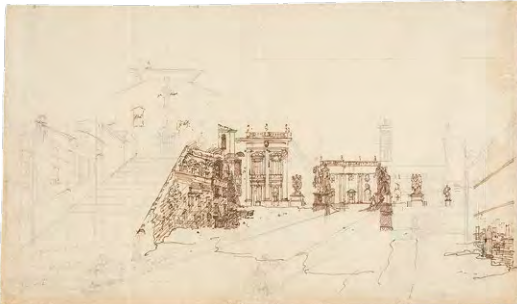
87



88



89



90

Zeichnungen

BERNARDO BELLOTTO  
VENEDIG 1722–1780 WARSCHAU

87  
Blick auf den Canal Grande und die  
Ponte del Rialto in Venedig  
ca. 1740  
Stift, Feder in Braun und Schwarz  
195 × 385 mm  
Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1953-216

Provenienz  
Sammlung Großherzogliches Museum, Darmstadt,  
1829 // Deakzession durch das Hessische Landes-  
museum, Darmstadt, möglicherweise 1936 // aus  
dem Nachlass von Dr. Fritz Mannheimer (1890–  
1939), Amsterdam und Paris, en bloc, von der  
Dienststelle Mühlmann, Den Haag, für Adolf Hitlers  
Führermuseum, Linz, 1940, erworben // Kriegerück-  
gewinnung, Stichting Nederlands Kunstbezit,  
1945 // 1952 als Leihgabe mit 1702 anderen Objek-  
ten vom DRVK (Dienst voor 's Rijks Verspreide  
Kunstvoorwerpen [National Service for State-  
Owned Works of Art], The Hague, 1949–75) an das  
Rijksmuseum; 1960 an das Rijksmuseum übertra-  
gen

Literatur (Auswahl)  
Fritzsche 1936, S. 131 // Kozakiewicz 1972, Bd. 2,  
Nr. 14 // Ausst.-Kat. Turin 2008, S. 65

88  
Paduanische Ansicht aus der Nähe  
der Stadtbefestigung  
1740–1741  
Feder in Braun über schwarzem Stift  
137 × 198 mm  
Hessisches Landesmuseum Darmstadt,  
Graphische Sammlung, AE 2228

Provenienz  
in der Sammlung der Familie des Künstlers in  
Wilna // Anfang 19. Jahrhundert in Gruppe von  
80 Zeichnungen Canals und Bellottos an den kaiser-  
lich russischen Staatsrat Ludwig Heinrich Bojanus //  
1827 durch den Darmstädter Hofadvokaten Eigen-  
brodt erworben // 1829 an das damalige Großher-  
zogliche Landesmuseum verkauft // nach dem Tod  
des Großherzogs in die Sammlung der Hofbiblio-  
thek gelangt // 1869 an die Graphische Sammlung  
gegeben

Literatur (Auswahl)  
Fritzsche 1936, VZ 7 // Kozakiewicz 1972, Bd. 2,  
Nr. 46 // Ausst.-Kat. Darmstadt 1981, Kat.-Nr. 33

89  
Die Kirche SS. Giovanni e Paolo und die  
Scuola di San Marco  
um 1740  
Feder in Braun über schwarzem Stift  
298 × 491 mm  
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Darmstadt,  
Graphische Sammlung, AE 2218

Provenienz  
in der Sammlung der Familie des Künstlers in  
Wilna // Anfang 19. Jahrhundert in Gruppe von  
80 Zeichnungen Canals und Bellottos an den  
kaiserlich russischen Staatsrat Ludwig Heinrich  
Bojanus // 1827 durch den Darmstädter Hofadvo-  
katen Eigenbrodt erworben // 1829 an das dama-  
lige Großherzogliche Landesmuseum verkauft //  
nach dem Tod des Großherzogs in die Sammlung  
der Hofbibliothek gelangt // 1869 an die Graphi-  
sche Sammlng gegeben

Literatur (Auswahl)  
Fritzsche 1936, S. 25 // Constable 1962, Kat.-  
Nr. 307 // Lippold 1963, S. 8 // Kozakiewicz 1972,  
Bd. 2, Nr. 25 // Kozakiewicz 1976, S. 7 // Ausst.-Kat.  
Mirano 1999, S. 28 // Ausst.-Kat. Darmstadt 1981,  
Kat.-Nr. 20

Abb. S. 176

90  
Das Kapitol mit Santa Maria in Aracoeli Rom  
um 1742/43  
Stift, Feder in Dunkelbraun  
313 × 533 mm  
Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie,  
Inv. Rys. Pol. 2040

Provenienz  
in der Sammlung der Familie des Künstlers in  
Wilna // ab ca. 1840 in der Sammlung der Familie  
Tyszkiewicz in Łódź // vor 1914 der Gesellschaft  
für Denkmalpflege (Towarzystwo Opieki nad  
Zabytkami Przyszłości) in Warschau übergeben //  
1930 vom Nationalmuseum in Warschau erworben

Literatur (Auswahl)  
Kozakiewicz 1972, Bd. 2, Nr. 78 // Ausst.-Kat.  
Venedig 1985, Kat.-Nr. 26 // Ausst.-Kat. Hokkaido/  
Ibaraki/Iwata/Onomichi 2002, Kat.-Nr. 53 //  
Ausst.-Kat. Wien 2005, Kat.-Nr. 54



Der aus Venedig stammende Künstler Bernardo Bellotto (1722–1780) gilt als einer der bedeutendsten Vedutenmaler des 18. Jahrhunderts. Nach seinen Anfängen in der Lagunenstadt lebte er ab 1747 in Dresden und schuf für den sächsischen Kurfürsten, polnischen König und Großherzog von Litauen Friedrich August III., aber auch für dessen Premierminister Heinrich Graf von Brühl großformatige Ansichten der Residenzstadt und ihrer Umgebung. Nach Zwischenstationen in Wien und München übersiedelte der Künstler 1766 nach Warschau. Bis heute geben uns seine Gemälde einen einzigartigen Einblick in Architektur und Alltagsleben der Barockzeit.

SANDSTEIN



9 783954 986774