



*Perfektion  
in Pastell*

**ROSALBA  
CARRIERA**





# ROSALBA CARRIERA

*Perfektion  
in Pastell*

Herausgegeben von den  
Staatlichen Kunstsammlungen Dresden  
Roland Enke, Stephan Koja

Sandstein Verlag

# INHALT

Marion Ackermann

## VORWORT

Helmut Schleweis

## GRUSSWORT

Stephan Koja

## GELEITWORT

## DANK & LEIHGEBER

## BIOGRAFIE

Roland Enke

## ZUR AUSSTELLUNG

Angela Oberer

## ROSALBA CARRIERA

*Die Pastellkönigin aus Venedig*

Bernardina Sani

## DER JUNGE

## FRIEDRICH AUGUST II.,

## PRINZ VON SACHSEN

*und Rosalba Carriera:  
Notizen über seine  
Aufenthalte in Venedig*

Angela Oberer

## VENEDIGS

## »WEISSE ROSE«

*Wie Rosalba Carriera zur  
»Ersten Malerin Europas«  
wurde*

Tiziana Plebani

## DER ÖFFENTLICHE RAUM

*Rosalba Carriera und die neuen  
Lebenswege bürgerlicher Frauen  
in Venedig*

Desmond Shawe-Taylor

## »A FLOCK OF TRAVELLING BOYS«

*Rosalba Carrieras Porträts  
von britischen und irischen  
Italienreisenden*

Katja Paul

## ROSALBA PINXIT

*Zur Reproduktionsgrafik  
Rosalba Carrieras*

Roland Enke

## DAS »KABINETT DER ROSALBA«

*Zur Geschichte der Dresdner  
Pastellsammlung*

## KATALOG

*104 Venedig*

*118 Rosalba Carriera*

*132 Netzwerk*

*148 Reisen*

*158 Mythologie und Religion*

*176 Grand Tour*

*184 Porträts*

*204 Kosmetik und Mode*

*214 Pastellkabinett*

*220 Santini – Die Dreikönigen-Zettel*

*226 Restaurierung*

*233 Abgegeben, verkauft oder verloren –  
Ehemalige Werke von Rosalba  
Carriera aus der Dresdner Galerie*

## ANHANG

*266 Personenregister*

*270 Literatur*

*278 Bildnachweis*

*279 Autor\*innen*

*280 Impressum*



# BIOGRAFIE

## 1673

Geburt am 12. Januar 1673 als erste Tochter des Anwalts Andrea Carriera und Alba Foresti in der Rio di San Barnaba in der Contrada di San Basilio in Venedig. Gemeinsam mit ihren beiden Schwestern Giovanna (1675–1737) und Angela Cecilia (1677–1757) umfassende Schulbildung mit Unterricht in Stickerei, Spitzenherstellung, Musik, Latein und Französisch. Ob Rosalba eine autodidaktische Ausbildung erfährt oder durch Künstler, ist nicht gesichert. Als mögliche Lehrmeister werden Jean Steve, Antonio Lazzari, Giuseppe Diamantini, Antonio Balestra, Sebastiano Bombelli, Federico Bencovich, Felice Ramelli und Benedetto Luti genannt.

## um 1695

Frühe Einrichtung ihrer Werkstatt, wo sie ihre Schwestern in Malerei unterrichtet und ihre ersten Miniaturen anfertigt. Giovanna wird zur wichtigsten Mitarbeiterin in der Werkstatt.

## ab 1700

Sie führt zahlreiche Korrespondenzen mit Künstlern und Kunsthändlern sowie mit internationalen Auftraggebern. Beginn ihrer engen und lebenslangen Freundschaft zu Antonio Maria Zanetti, von dessen Netzwerk aus Kunstliebhabern sie profitiert. Vermutlich rät er ihr, mit Pastellstiften zu malen.

## 1704

Im Briefwechsel mit Christian Cole, erster Sekretär des englischen Botschafters in Venedig, ist der erste Erwerb von Pastellkreidestiften dokumentiert.

## 1705

Mit Unterstützung von Christian Cole erste öffentliche Anerkennung als Miniaturmalerin mit ihrer Aufnahme in die römische Accademia di San Luca am 27. September 1705 mit dem höchsten Titel *academica di merito*.

## 1706

Sie erhält zahlreiche Aufträge des deutschen Adels, so von Christian Ludwig II., Herzog von Mecklenburg, und Therese Kunigunde von Polen und Kurfürstin von Bayern. Eine Einladung vom pfälzischen Kurfürsten Johann Wilhelm II., als Hofmalerin in seine Dienste in Düsseldorf zu treten, lehnt sie ab.

## 1709

Aufträge von europäischen Fürstenhäusern, darunter Friedrich IV., König von Dänemark, der sie während seiner Reise in Venedig besucht.

## 1712/13

Der sächsische Kronprinz Friedrich August (II.) trifft auf seiner Grand Tour zum ersten Besuch in Venedig ein. Er lernt Carriera kennen: Beginn seiner lebenslangen Faszination ihrer Pastellmalerei. Durch Agenten versucht er in den folgenden Jahrzehnten, alle angebotenen Werke von ihr zu kaufen.

## 1715

Bekanntschaft mit dem französischen Bankier und Sammler Pierre Crozat, angesehener Berater des Regenten Philippe II., Herzog von Orléans, in Venedig. Sie korrespondieren bis zum Tod Crozats 1740 regelmäßig.

## 1718

Erstes Treffen mit dem französischen Sammler Pierre-Jean Mariette während seiner Italienreise, mit dem sie eine enge, lebenslange Freundschaft verbindet.

## 1720

Aufnahme in die Accademia Clementina in Bologna am 14. Januar 1720.

## 1720/21

Auf Einladung von Crozat reist sie nach langem Zögern im März mit ihrer Mutter, ihren Schwestern und ihrem Schwager Antonio Pellegrini nach Paris. Sie wohnen im Hôtel des Sammlers, wo sie bedeutende Persönlichkeiten wie John Law, Charles de La Fosse, Jean-Antoine Watteau, Nicolas de Largillière, François de Troy, Antoine und Charles-Antoine Coypel, Nicolas Vleughels und Hyacinthe Rigaud trifft. Ihr Pariser Tagebuch spiegelt ihren triumphalen Erfolg: Es nennt die vielen Porträtaufträge, die sie als nun gefragte Künstlerin ausführt, darunter auch mehrere Porträts des französischen Königs Ludwig XV. Am 26. Oktober 1720 Aufnahme in die französische Académie royale de peinture et sculpture als erste ausländische Künstlerin. Rückkehr nach Venedig im April – Mai 1721.

## 1723

Arbeit für den britischen Geschäftsmann Joseph Smith, der als ihr Agent ihre Pastelle an Kunden in England verschickt, aber auch selbst 38 Werke von ihr erwirbt. Sie wurden später von George III., König von Großbritannien und Irland, erworben. Ihre Werke erfreuen sich besonders großer Beliebtheit in der britischen Oberschicht. Etwa fünfmonatiger Aufenthalt in Modena, Anfertigung von Porträts der drei Prinzessinnen des Herzogs d’Este.

## 1728

Die kinderlose Carriera nimmt die 14-jährige Nichte des befreundeten Kupferstechers Antonio Dall’Agata, Felicità Sartori, in ihrem Haus als Schülerin auf. Zahlreiche Briefe belegen ihr freundschaftliches Verhältnis, das zeitlebens anhalten wird.

## 1730

Reise an den kaiserlichen Hof in Wien, wo sie zahlreiche Porträts der Habsburgerinnen malt.

## 1737

Rosalbas geliebte Schwester und unersetzliche Gehilfin Giovanna stirbt.

## 1738

Tod der Mutter, die ihre älteste Tochter tatkräftig unterstützt hatte. In Carrieras Werkstatt arbeiten zeitweise Margherita Terzi, Marianna Carlevarijs und Luisa Bergalli, mit Angioletta auch die Schwester von Felicità Sartori.

## 1746

Die seit Jahren fortschreitenden Sehschwierigkeiten zwingen die Malerin, ihre künstlerische Tätigkeit zunächst aufzugeben. Mehrere Operationen geben ihr nur kurz die Sehkraft zurück. Ihre Schwester Angela kümmert sich um sie. In Dresden wird im zur Gemäldegalerie umgebauten ehemaligen Stallhof das einzigartige »Kabinett der Rosalba« eröffnet, in dem ausschließlich Pastelle, vornehmlich von Carriera, präsentiert werden.

## 1751

Am 11. Januar lässt sie an Mariette schreiben, dass sie vollständig erblindet sei.

## 1755

Ein unbekannter Abt publiziert ihre erste Biografie *Memorie intorno alla vita di Rosalba Carriera, celebre pittrice veneziana, scritte dall’Abate NN*. (Memoiren über das Leben von Rosalba Carriera, der berühmten venezianischen Malerin, verfasst vom Abt NN).

## 1757

Rosalba Carriera stirbt am 15. April 1757 im Alter von 84 Jahren. Sie wird im Familiengrab in der Pfarrkirche Santi Vito e Modeste (heute zerstört) neben ihrer Schwester Giovanna bestattet. Sie zählte zu den berühmtesten und wohlhabendsten venezianischen Künstlerinnen ihrer Zeit.



Angela Oberer

# ROSALBA CARRIERA

*Die Pastellkönigin  
aus Venedig*





Abb. 1  
Die Ca' Biondetti  
**Palazzo der Familie Carriera  
am Canal Grande in Venedig**

Rosalba Carriera kam am 12. Januar 1673 in Venedig als Tochter von Alba Foresti und dem für die Republik arbeitenden Andrea Carriera zur Welt. Zehn Tage später wurde sie auf den Namen Rosalba Zuanna (Giovanna) getauft.<sup>1</sup> Im Oktober 1675 wurde eine zweite Tochter geboren, die bei ihrer Taufe ebenfalls den Namen Rosalba Giovanna erhielt, vermutlich aufgrund der prekären gesundheitlichen Situation der Erstgeborenen. Angesichts eines befürchteten frühen Ablebens des ersten Kindes entschieden sich die Eltern, ihrer zweiten Tochter dieselben Namen zu geben.<sup>2</sup> Zur Unterscheidung wurde die Erstgeborene Rosalba genannt, während ihre jüngere Schwester als Giovanna bekannt wurde, innerhalb der Familie auch Nennetta oder Zanina genannt. Weitere zwei Jahre später, im September 1677, kam die dritte Tochter zur Welt, Anzola (Angela) Cecilia. Alle drei Töchter wurden von ihrer Mutter in der berühmten venezianischen Stickkunst unterrichtet, doch auch Lateinisch, Französisch und Musik waren Teil des Erziehungsprogramms der Mädchen, was über den üblichen Ausbildungsstandard nichtadliger Töchter in Venedig am Ende des 17. Jahrhunderts weit hinausreichte.<sup>3</sup>

Zu welchem Zeitpunkt Rosalba begann, sich der Malerei zu widmen, ist nicht bekannt. Auch die Frage, wer sie zuerst in Kunst unterrichtete, wird aufgrund der vagen Quellenlage weiterhin diskutiert.<sup>4</sup> Wir wissen jedoch, dass sie früh begann, ihre Schwestern in Malerei zu unterrichten, ganz den Vorstellungen der Zeit entsprechend, in der die Erstgeborene Verantwortung für die jüngeren Geschwister übernahm. Giovanna sollte sich über die Jahre hinweg zur wichtigsten Werkstattgehilfin und Assistentin Rosalbas entwickeln. Sie unterstützte und begleitete ihre ältere Schwester zeitlebens, während Angela die Malerei weitgehend aufgegeben zu haben schien und um 1703/04 den Maler Giovanni Antonio Pellegrini heiratete.

Im Jahr 1700 zog die Familie Carriera aus dem Rio di San Barnaba in ein Haus am Canal Grande neben der Ca' Venier dei Leoni, heute bekannt als die Peggy Guggenheim Collection (Abb. 1). Im gleichen Jahr begann Rosalba, ihre umfangreiche Korrespondenz zu sammeln. Diese 1985 von Bernardina Sani edierten Schriftstücke stellen einen unermesslichen, in der Kunstgeschichte einzigartigen Schatz an Dokumenten dar, der nach wie vor reichlich Stoff für Studien zu Carriera bietet.<sup>5</sup> Aus den frühen erhaltenen



Abb. 2 (Kat. 31)  
Rosalba Carriera  
**Mädchen mit Taube (Die Unschuld)**  
um 1705 · Tempera auf Elfenbein · 10,5×8,5 cm  
Rom, Accademia Nazionale di San Luca,  
Inv.-Nr. 442

Briefen wird unter anderem ersichtlich, dass die Künstlerin mit Ende 20 bereits über ein weitgefächertes internationales Netz an Kunden verfügte, die ihre ersten Werke – Miniaturen – entweder direkt bei ihr bestellten oder sich die kleinformigen Bildchen nach Hause schicken ließen.

Doch auch in Italien und Venedig selbst konnte sie einflussreiche Freunde aufweisen.<sup>6</sup> Antonio Maria Zanetti, der Kunst sammelte, sich als Schriftsteller und selbst als Künstler betätigte und heute vor allem wegen seiner Karikaturen bekannter Persönlichkeiten der venezianischen Kunst- und Kulturwelt berühmt ist, gehörte, wie später auch die Autorin und Übersetzerin Luisa Bergalli, zu Carrias engen, lebenslangen Freunden und Unterstützern.<sup>7</sup> Auch Intellektuelle wie Giovanni Battista Recanati oder Malerkollegen wie Sebastiano Bombelli, Antonio Balestra oder Giovanni Felice Ramelli zählten zu den engeren Freunden der Künstlerin und ihrer Familie. International anerkannte Stars wie die Tänzerin Barbara Campanini (s. Kat. 50) oder die Sängerin Faustina Bordoni (s. Kat. 51) entschieden sich für Carriera, um sich von ihr porträtieren zu lassen.

Die erste offizielle Anerkennung ihrer Errungenschaften in der Malerei erhielt Carriera im Jahr 1705, als sie am 27. September als Miniaturmalerin offiziell in die Accademia di San Luca in Rom aufgenommen wurde. Dabei gilt es hervorzuheben, dass ihr die besondere Auszeichnung einer *accademica di merito* (Akademikerin aufgrund ihrer Verdienste) zugesprochen wurde anstatt der für Frauen üblicheren Stellung eines Ehrenmitglieds, *accademica d'onore*.<sup>8</sup> Als Bewerbungsstück präsentierte sie nach langem Zögern eine Miniatur, die ein junges Mädchen mit einer Taube darstellt, eine *Allegorie der Unschuld*, wie sie in den frühen Führern der Akademie bezeichnet wurde (Abb. 2).<sup>9</sup>

Der Beginn des 18. Jahrhunderts und ihre erste Akademiemitgliedschaft fielen mit einer neuen Phase in Carrias künstlerischer Laufbahn zusammen, in der sie die Pastellmalerei für sich entdeckte. Ähnlich der Fragestellung, wer die Künstlerin anfänglich ausgebildet hat oder wie genau sie zur Miniaturmalerei kam, kann auch die Frage danach, durch wen oder wie sie auf die Pastellkunst stieß,



bislang nicht eindeutig beantwortet werden.<sup>10</sup> Ein gesichertes Datum liefert jedoch ein Brief Christian Coles, der sich ab 1707 als Sekretär des britischen Botschafters Lord Manchester in Venedig aufhielt. Das Schreiben bestätigt, dass sie spätestens 1704 damit begonnen hatte, sich der Pastellmalerei zu widmen.<sup>11</sup>

Für den Verkauf sowohl ihrer Miniaturen als auch ihrer Pastelle wusste sie geschickt den unermesslichen Strom Reisender zu nutzen, die es nach Venedig drängte. Es wird geschätzt, dass sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts bis zu 30 000 Besucher pro Jahr in der Stadt aufhielten, um die einzigartige Topografie, Opern- und Konzertbesuche, den Karneval, Kurtisanen, das Glücksspiel oder sonstige Vergnügungen zu genießen, für die Venedig berühmt war.<sup>12</sup> Für nordeuropäische Reisende, die auf ihrer *Grand Tour* Italien besuchten, bedeutete ein Abstecher in Carrieras Atelier bald einen obligatorischen Halt auf ihrer Reise, wo sie deren Werke direkt vor Ort bestellen und in ihrem Gepäck nach Hause bringen konnten. In England wurde die Malerin so bekannt, dass auch nicht authentische Bilder als Werke von »Roselby« angeboten wurden.<sup>13</sup> Doch auch ihre weit gestreuten Beziehungen zu Kunstliebhabern und Sammlern in Nordeuropa, die sie über den Postweg oder mithilfe von Kurieren mit ihren Werken versorgte, waren wichtiger Bestandteil ihres beruflichen Werdegangs. Dabei sei in erster Linie der Hof in Dresden genannt, der unter August dem Starken begann, eine Pastellsammlung aufzubauen, die August III. weiter ausbaute. Carrieras enormer Erfolg resultierte schließlich darin, die Pastellmalerei in ganz Europa bekannt und beliebt zu machen.

Neben dem Begehren, ein Werk von Carriera zu besitzen, wuchs international der Wunsch, die berühmte Malerin am eigenen Hof zu verpflichten. In Düsseldorf etwa waren es Johann Wilhelm von der Pfalz und seine zweite Frau Anna Maria Luisa de’ Medici, die als Gönner auftraten und Carriera 1710 einluden, für sie zu arbeiten. Der Kurfürst hatte bereits zahlreiche Künstler und Musiker aus Italien engagiert und bewusst ein italienisches Klima an seinem Hof geschaffen, doch weder sein Sekretär und Agent in Venedig, Giorgio Maria Rapparini, noch die Aussicht darauf, sich unter anderen Italienern sicher wohl zu fühlen und darüber hinaus die Blumenmalerin Rachel Ruysch kennenlernen zu können, konnten die Malerin dazu bringen, die schmeichelhafte Einladung anzunehmen.<sup>14</sup> Sie hatte es dank ihrer zahlreichen Kundschaft nicht nötig, sich in Abhängigkeit eines Mäzens begeben und sich andernorts verdingen zu müssen. So zog sie es für die gesamte erste Hälfte ihres Lebens vor, am Canal Grande zu bleiben und von zu Hause aus zu arbeiten.

Carrieras zögerliche Haltung bezüglich des Reisens änderte sich erst nach der Bekanntschaft mit ihrem Malerkollegen Nicolas Vleughels, der sich 1707 und 1708 in Venedig aufhielt. Auch die Beziehungen zu Pierre Crozat und

später dem Kunstkritiker Pierre-Jean Mariette waren maßgeblich für ihre Entscheidung, Venedig schließlich doch für einige Zeit zu verlassen. Obwohl alle drei Männer die Malerin nach Paris eingeladen haben durften, wird es letztendlich dem renommierten Banker, Connaisseur und Sammler Crozat zuzuschreiben sein, dass Carriera 1720 schließlich zustimmte, erstmalig beruflich zu verreisen. 1715 hatte Crozat Venedig besucht, als er die Funktion des Kunstberaters und Agenten für den Regenten Frankreichs, Ludwig Philipp II., Herzog von Orléans, innehatte.<sup>15</sup> Auch nach seiner Rückreise nach Frankreich blieb Crozat brieflich in Kontakt mit Carriera und versuchte hartnäckig, die Malerin davon zu überzeugen, einem Aufenthalt in Paris zuzustimmen, selbstverständlich als Gast in seinem *hôtel* in der Rue de Richelieu.<sup>16</sup> Es bedurfte diverser Briefe, in der Crozat alle Möglichkeiten und Vorteile auflistete, die ein Aufenthalt an der Seine Carriera bieten würde, bevor sich die Malerin im Februar 1720, nachdem die Accademia Clementina in Bologna sie ebenfalls in ihre akademischen Reihen aufgenommen hatte, endlich zum Aufbruch entschloss: Zusammen mit ihrer Schwester Giovanna und ihrer Mutter würde sie nach Paris reisen, und ihr Freund Zanetti würde die Damen auf der Reise begleiten.<sup>17</sup>

Paris war im 18. Jahrhundert nach London die zweitgrößte Stadt Europas, die nach dem Tod Ludwigs XIV. von seinem Neffen Philipp II. regiert wurde, solange der Urkel des Sonnenkönigs, Ludwig XV., noch minderjährig war. Der königliche Hof war aus Versailles zurück nach Paris gezogen, und die Zeit unter der Regentschaft Philipps II. hatte sich bereits den Ruf erworben, eine Ära eingeläutet zu haben, die als freiheitsliebend, mondän und hochentwickelt bezeichnet wurde, wenn auch begleitet von Skandalen und Ausschweifungen.<sup>18</sup>

Als Crozats Gäste genossen die Carrieras das Privileg, unverzüglich mit den höchsten gesellschaftlichen Rängen der Stadt bekannt gemacht zu werden. Sie lernten nicht nur den Regenten und seine Gattin Françoise Marie de Bourbon kennen, sondern zahlreiche weitere Hofmitglieder und Repräsentanten der höchsten Aristokratie. Auch illustre Stellvertreter des Kunst- und Kulturlebens in Paris wie Pierre-Jean Mariette und Anne-Claude-Philippe, Graf von Caylus, gehörten zu ihren Bekanntschaften, letzterer ein geschätzter Kunst- und Literaturexperte, der auch als erfolgreicher Sammler tätig war und selbst Kupferstiche herstellte.<sup>19</sup> Mariette, der als Connaisseur, Kunstliebhaber und Publizist bekannt war, arbeitete gleichzeitig an einem Künstlerlexikon, wofür er Kritiken und Notizen zu Sammlungen und Biografien zusammentrug. Erst 1851 veröffentlichten Chennevières und Montaignon Mariettes Aufzeichnungen in einem fünfbändigen *Abecedario*, in dem auch Carriera Berücksichtigung findet.<sup>20</sup> Zu den frühen Biografen der Künstlerin gehörte ferner Antoine-Joseph Dezallier d’Argenville, der ab 1743 die Stelle als königlicher Sekretär



**Abb. 3**  
Rosalba Carriera  
*Porträt eines Herrn*  
(*Jean-Antoine Watteau* [?])  
1721 · Pastell auf Papier  
55 × 43 cm  
Treviso, Musei Civici di Treviso

und Berater innehatte und Carriera in Crozats Haus begegnete. Er war unter anderem an Zeichnungen und Drucken interessiert, bevor er sich der eigenen Kunstproduktion hingab und 1745 seine Kurzbiografien der berühmtesten Maler inklusive der Carrieras unter dem Titel *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* veröffentlichte.<sup>21</sup>

Den vielleicht prestigeträchtigsten Auftrag gleich zu Beginn ihres Aufenthalts in Paris erhielt Carriera von Philipp II. persönlich. Ihr wurde angetragen, ein Porträt des zehnjährigen Ludwigs XV. anzufertigen, wofür sich die Malerin mehrfach bei Hof einfinden musste. Da Carriera während ihres Aufenthalts regelmäßig Tagebuch führte, ist uns ein detaillierter Bericht dieser Treffen am königlichen Hof erhalten geblieben. Darüber hinaus reflektieren ihre Notizen, wie erfolgreich und infolgedessen arbeitsintensiv die Zeit in Paris war. Ihre Bilder fanden eine derartige Anerkennung, dass sie mit Aufträgen geradezu überschüttet wurde. Bereits ab sechs Uhr morgens empfing sie ihre Kunden, um der Masse an erfragten Porträts Herr zu werden, und am Ende waren um die 50 Pastelle das erstaunliche Resultat.<sup>22</sup>

Von besonderer Bedeutung für die Malerin dürfte während ihrer Zeit in Paris ferner der Austausch mit Künstlerkollegen gewesen sein, wozu Nicolas de Largillière, Jean-François de Troy und der Hofporträtist Hyacinthe Rigaud gehörten.<sup>23</sup> Nach ihren Tagebucheinträgen lernte sie auch die Pastellmaler Jean-Baptiste Massé, Jacques-Antoine Arlaud sowie Joseph Vivien kennen.<sup>24</sup> Viviens Arbeit dürfte sie in besonderem Maß interessiert haben aufgrund seiner herausragenden Rolle, die seine Pastelle in den Pariser Salonausstellungen genossen.<sup>25</sup> Die Begegnung mit Jean-Antoine Watteau führte zu mehreren Besuchen seitens Carrieras, bevor sie im Februar 1721 damit begann, ein Porträt ihres Kollegen anzufertigen (Abb. 3). Es zeigt die bereits angegriffene Gesundheit Watteaus, der wenige Zeit nach Carrieras Abreise mit nur 37 Jahren verstarb.<sup>26</sup>

Zwei weitere illustre Repräsentanten der Pariser Kulturwelt müssen in diesem Zusammenhang genannt werden: Antoine Coypel und sein Sohn Charles-Antoine Coypel. Antoine Coypel war nicht nur einer der bekanntesten Künstler des französischen Hofes mit dem offiziellen Titel *Premier peintre du Roy* (Der erste Maler der Königs); seit 1714 war er auch Direktor der Académie royale de peinture et de sculpture und ein echter Verehrer von Carrieras Kunst, was sich unter anderem in seinen eigenen Werken niederschlug.<sup>27</sup>

Den absoluten Höhepunkt ihrer Reise bildete schließlich eine einzigartige Auszeichnung: Am 26. Oktober 1720 wurde Carriera in die Pariser Kunstakademie aufgenommen, eine der prestigeträchtigsten Einrichtungen der europäischen Kunst- und Kulturszene, und dazu noch als erste und bis dahin einzige ausländische Malerin.<sup>28</sup>

Für die Anfertigung ihres Aufnahmestücks ließ sich Carriera jedoch Zeit. Erst nach ihrer Rückreise nach Venedig im Frühjahr 1721 begab sich die Künstlerin langsam daran, an dem für die Akademie bestimmten Pastell zu arbeiten. Um die Geduld der Franzosen nicht zu sehr zu strapazieren, schickte sie im Oktober 1721 einen Brief nach Paris, in dem sie ihre Arbeit ganz nach dem antiken Vorbild der Ekphrasis beschrieb.<sup>29</sup> Sie sollte eine Nymphe im Gefolge Apollos darstellen (Abb. 4). Der Sonnengott gehörte seit Ludwig XIV. zur offiziellen Ikonografie des französischen Hofes, auf den Carriera jedoch nur im Titel anspielte und ihren Beitrag passend zu einer in Frankreich gängigen Bildsprache auf nur eine weibliche Figur reduzierte, eine Nymphe. Diese erinnert an eine Marmorfigur der Gruppe *Apollon und die Nymphen* von François Girardon und Thomas Regnaudin, die Carriera sicherlich in den Gärten von Versailles bewundert hatte (Abb. 6). Gleichzeitig stellt ihre Nymphe in ihrer Haltung eine raffinierte Adaption von Leonardo da Vincis *Heiligem Johannes dem Täufer* (Abb. 5) dar, das heißt, der Künstlerin war es gelungen, gewandt und scharfsinnig Anspielungen auf die Literatur der Antike, französische Staatsikonografie und italienische





Tiziana Plebani

# DER ÖFFENTLICHE RAUM

*Rosalba Carriera  
und die neuen Lebenswege  
bürgerlicher Frauen  
in Venedig*



*Rosalba Carriera und der Reiz  
der Dolce Vita in Venedig*

Beginnen wir mit der Überlegung, welche Ingredienzien zum Erfolg von Rosalba Carriera beigetragen haben, denn die Malerin wurde in ihrem Heimatland und mehr noch im Ausland schon in jungen Jahren berühmt. Das lag gewiss an ihrem Geschick, den Zeitgeschmack einzufangen, sowie an ihrer Fähigkeit, in ihren Porträts jene besondere Note von Sympathie zu vermitteln, die die Kultur der Empfindsamkeit feierte und in David Hume ihren eifrigen Verfechter fand.<sup>1</sup> Doch die Aufmerksamkeit, die Rosalba im Ausland erregte, lässt sich auch auf die Faszination von Venedig zurückführen, den besonderen Lebensstil, den man hier pflegte, und vor allem auf die Venezianerinnen, von deren Freiheit voller Staunen in den Berichten von Reisenden, Adligen und Schöngeistern erzählt wurde, die der Stadt in der Lagune auf ihrer *Grand Tour* einen unverzichtbaren Besuch abstatteten. Während der Franzose François Maximilien Misson bereits Ende des 17. Jahrhunderts anmerkte, dass sogar die Nonnen inkognito ausgingen und die Damen die Dienste von Gondolieri in Anspruch nahmen, um sich ungestört durch die Stadt zu bewegen,<sup>2</sup> ging der gestrenge Montesquieu noch weiter, indem er behauptete, dass die Venezianerinnen dank der Maskierung »vont avec qui elles veulent, et où elles veulent« (gehen, mit wem sie wollen und wohin sie wollen).<sup>3</sup> Für den französischen Philosophen, der am 16. August 1728 nach Venedig kam, war eine solche Freiheit ein Indiz für den Niedergang des Geistes, was sein kritisches Urteil über die republikanisch-aristokratische Regierung der Serenissima verstärkte. Für den jungen englischen Adligen Horace Walpole war sie hingegen ein Element des Friedens und der Lebensfreude, die man hier genoss.

Während Paris zweifelsohne die Hauptstadt der Konversation und der Salons war, dies jedoch stets in enger Verbindung mit dem Hof und seinen Intrigen, machte Venedig durch eine recht weit verbreitete Geselligkeit auf sich aufmerksam, die sich auf Cafés, Vereinigungen, Theater, Kasinos, die Sprechzimmer der Klosterschwestern, die Konservatorien und Krankenhäuser, in denen Waisens Mädchen in Musik und Gesang unterrichtet wurden,<sup>4</sup> und nicht zuletzt im öffentlichen Raum auf Gassen und Plätzen ausdehnte.<sup>5</sup> Madame du Boccage vermerkte während ihres Aufenthalts in der Stadt in ihren Reisenotizen, dass die Freiheit, die die Frauen in Paris genossen, in Venedig »unendlich« weit übertroffen würde,<sup>6</sup> ganz zum Vorteil der Venezianerinnen, vor allem in den Nachtstunden.

Auch Venedig unterzog sich dem allgemeinen Prozess städtischer Umgestaltung, der die europäischen Großstädte ab dem Ende des 17. Jahrhunderts ergriffen hatte und dessen Ziel es war, unter dem Druck des demografischen Wachstums, des steigenden Verbrauchs und der

immer zahlreicher werdenden Geschäfte die Lebensqualität zu verbessern. All das machte auch die Ausstattung mit einer Stadtbeleuchtung erforderlich. Hier stand Venedig anderen ausländischen Haupt- und Großstädten in nichts nach, als der Senat 1732 die Installation von 843 Öllaternen beschloss, um die Nacht zu erhellen und sicherer zu machen, was die Mobilität der Frauen weiter erleichterte.<sup>7</sup> Der französische Abt Gabriel-François Coyer vermerkte 1763, dass die Straßen in Venedig so gut beleuchtet seien, »was in Italien nicht üblich sei«.<sup>8</sup>

Ferner waren die Besucher überaus erstaunt über die verbreitete Gewohnheit des Patriziats, aber auch des Bürgertums und all jener, die die Möglichkeit dazu hatten, sich in kleinen Lokalen zur Konversation und anderen Zerstreuungen zusammenzufinden, die nicht zwangsläufig zügellos oder auf Glücksspiel ausgerichtet waren. Wie die Reisenden außerdem feststellen konnten, hatten die Damen sogar ihre eigenen Lokale – genau wie ihre Ehemänner. Im Jahr 1744 wurden bei einer Zählung durch die Staatsinquisition, der Behörde zur Überwachung der öffentlichen Ordnung, 118 Spielkasinos ermittelt. Bis zum Ende der Republik 1797 stieg die Zahl auf 136.<sup>9</sup>

Ein großer Teil davon konzentrierte sich auf die sogenannte Hauptachse der Konversation, die vom Markusplatz bis zu den Vierteln San Moisè und Frezzerie verlief, wo sich das Postamt befand und auch die Schreiber der Stadtzeitungen ihre Informationen einholten. Auch in den Randgebieten oder der Giudecca, wo man sich in größerer Diskretion zusammenfinden konnte, lag so manches Spielkasino. Andere standen in direkter Verbindung mit den pulsierenden Orten der venezianischen Gesellschaft, zum Beispiel den Theatern, die nicht nur von vielen Fremden, sondern auch von Patriziern, Bürgerlichen und dem Volk aufgesucht wurden, durch ihren Sitzplatz voneinander getrennt, aber verbunden durch dieselbe Gewohnheit und den gemeinsamen Genuss.

Was jedoch die Besucher der Stadt und ganz besonders die Briten besonders beeindruckte, war das für Venedig typische Aufsuchen lebhafter Cafés, von denen die Stadt übersät war. Diese waren häufig mit internen oder anliegenden »Zimmerchen« ausgestattet, die zur Konversation und für Zusammenkünfte von Verbänden verwendet wurden. Es waren so viele, dass 1759 beschlossen wurde, ihre Zahl auf 206 einzuschränken (Abb. 1). In England, der Heimat der Clubs und Vereine, waren die Cafés, die bereits Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden waren, jedoch Orte, die ausschließlich von einem männlichen Publikum aller sozialer Schichten aufgesucht wurden und nicht als Lokale für respektable Frauen galten – die weibliche Präsenz bestand lediglich aus den Frauen, die die Cafés betrieben, hier als Kellnerinnen arbeiteten oder als Prostituierte auf Freier warteten. In Frankreich, wo die Entwicklung von Kaffeehäusern erst später einsetzte, waren die Gäste überwiegend



**Abb. 1**  
Antonio Canal, gen. Canaletto  
*Piazza San Marco und die Säulen  
der Procuratie Nuove*  
um 1756 · Öl auf Leinwand  
46,4×38,1 cm  
London, The National Gallery,  
Inv.-Nr. NG 2516

Männer, wenn auch nicht ausschließlich. Die Anwesenheit von Frauen beschränkte sich auf Angestellte, Ehefrauen oder Töchter der Cafébesitzer, Kellnerinnen, Prostituierte und Dienerinnen sowie verheiratete Frauen, allerdings nur in Begleitung ihrer Ehemänner. Es handelte sich nicht um ein für Frauen der Oberschicht geeignetes Ambiente, und zur Wahrung ihrer Achtbarkeit mussten diese immer von einem männlichen Vermittler eingeführt werden.<sup>10</sup>

So war die unglaubliche Vermischung, die das venezianische Leben kennzeichnete, in den Augen der Besucher eine Quelle des Staunens, der Faszination und der Verführung. In der Regierung löste sie allerdings auch Befürchtungen aus: Die Cafés waren zum wichtigsten Informations- und Treffpunkt geworden, und das Zusammenreffen des Adels mit den anderen Klassen und vor allem mit Fremden barg die Gefahr von undichten Stellen und Spionage. Außerdem war gerade die Bewegungsfreiheit der Frauen und insbesondere der Patrizierinnen Anlass für besorgte Bemerkungen seitens der Inquisitoren: »Seit-

dem es sich allgemein eingebürgert hat, dass sich Frauen, selbst von adeligem Stand, auf den Straßen und Plätzen allen Blicken aussetzen, sogar in Zeiten, in denen das Tragen von Masken nicht erlaubt ist, haben sie, nachdem sie die auf einem natürlichen Schamgefühl beruhende Zurückhaltung überwunden haben, auch Einzug in Cafés gehalten.«<sup>11</sup> Nach diversen Verordnungen zur Schließung von Cafés nach Mitternacht und zur Entfernung von Stühlen und Bänken in der Nacht gingen die Inquisitoren 1766 so weit, dass sie Frauen aller Stände das Betreten von Cafés untersagten. Ein Befehl, der als so widersinnig empfunden wurde, so im Widerspruch stand zur venezianischen Lebensweise und zu der Freude, die Frauen aus der Enge der Vergangenheit zu befreien, dass er eine Welle des Protests auslöste, die von den Angestellten der Kaffeehausbetreiber und der Stimme des Volkes ausging und sich sogar in Reimen ausdrückte: »E i caffè fe' serar? O che cogioni!« (Und ihr wollt die Cafés schließen? Welche Schande!)<sup>12</sup> Schließlich wurden die Maßnahmen zurück-



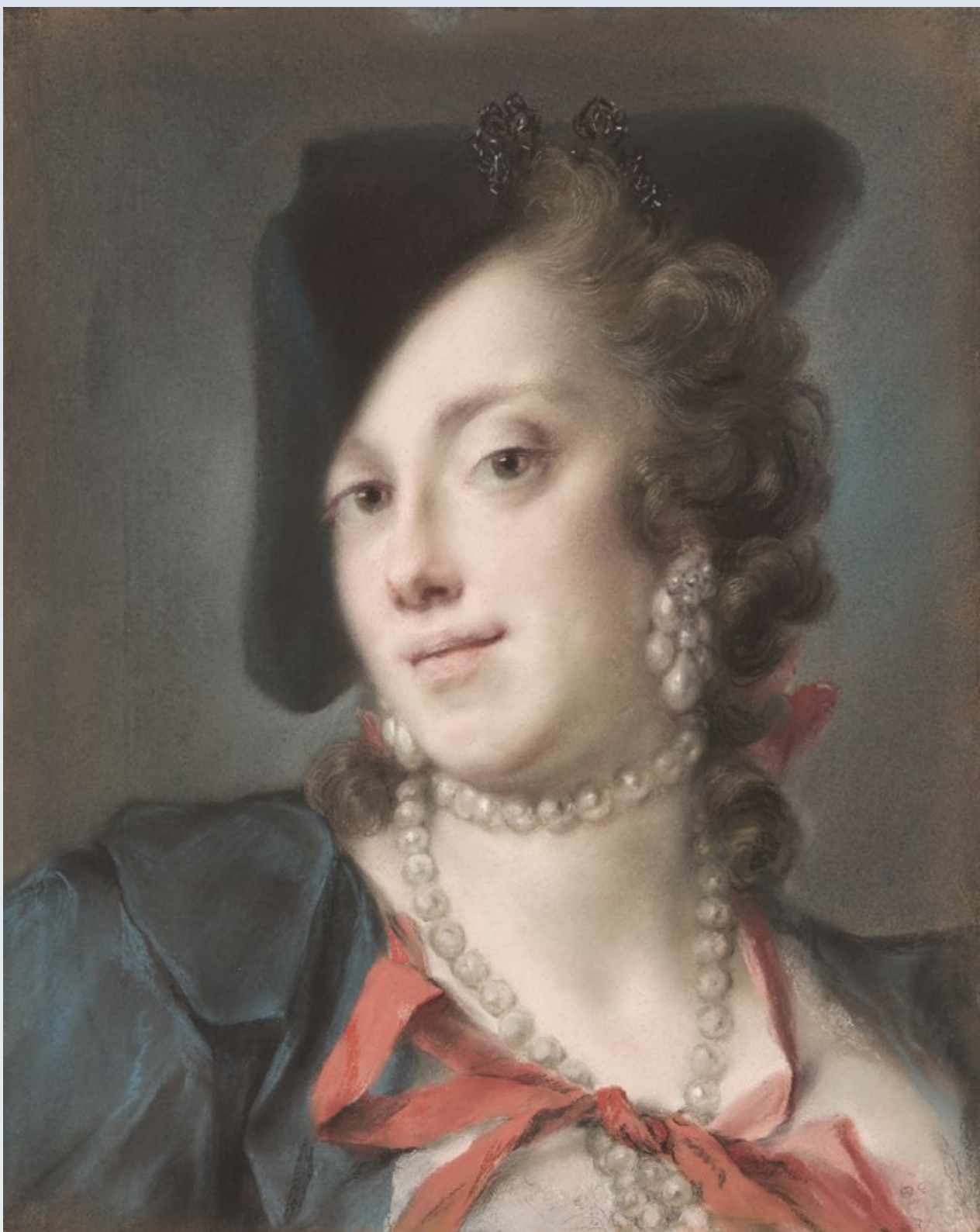


Abb. 2 (Kat. 49)  
Rosalba Carriera  
**Bildnis der Caterina Sagredo Barbarigo**  
um 1735/1740 · Pastell auf Papier · 42×33 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 16

genommen. Niemand in der Stadt wünschte eine solche räumliche Trennung, und es wurde beschlossen, dass die Cafés für beide Geschlechter bestimmt seien.

Im Übrigen war das gesamte öffentliche Leben mittlerweile von Geselligkeit und *mixité*<sup>13</sup> geprägt. Es war also kein Zufall, dass Rosalba Carriera von illustren Ausländern – wie dem Kurfürsten von Bayern, Maximilian II. Emanuel von Wittelsbach – bereits ab 1706 Aufträge zu Porträts der schönsten venezianischen Damen erhielt, besonders jener, die nicht nur für ihre Anmut berühmt waren, sondern auch für ihr Talent, dem Stadtleben durch ihren Lebensstil Farbe und Esprit einzuhauchen. Mehrmals erhielt Rosalba Anfragen über die Anfertigung eines Bildnisses der für ihren Salon berühmten Lucrezia Basadonna Mocenigo, sowohl von Johann Wilhelm II. von der Pfalz, durch dessen Sekretär, den Schriftsteller Giorgio Maria Rapparini aus Bologna, als auch vom Grafen von Mecklenburg-Schwerin, Christian Ludwig II., durch Vermittlung von Hans Bötticher.<sup>14</sup>

Während eines Besuchs in Venedig bat Friedrich IV., König von Dänemark und Norwegen, Rosalba um Elfenbein-Miniaturporträts von zwölf venezianischen Edeldamen, von denen Pietro Del Negro neben Signora Basadonna weitere benennen konnte: Marietta Correr, also Maria Donà, Ehefrau von Filippo Corner di San Marcuola, Maria Vendramin Zenobio, vielleicht Elena Correr Piscopia in Foscari, und Maria Civran Labia.<sup>15</sup> Nach den ersten Aufträgen wurden weitere Patrizierinnen porträtiert, beispielsweise Caterina Sagredo, die erste Ehefrau von Antonio Pesaro im Jahr 1732, die dann, schon früh verwitwet, 1739 die Frau von Gregorio Barbarigo wurde. Das erste Bild gab sie selbst bei Rosalba in Auftrag – sie kam aus einer Familie von Sammlern und Mäzenen –, um ihren eigenen Ruhm zu fördern (Abb. 2).<sup>16</sup> Gebildet, lebhaft und unternehmungslustig, wie man an der Pose unschwer erkennen kann, in der Rosalba sie porträtierte, war sie auch im Ausland für ihre Reisen bekannt; in Venedig wurde sie von den Ausländern bewundert, sodass sie beim Erlernen der englischen Sprache sogar von Robert d'Arcy, IV. Graf von Holderness, dem britischen Botschafter in der Lagunenstadt, unterstützt wurde.<sup>17</sup> Der französische Botschafter, François-Joachim de Bernis, hingegen erinnerte sich an sie als liebe Freundin, die ihm nach der Rückkehr in seine Heimat sehr fehlte.<sup>18</sup> Lady Mary Wortley Montagu schrieb an Francesco Algarotti, der auch in Kontakt mit Carriera stand: »J'aime beaucoup Madame de Barbarigo. Elle a une bonté de Cœur qui m'enchanté.« (Ich mag Madame Barbarigo sehr. Sie hat eine Herzensgüte, die mich entzückt.)<sup>19</sup> Und er betonte ihre herausragende Fähigkeit als Dame des Hauses beim Empfang eleganter und raffinierter Gesellschaften; ihr Bekannten- und Freundeskreis war groß, sodass Lady Montagu in der Tat anmerkte: »gestern Abend in der Akademie bei M<sup>me</sup> Barbarigo im Beisein von drei- oder vierhundert Personen.«<sup>20</sup> Caterina fühlte

sich bei diesen Empfängen ebenso wohl wie bei Zusammenkünften im kleineren Kreis, deren Hintergrund ihre Kasinos bildeten. Madame du Boccage berichtet, dass sie »au casin de M.<sup>me</sup> Barbarigo«<sup>21</sup> in San Basso gegangen sei und dort ihre Übersetzerin Luisa Bergalli mit deren Ehemann Gasparo Gozzi getroffen habe, den sie bereits einige Tage zuvor im Haus von Filippo Farsetti kennengelernt hatte. Das Kasino, das Caterina Sagredo in Giudecca gemietet hatte, mit einem großen Garten, den sie in eine Anlage namens Cavallerizza umgewandelt hatte, damit sie ihrer großen Leidenschaft, dem Reiten, nachgehen konnte, wurde 1747 von den Inquisitori di Stato geschlossen, um den Umgang mit Ausländern, die diplomatische Posten innehatten, zu unterbinden.<sup>22</sup>

Welche Verbindungen bestanden zwischen Rosalba und diesen Patrizierinnen? Man beachte, dass Rosalba keine Besucherin aristokratischer Salons war, nicht einmal derjenigen, die von den von ihr dargestellten Damen besucht wurden. Wertschätzung verband sie mit einigen von ihnen, anderen verdankte sie Dienste oder auch Gefallen wie gemietete Häuser auf dem Land, oder aber sie erbat von ihnen Hilfe beim Versand ihrer Werke. Ungeachtet dessen fühlte sie sich nicht zu diesem Ambiente hingezogen, möglicherweise aufgrund des sozialen Unterschieds oder auch ihres Charakters und ihrer Geisteshaltung. Sie beabsichtigte, wie Pietro Del Negro schrieb, »eine bürgerliche Variante«<sup>23</sup> des weiblichen Protagonismus zu verwirklichen, der in Venedig dank der erweiterten gemischten öffentlichen Szene Einzug gehalten hatte.

### **Eine ganz und gar bürgerliche Gesellschaftlichkeit**

Wir können also davon ausgehen, dass Rosalba Carriera für ihre ausländischen Auftraggeber als Repräsentantin des venezianischen Lebensstils fungierte, den sie selbst in ihren Gewohnheiten, die sich größtenteils in ihrer Korrespondenz widerspiegeln, interpretierte: Sie teilte nicht nur Mittag- und Abendessen, Besuche von Ausstellungen und Galerien, sondern auch Spaziergänge und Amüsement in der Karnevalszeit mit ihren Freunden, Ausländern und sie umgebenden Venezianern, allen voran ihrem guten Freund Tonino (Antonio Maria Zanetti). Die fröhliche Truppe mischte sich unter die Menschenmenge, um Regatten anzuschauen, ging ins Café und genoss die Feste und Veranstaltungen, die Venedig zu einem anerkannten Ort der Unterhaltung machten. »Gehen Sie am Dienstag wieder maskiert, für mich«,<sup>24</sup> schrieb ihr am 21. September 1704 Tonino, als dieser außerhalb von Venedig verweilte.

Der Freundeskreis, der sich um Rosalba, ihre Schwestern und ihre Mutter scharte, spiegelte vor allem das Bürgertum der Berufe wider, bestehend aus dem Arzt Marco Musalo, den Notaren Carlo und Gabriele Gabrieli, der Fa-





Roland Enke

# DAS »KABINETT DER ROSALBA«

*Zur Geschichte der Dresdner  
Pastellsammlung*



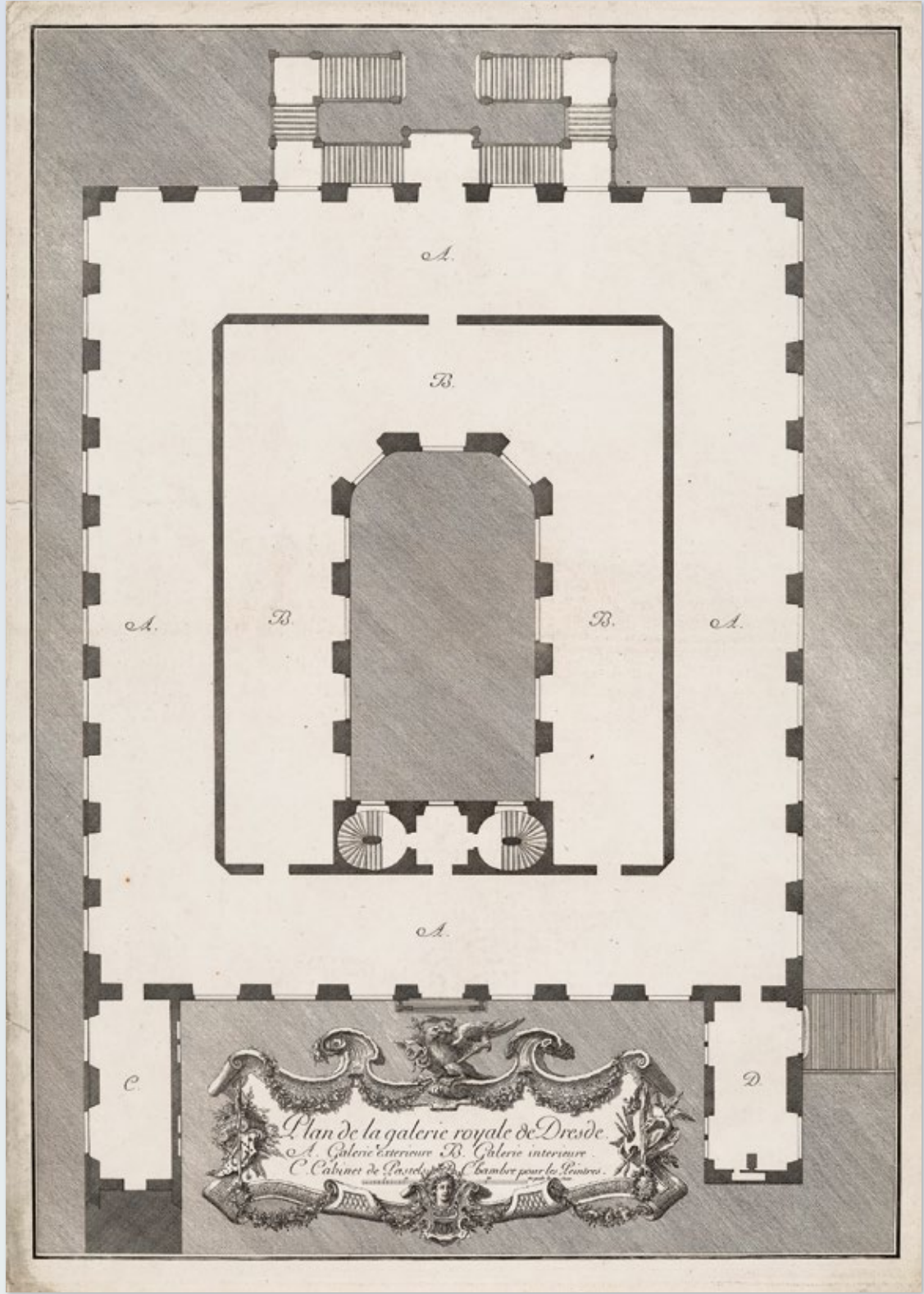


Abb. 1 (Kat. 132)  
Michael Keyl  
*Plan de la galerie royale de Dresde*  
vor 1753 · Kupferstich  
Kupferstich-Kabinett, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 158316

Als der sächsische Kurprinz Friedrich August 1711 seine bis 1719 währende Bildungsreise durch Deutschland, die Schweiz, Frankreich und Italien antrat, führte diese ihn bereits im Februar 1712 erstmals nach Venedig. Wie sein Vater August der Starke entwickelte er eine große Vorliebe für die Kunst der Lagunenstadt, wovon die vielen Werke von Tizian, Tintoretto, Veronese, bis hin zu Tiepolo und Canaletto in der Galerie zeugen. Eine besondere Leidenschaft aber zeigte er für die Pastelle von Rosalba Carriera, die zu dieser Zeit der aufgehende Stern unter den Künstlern Venedigs war.

Als glühendster Verehrer Carrieras scheute er keine Kosten, um Pastelle von ihr »um jeden Preis anzukaufen, wie er es mit jedem geschätzten Werk Rosalbas zu tun pflegte, wo auch immer es sich befand.«<sup>1</sup> Obwohl die Provenienz und Erwerbungs geschichte von vielen Bildern Carrieras oft unbekannt bleibt, sind Ankäufe ganzer Bildkonvolute mehrfach dokumentiert, auch wenn die teils unspezifischen Titel in den Dokumenten keine eindeutige Zuordnung erlauben. So hatte Francesco Graf Algarotti im Auftrag August III. die Folge der *Vier Elemente* bei Carriera bestellt, die sie 1744 bis 1746 ausführte (s. Kat. 78–81).<sup>2</sup> 1750 kamen über Giovanni Pietro Minelli zwölf Pastelle aus dem Nachlass des Gelehrten Giambattista Recanati nach Dresden, die seine Witwe Fioravanza Ravagnani verkaufte und dafür ein Meissener Porzellanservice erhielt.<sup>3</sup> Auch der Cavaliere Andrea Diedo, der 1753 fünf Pastelle von Carriera lieferte, bekam als Gegenleistung ein Schokoladen- und ein Kaffeeservice.<sup>4</sup> Schließlich soll August 1757 nach dem Tod Rosalbas alle in ihrer Werkstatt befindlichen Werke aufgekauft haben;<sup>5</sup> dies bleibt jedoch fraglich, da einige Pastelle familiär vererbt wurden und im Nachlassinventar keine Gemälde von ihrer Hand explizit erwähnt sind.<sup>6</sup> Die Kollektion des britischen Konsuls Joseph Smith, Kunstförderer und enger Freund Carrieras sowie Besitzer von 38 ihrer Werke, ging nach England in den Besitz von König George III. über; 23 dieser Pastelle waren 1760 August III. angeboten worden,<sup>7</sup> aufgrund des Siebenjährigen Krieges aber gelangten sie nicht nach Sachsen.

In Dresden wurde mit insgesamt 157 Werken<sup>8</sup> die größte Sammlung von Pastellen Rosalba Carrieras zusammengetragen, die es je gegeben hat. Diese außergewöhnliche, über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten entstandene Sammlung an Pastellgemälden allein von Rosalba Carriera dürfte der Ausgangspunkt gewesen sein, sie gemeinsam und separat von den Ölgemälden im »Kabinett der Rosalba« zu präsentieren. Hinzu kamen die vier Pastelle des europäischen Weltbürgers Jean-Étienne Liotard aus Genf, darunter das berühmte *Schokoladenmädchen*, zwei Werke des namhaftesten französischen Pastellisten Maurice Quentin de Latour sowie zehn Pastelle von Anton Raphael Mengs.

Mit der Umgestaltung des ehemaligen Stallhofs zur Gemäldegalerie in den Jahren 1745/46 durch Johann Christoph Knöffel wurde ein besonderer Raum zur Präsentation der Pastelle eingerichtet. Im ersten Band des Galeriewerks *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, das 1753 von Carl Heinrich von Heineken verlegt wurde, zeigt der beigegefügte Grundriss von Michael Keyl den mit »C« bezeichneten Raum als »Cabinet de Pastel« (Abb. 1). Vom Residenzschloss aus konnte der Kurfürst über den Langen Gang (heute Gewehrgalerie) seine Gemäldegalerie besuchen und betrat sie so immer zuerst durch das Pastellkabinett.

Bei dem Kabinett handelte es sich um einen langrechteckigen, etwa 55 Quadratmeter großen Raum im Obergeschoss mit einer Raumhöhe von knapp neun Metern. Er wurde durch zwei Fenster von Nordosten belichtet, die Wand zum Stallhof war geschlossen. Von Giovanni Lodovico Bianconi ist die erste Beschreibung der Innengestaltung überliefert, auch wenn sie mit einigem zeitlichen Abstand erst 1781 erschien: »Das Kabinett der Rosalba ist ein großes helles grün tapeziertes Zimmer, welches auf eine breite und schöne Straße sieht. Die lange den Fenstern gerade über stehende Wand ist von unten bis oben mit den schönsten Pastelgemälden bedeckt, die aus den Händen dieser braven Mahlerin gekommen sind, und ihrer mögen vielleicht über hundert seyn. Mitten darunter, wie in ihrer Residenz, sieht man das selbst verfertigte Porträt dieser unsterblichen Venezianerin, welches vor allen übrigen hervor sticht. An den beyden Seiten-Wänden, wo zwey sich gegen überstehende vergoldete Thüren sind, durch welche man hinein geht, findet man alle Pastelgemähde von Mengs, die von Liotard, von Mr. De la Tour, und von einigen andern, aber der allerbesten Pastelmahler unsers Jahrhunderts, aufgehängt. Die vierte und lange Wand, der Rosalbischen gegen über, hat blos Fenster von breitem Spiegelglase, und in den dazwischen stehenden Mauern (negl' interfenestri) sind von oben bis an den Boden große französische Spiegel angebracht, die, indem sie so lachende Gegenstände verdoppeln, den Zuschauer bezaubern. Die Pastelgemähde, so wie ihre hellen Gläser und vergoldeten Rahmen, sind alle von gleicher Größe. Der Fußboden ist von eingelegtem allerley ausländischem Holze; das Deckengewölbe ist weiß, aber in arabischem Geschmack verzieret und vergoldet.«<sup>9</sup>

Der Chronist Dresdens, Johann Christian Hasche, relativierte in seiner *Umständlichen Beschreibung* die üppige Gestaltung Bianconis mit den Worten: »Wenn uns gedruckte Nachrichten von einem ausgemahlten Sale, von Statuen, Gruppen aus Marmor und Metall, Porphyr und Serpentinsteine vorschwatzen, so ist das ein gewisser Beweis, daß sie sie niemals gesehn. Die Decke ist weiß, ungemahlt, die Wände mit gründamastenen Tapeten mit golde-



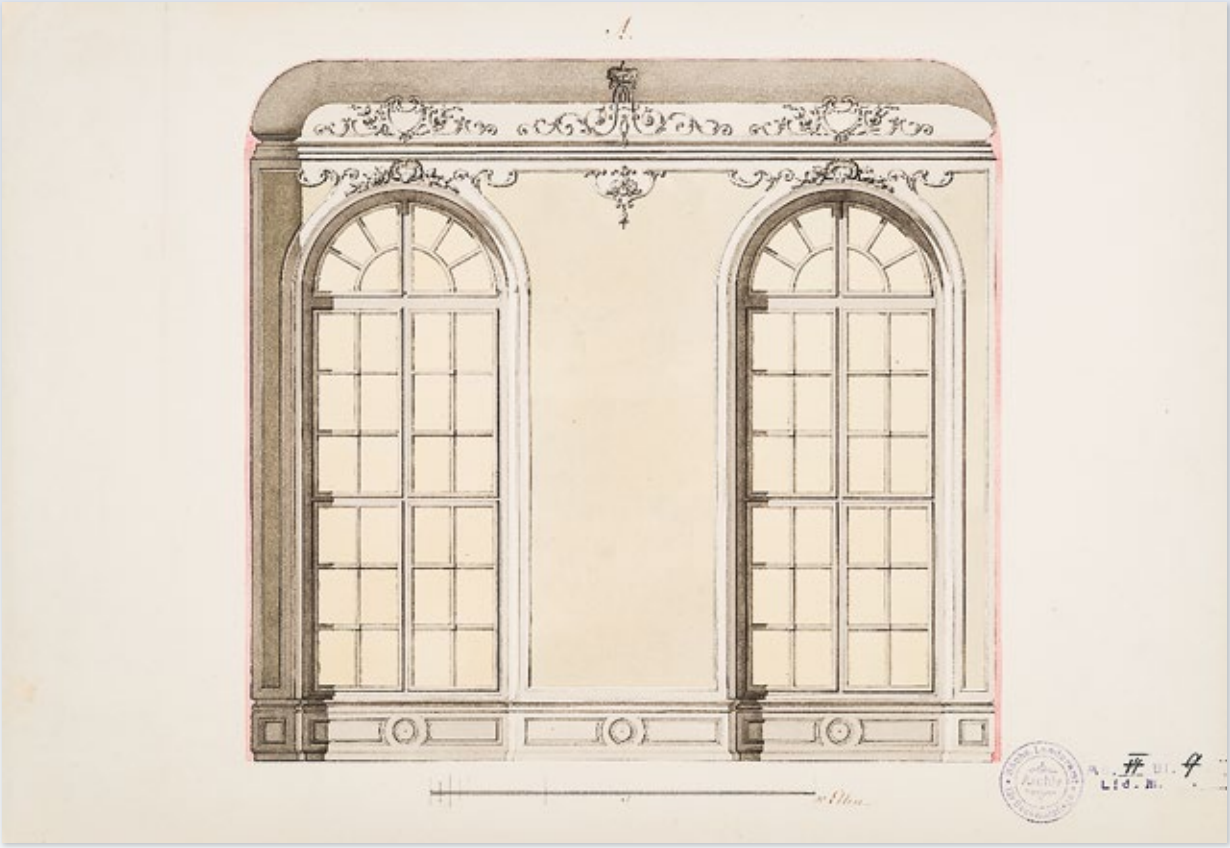


Abb. 2 (Kat. 136)  
Unbekannter Zeichner, nach  
Johann Christoph Knöffel  
*Kurfürstliches Stallgebäude,  
Pastellkabinett, Längsschnitt*  
1745/46 · Feder, laviert  
Dresden, Landesamt für Denkmal-  
pflege Sachsen, Inv.-Nr. M 6.VLBl. 9

nen Leisten, und obenher dergl. Laubwerk bekleidet, und auf ihnen hängen die Bilder in prächtigen goldenen Rahmen von Bildhauerarbeit. Auf dem untern Schenkel des Rahmens steht das königliche Wappen, auf dem obern darüber die Krone, von Golde [...] Die eine Wand ist mit Bildern unter feinstem geschliffenem Glase behangen: die [gegen] überstehende ist mit prächtigen hohen Spiegeln garnirt, welches einen unumgrenzten Ausblick verschafft.«<sup>10</sup>

Zwei Zeichnungen aus der Umbauphase 1745/46 präzisieren diese Gestaltung:<sup>11</sup> Der Längsschnitt (Abb. 2) zeigt zwei hohe Fenster mit rundbogigem Abschluss. Der Wandsockel ist mit einer profilierten Täfelung (Lambris) verkleidet. Um das umlaufende Gesims über den Fenstern rankt sich ein Dekor aus vergoldeten Rocaillen, das in die gewölbte Decke übergeht und an den Längswänden mittig ein bekröntes »A« für August bildet. Zusammen mit den vergoldeten Rahmen der Pastellgemälde muss dies die gesamte Raumwirkung eindrücklich geprägt haben. Hinzu

kam die Vervielfältigung der Motive durch die erwähnten Spiegel, die in dieser Ansicht allerdings nicht abgebildet sind. Unklar bleibt, ob die beiden Zeichnungen Entwürfe vor der Realisierung sind oder die Ausführung dokumentieren. Weiter ist ebenfalls nicht gesichert, ob die grüne Lavierung der Stirnwand in der Querschnittszeichnung (s. Kat. 137) die Farbe im Kabinett wiedergibt. Leider existieren von diesem Raum keine Abbildungen oder Fotografien, und auch von seiner Ausstattung hat sich nichts erhalten: Im Zweiten Weltkrieg wurde das Gebäude stark zerstört, beim Wiederaufbau von 1954 bis 1968 erhielt der Raum eine Zwischendecke.

Während die unvergleichliche Pastellsammlung fraglos auf den persönlichen Geschmack des Kurfürsten-Königs zurückgeht, ist nicht überliefert, wer die Entscheidung getroffen hat, diese gesondert in einem eigenen Raum auszustellen. Die These, dass Algarotti hier Ideen- geber gewesen sei, der die bestehende Sammlung Alter



Abb. 3  
Jean-Étienne Liotard  
*Das Schokoladenmädchen*  
um 1744 · Pastell auf Pergament  
Gemädegalerie Alte Meister,  
Staatliche Kunstsammlungen  
Dresden, Gal.-Nr. P 161

Meister zugunsten zeitgenössischer Kunst in einem künftigen kurfürstlich-königlichen Museum verschieben wollte,<sup>12</sup> ist nicht ganz auszuschließen. Wenn aber der gleiche Algarotti in einem Brief an Brühl 1745 Carrieras Urteil übermittelt, dass mit dem jüngst erworbenen *Schokoladenmädchen* von Liotard eine stilistische Ablösung stattgefunden habe und die gesamte Pastellmalerei überholt sei, inklusive ihrer eigenen,<sup>13</sup> so zeigt dies auch die Grenzen seines Projekts auf: Innerhalb kürzester Zeit kann aus moderner Kunst die »alte« werden. Was die Hängung des Pastellkabinetts im Stallgebäude angeht, liegt es nahe, als Verantwortlichen den Venezianer Pietro Maria Guarienti zu vermuten. Er war bereits maßgeblich am Ankauf der herzoglichen Sammlung aus Modena 1745/46 beteiligt gewesen, wurde schließlich zum Inspektor der Dresdner Galerie berufen und arran-

gierte die Neupräsentation der italienischen Ölgemälde in der Inneren Galerie im umgebauten Stallgebäude.<sup>14</sup>

Nach der Eröffnung der Gemädegalerie 1746 muss es im Pastellkabinett öfter zu Umhängungen gekommen sein, auch um die späteren Erwerbungen von Carriera in das Konzept zu integrieren. Hier gibt es keine Quellen: die beiden ersten Ausgaben des Galeriekatalogs von Johann Anton Riedel und Christian Friedrich Wenzel erschienen mit zeitlicher Distanz 1765 und 1771. Sie listen zudem die ausgestellten Werke nur nach Künstlern auf, sodass sich deren jeweilige Position an der Wand nicht lokalisieren lässt.<sup>15</sup> Dies ändert sich schrittweise in den ab 1801 regelmäßig erscheinenden Katalogen, die die Pastelle in Gruppen nach ihrer Hängung aufzählen, allerdings auch hier nicht immer eindeutig nachvollziehbar.<sup>16</sup> Trotz der Dominanz von Carrieras Werken entwickelte sich im 19. Jahrhundert *Das Schokoladenmädchen* von Liotard zum Lieblingsbild vieler Besucher, und auch der Rahmen mit seinen aufwendigen Details hebt das Bild aus den in der Menge fast uniform wirkenden Porträts deutlich hervor (Abb. 3).<sup>17</sup>

Konkrete Vorbilder für ein Pastellkabinett gab es nicht, und es wurde selbst kein Modell für nachfolgende Sammlungen oder Museen. In Dresden gab es mit der Sammlung des sächsischen Ministers Heinrich Graf von Brühl eine Kollektion, die sich an der kurfürstlich-königlichen orientierte, auch wenn sie hinter dieser zurückzustehen hatte.<sup>18</sup> Zumindest soll sein Arbeitszimmer mit Email- und Pastellmalereien ausgestattet gewesen sein.<sup>19</sup> Berichtet wird weiter, dass der Dresdner Landschaftsmaler Johann Alexander Thiele für den Minister Brühl ein ganzes Pastellkabinett gemalt habe: »Überhaupt wollen ihn manche für den Ersten halten, der in Deutschland Landschaft in Pastell malte«,<sup>20</sup> allerdings sind von ihm Werke in dieser Technik nicht dokumentiert. Auch besaß Brühl offensichtlich keine Bilder von Rosalba Carriera.<sup>21</sup>

Der Umzug der Dresdner Gemädegalerie in den 1855 fertiggestellten Semperbau am Zwinger bedeutete für die Pastellgemälde eine schrittweise Zurücknahme ihrer prunkvollen Präsentation. Damit einher ging – nicht nur in Dresden – eine allgemein abnehmende Wertschätzung der Kunst des Rokoko. Die Pastellgemälde wurden nun in zwei Räumen des Erdgeschosses untergebracht, die sich nach Norden zum Theaterplatz hin orientierten.<sup>22</sup> Daran schloss sich ein Kabinett für die Werke von Christian Wilhelm Ernst Dietrich an sowie vier Räume, die den Bildern Antonio Canalettos und Bernardo Bellottos vorbehalten waren. Dem Galerieverzeichnis nach, das erstmals nach der Neueinrichtung im Zwinger 1856 erschien, wurden dort insgesamt 178 Pastelle gezeigt.<sup>23</sup>

Als 1889 die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs aus der Osthalle im Erdgeschoss des Semperbaus ins Albertinum umzog, wurden »diese neuen Säle ganz dem 18. Jahrhundert gewidmet, dessen für die Kunst-





# VENEDIG

Venedig entstand durch die Besiedlung kleinerer Inseln im Mündungsdelta verschiedener Flüsse. Die Lagune grenzte sich gegen die Adria ab, ein Arm der Brenta bildete den späteren Canal Grande. Dem erst im Mittelalter entstandenen Mythos nach gründeten Flüchtlinge am 25. März 421 die Stadt, wobei auf den Inseln Siedlungen schon seit etruskischer und römischer Zeit existierten. Bis ins 8. Jahrhundert stand die Stadt unter byzantinischer Verwaltung. Es zeichnete sich ein nach politischer Autarkie strebender Prozess ab, der ein komplexes - und kompliziertes - Regierungssystem zur Folge hatte. Die großen und namhaften Patrizierfamilien teilten die Macht unter sich auf, immer bedacht, dass nicht ein Doge oder eine Familie die Geschicke der Stadt dominierte. Die ideale Lage Venedigs an sich kreuzenden Handelsrouten sowie der starke Schiffsbau mündeten in der *Serenissima Repubblica di San Marco* (Durchlauchtigsten Republik des Heiligen Markus), die als koloniale Handels- und Seemacht bis 1797 weite Teile der Adria, Griechenlands sowie küstennaher Gebiete am Schwarzen Meer und im östlichen Mittelmeer beherrschte. Dies beförderte den Reichtum in Venedig, das sich als kulturelles Zentrum in Oberitalien, zwischen »Orient« und »Okzident«, entwickelte. Repräsentatives Machtzentrum war der nach dem Stadtpatron benannte Markusplatz mit Dom, Dogenpalast und den Prokuratien.

Die hier zusammenströmenden Einflüsse, auch in der Architektur, prägten das äußere Erscheinungsbild Venedigs mit den großen Palazzi und ihren gotisierenden Fassaden. Die Stadt war auch ein intellektuelles Zentrum, ablesbar an den zeitweise hunderten von Buch- und Grafikverlagen. In der bildenden Kunst waren auch hier Renaissance und Barock tonangebend, obwohl sich die venezianische Malerei von der in Rom oder Florenz, vor allem durch Betonung der Farbe, unterschied. Internationale Gäste gehörten zum Alltag, und es bildete sich eine Festkultur heraus, die die einzigartige Stadt als Kulisse einbezog.

Dies wird besonders an der eindrucksvollen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts deutlich, die in Luca Carlevarijs und vor allem Antonio Canal, genannt Canaletto, ihre bekanntesten Vertreter fand. In diesen grandiosen Panorama-bildern, die oft die klassischen Motive wie den Dogenpalast oder die Lebensader des Canal Grande zum Thema haben, sind auch immer die Bewohner und ihre alltäglichen Beschäftigungen darstellungswürdig. Die oft von adligen oder fürstlichen Reisenden in Auftrag gegebenen Gemälde führen die Stadt vor Augen, wie sie sich in Teilen auch heute noch darbietet. Andere Maler wie Sebastiano Ricci, Giambattista Piazzetta oder Giovanni Antonio Pellegrini, der mit Carrieras Schwester Angela verheiratet war, zählen zu den Protagonisten der venezianischen Rokokomalerei. Giovanni Battista Tiepolo schließlich ragt nicht nur aus den venezianischen, sondern auch den italienischen Malern dieser Zeit heraus. Seine Fresken und Altarbilder waren hoch gerühmt, und sein erfolgreicher Werdegang führte ihn auch nach Deutschland und Spanien. Die Künstler der Stadt kannten einander und arbeiteten oft - gerade im Bereich der Grafik - erfolgreich Hand in Hand.

Rosalba Carriera zählt zu diesem Kreis der bekanntesten Künstler Venedigs. Sie war die herausragende Porträtistin der Stadt, eine Institution, zu der man ging, um sich malen zu lassen. Sie wohnte mit ihrer Familie in einem kleinen Palast am Canal Grande, in dem sie wohl auch ein Atelier eingerichtet hatte. Diese Lage hatte Carriera sicher bewusst gewählt, war die Ca'Biondetti doch leicht mit einer Gondel über das Wasser erreichbar, ideal für angesehene Persönlichkeiten, die unerkannt bleiben wollten. Unter ihnen waren nicht nur hohe Beamte Venedigs, sondern auch Bildungsreisende aus England, Frankreich, Deutschland und Dänemark. Obwohl die Stadt und die Republik Venedig im 18. Jahrhundert als politische Macht und Handelszentrum in hohem Maß an Bedeutung verloren, blühte das Kulturleben umso mehr. Die Gäste kamen aber nicht nur wegen Carriera, sondern auch für die vielen Feste, die Musik und die Kunst. Sie bereicherten ihre Sammlungen mit hier erworbenen Kunstwerken, und sie alle genossen die Freizügigkeit, die ihnen die Stadt gewährte. *RE*





• 2 •

• 1 • (s. S. 100)  
**Rosalba Carriera**  
*Ein Herr in rötlichem gemustertem Rock*  
 Pastell auf Papier, 60×46,5 cm  
 Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 111  
 1753 erworben aus der Sammlung Diedo, Venedig

Das Bildnis zeigt einen ernst blickenden stattlichen Mann mit heller Perücke. Er trägt einen rötlich gemusterten Mantel mit Pelzbesatz, über der linken Schulter ist eine charakteristische, breite und mit einem floralen Dekor durchwirkte dunkelrote Stola zu erkennen. Zusammen mit einer roten Robe wies sie nach der damals geltenden Kleiderordnung, die die Hierarchie der venezianischen Gesellschaft definierte, hohe Beamte der Republik Venedig aus, etwa Prokuratoren, Senatoren und Magistrate (Richter). Darstellungen von Personen mit diesen Amtszeichen finden sich auf Stichen und Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts, etwa in der Sammlung im Palazzo

Querini Stampalia mit lebensgroßen Porträts; auch auf dem *Empfang des kaiserlichen Gesandten Colloredo* von Luca Carlevarijs sind sie zu sehen (s. Kat. 2). Es ist jedoch nicht bekannt, welche Amtsperson auf dem Pastell porträtiert wurde, dafür ist die Zahl der infrage kommenden Personen zu groß. Eine bislang angenommene Identifikation mit dem Magistrat Vincenzo Querini vermag nicht zu überzeugen. *RE*

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 239; Woermann 1887, S. 774; Sani 1988, S. 314, Nr. 287; Henning, Marx 2007, Abb. S. 82; Sani 2007, S. 294 f., Nr. 328; Wohlfarth 2010, S. 299, und Fußnote 151; Jeffares online, J.21.0892.

• 2 •  
**Luca Carlevarijs**  
*Der Empfang des kaiserlichen Gesandten Graf Colloredo in Venedig*  
 1726  
 Öl auf Leinwand, 139×259 cm  
 Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 553  
 Erstmals im Inventar 1754 erwähnt

Die großformatige Vedute zeigt den feierlichen Einzug in den Dogenpalast von Graf Johann Baptist von Colloredo-Waldsee, kaiserlicher Botschafter seit 1715 in Venedig, anlässlich seines Abschieds aus der Stadt am 3. April 1726. Prachtvolle Barken haben an der breiten Prachtpromenade Riva degli Schiavoni angelegt, denen die zahlreichen Gäste entsteigen. In einer langen Reihe bewegen sie sich zum Amtssitz des Dogen, dem auf Lebenszeit regierenden Staatsoberhaupt der Republik Venedig. Während die hohe Fassade des Palazzo Ducale den Blick auf der rechten Seite begrenzt, öffnet sich im Mittel- und Hintergrund das Panorama



• 3 •

der Stadt mit der *Zecca* (Münzprägestätte) und den Kirchenkuppeln von Santa Maria delle Salute am Eingang des Canal Grande. Luca Carlevarijs hat von diesem Standpunkt aus mehrere solcher Festlichkeiten in Gemälden festgehalten, die sich kompositorisch sehr stark ähneln. Sein erstes Bild hielt den Empfang des französischen Botschafters de Pomponne am 10. Mai 1706 fest (heute Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. C 1612). Ein erhaltener, detaillierter Bericht zeigt, dass der Maler das damalige Zeremoniell und die Protagonisten exakt in seinem Werk wiedergegeben hat. Auch im Dresdner Bild ist Colloredo erkennbar, im schwarzen Mantel steht er neben einem Vertreter des venezianischen Ritterordens der goldenen Stola inmitten des Audienzzuges. *RE*

Literatur: Ausst.-Kat. Padua 1994, S. 242, Nr. 65; Ausst.-Kat. Dresden 2008, S. 84, Nr. 14; Tipton 2010, S. 28–35, Succi 2015, S. 148 f., Nr. 15.

• 3 •  
**Antonio Canal**  
*Der Canal Grande in Venedig mit der Rialtobrücke*  
 1724  
 Öl auf Leinwand, 146×234 cm  
 Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 581  
 Erstmals im Inventar 1754 erwähnt

Diese lebendige Ansicht vom Canal Grande entstand 1724, möglicherweise im Auftrag des kaiserlichen Gesandten Johann Baptist von Colloredo-Waldsee. Antonio Canal könnte die Vedute vom *piano nobile* des Palazzo Garzoni skizziert haben. Der Blick führt tief in den Stadtraum bis zur Rialtobrücke: Vom Bildrand links überschritten ist der Palazzo Barberigo della Terrazza zu sehen, auf der anderen Seite eröffnet der Palazzo Corner Spinelli die Flucht der Fassaden entlang des Canal Grande. Der Künstler schilderte detailreich die Schiffe und Gondeln auf dem Wasser. Sie zeigen, dass der Canal Grande nicht nur der wichtigste Ver-

kehrsweg, sondern die Lebensachse der Stadt ist, wie die vielen in unterschiedliche Situationen eingebundenen Staffagefiguren verdeutlichen. Weiterhin ist auch die Bausubstanz der Stadt im Wasser erkennbar, deren morbider Charme bis heute viele Besucher fasziniert. Im Dresdner Inventar von 1754 wird ein Pendant zu dieser Vedute erwähnt, sodass auch hier, wie bei vielen Werken Canals, von einem Bildpaar auszugehen ist. Vermutlich handelt es sich um die Ansicht des *Bacino von San Marco, gesehen von Giudecca* in fast gleichem Format, auf dem der Einzug von Colloredo 1726 in den Dogenpalast gezeigt sein soll. Es befindet sich heute in Upton House, Warwickshire, Großbritannien (Inv.-Nr. NT 446806). *RE*

Literatur: Woermann 1887, S. 200; Constable 1976, Bd. 2, S. 288, Nr. 208; Ausst.-Kat. Dresden 2008, S. 72, Nr. 3.





• 4 •



• 5 •



• 6 •



• 7 •



• 4 •

Antonio Canal

### Der Canal Grande vom Palazzo Balbi aus

um 1725/26  
Öl auf Leinwand, 148,5 × 195,9 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. 52/105  
Erstmals im Inventar 1754 erwähnt

Literatur: Constable 1989, Bd. 2, S. 297–300; Ausst.-Kat. Dresden 2008, S. 74, Nr. 5; Ausst.-Kat. München/Groningen/Wien 2014/15, S. 66f., Nr. 13.

• 5 •

Antonio Canal

### Der Canal Grande nahe der Rialtobrücke nach Norden

um 1725/26  
Öl auf Leinwand, 149,9 × 198 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. 52/20  
Erstmals im Inventar 1754 erwähnt

Die beiden Venedigansichten gehören zum Frühwerk des Künstlers Antonio Canal, genannt Canaletto. Sie sind als Bildpaar angelegt, wofür das annähernd gleiche Format, der identische Maßstab und Blick über das Wasser sprechen. Darüber hinaus wählte der Maler die Rialtobrücke – die damals einzige bauliche Querung über den Canal Grande – als Bezugspunkt. Auf dem einen Gemälde blickt er in nordöstlicher Richtung die zentrale Wasserstraße bis zur Brücke hinauf, die sich am Ende der Sichtachse über das Wasser spannt. Das andere Bild zeigt, nun mit der Rialtobrücke im Rücken, nach Nordwesten. Detailliert schilderte Canaletto die Hausfassaden der Palazzi, die er wohl mithilfe einer Camera obscura studierte. Durch die Schatten, die das schräg einfallende Sonnenlicht bildet, konnte er ihre Architektur plastisch herausarbeiten.

Insgesamt scheint der venezianische Alltag wiedergegeben. Auf beiden Bildern zeigen sich dazu in den Details die für die Stadt typischen Szenen: Jeweils inmitten des Canal Grande findet sich zum einen eine überdachte Barke mit einer edel gekleideten Festgruppe, zum anderen eine Gondel mit bekannten Figuren der Commedia dell'Arte: Pulcinella hält ein gewickeltes Kind hoch und droht, es ins Wasser zu werfen, woraufhin Colombina drohend das Ruder schwingt. Beide Gemälde lassen sich erstmals im Dresdner Gemäldeinventar von 1754 nachweisen, verblieben aber zunächst im Galerievorrat, wie viele andere Veduten italienischer und deutscher Künstler. Vermutlich war für sie eine eigene Galerie zeitgenössischer Kunst vorgesehen. Später wurden sie im Schloss Pillnitz sowie im Dresdner Residenzschloss präsentiert. 1952 gelangten sie schließlich in den Besitz der Dresdner Gemäldegalerie. *RE*

Literatur: Constable 1989, Bd. 2, S. 297–300; Ausst.-Kat. Dresden 2008, S. 75, Nr. 6; Ausst.-Kat. München/Groningen/Wien 2014/15, S. 66f., Nr. 14.

• 6 •

Antonio Canal

### Der Canal Grande in Venedig

1722/23  
Öl auf Leinwand, 65,5 × 97,5 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 586  
1741 aus der Sammlung Wallenstein in Dux erworben

• 7 •

Antonio Canal

### An der Mündung des Canal Grande in Venedig

1722/23  
Öl auf Leinwand, 65 × 98 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 585  
1741 aus der Sammlung Wallenstein in Dux erworben

Die beiden Ansichten gehören zu den frühesten Veduten, die von Antonio Canal überliefert sind. Sie wurden von ihm mehrfach in unterschiedlichen Formaten ausgeführt. Auch hier, wie oft in seinem Œuvre, weisen die Pendants einen topografischen Bezug zueinander auf: Beide Gemälde werfen den Blick ostwärts über den Canal Grande – Hauptmotiv des gleichnamigen Künstlers –, auf dem sich ein reger Bootsverkehr abspielt. Die Standpunkte variieren, auf dem einen Gemälde befindet er sich am Campo San Vio östlich der Akademie, hinter den Palazzi ist rechts die Kuppel von Santa Maria della Salute und der Turm der Zollstation Dogana zu sehen. Das andere Bild ist näher an diese prominent am Ausgang des Canal Grande platzierte Basilika herangerückt. Auf der linken Seite ist der Bacino di San Marco mit dem Dogenpalast sichtbar. Durch die 2007 erfolgte Restaurierung der Bilder sind der pastose, frei geführte Pinselstrich, die starken Hell-Dunkel-Kontraste und das delikate Farbenspiel im Himmel wieder neu zu erleben.

Hinter dem Palazzo Barbarigo am Campo San Vio, dessen Fassade mit den beiden geöffneten Fenstern noch heute so aussieht, befindet sich der kleine dreigeschossige Palast, die Ca' Biondetti, in dem Rosalba Carriera und ihre Familie wohnten. Auf dem Gemälde ist das Wohnhaus nicht eindeutig identifizierbar. Der unmittelbar danebenliegende Palazzo Venier dei Leoni, das heutige Peggy Guggenheim-Museum, wurde erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begonnen, aber nie vollendet. *RE*

Literatur: Ausst.-Kat. Venedig 2001, Nr. 46, 47.



• 8 •

• 8 •

Felicità Sartori nach einer Zeichnung von Giovanni Battista Piazzetta

### Allegorie der Venezia

um 1740  
Kupferstich, 40 × 28 cm  
Bezeichnet u.li.: Giambatista Piazzetta inv e disegno.; u.re.: Felicità Sartori scolpi. Frontispiz zu Antonio Maria Zanetti (d. Ä. und d. J.), *Delle Antiche Statue Greche e Romane* [...], Venedig 1740, Bd. 1  
Rijksmuseum Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Inv.-Nr. RP-P-2015-53-9

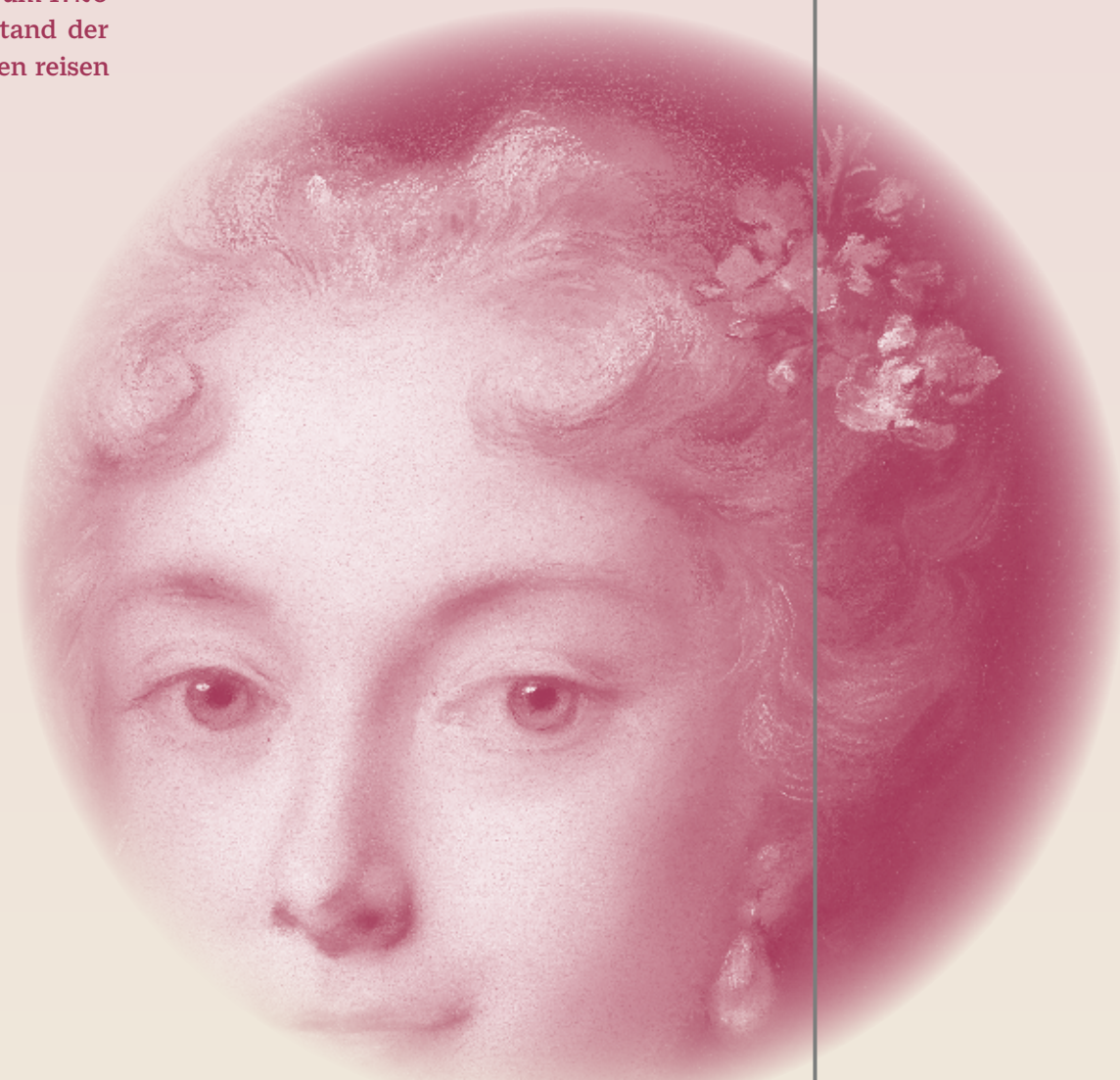
Die Göttin Minerva überbringt der Allegorie der Stadt Venedig Geschenke. Sie sitzt auf einem Thron, neben ihr der Markuslöwe sowie Vater und Sohn Zanetti, die beiden Autoren und Stecher des Buches, das der griechischen und römischen antiken Skulptur in Venedig gewidmet ist. Eine Zeichnerin wendet sich einem Fries mit der Darstellung eines Tieropfers zu (*Suovetaurilia*, heute im Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. Ma 1096), der am Ende des Bandes erläutert wird. Im Hintergrund rechts sind die Kulisse mit dem Dogenpalast, den Säulen mit dem Markus-Löwen und dem Stadtpatron San Teodoro sowie die Gebäudeecke der Biblioteca Marciana zu erkennen, die die meisten der in dem Buch beschriebenen Bildwerke beherbergte. Die Schülerin und Mitarbeiterin von Rosalba Carriera, Felicità Sartori, fertigte den Kupferstich nach einer Rötel-Vorzeichnung von Giovanni Battista Piazzetta, die heute in der Morgan Library & Museum in New York verwahrt wird (Inv.-Nr. 1959.3.1). Als Titelblatt eröffnete es das großformatige Gemeinschaftswerk der untereinander befreundeten venezianischen Autoren und Künstler. Neben ihrer Tätigkeit in der Miniaturalmalerei sind auch einige grafische Werke von Sartori überliefert. *RE*

Literatur: Sani 2003, S. 496; Ausst.-Kat. Zürich 2016, S. 142, Nr. 96.



# REISEN

Als Rosalba Carriera 1697 in einem Venedigführer als Miniaturmalerin empfohlen wird, waren die Adressaten die Reisenden, die sich zu der einzigartigen Stadt in der Lagune aufgemacht hatten. Die Künstlerin war also von Beginn ihrer Karriere an ein Aushängeschild Venedigs, die die Reisenden aus den unterschiedlichsten Ländern in Miniatur-, dann in Pastellbildnissen festhielt. Sie selbst hingegen verließ ihre Heimatstadt nur sehr selten. Dies dürfte aber vor allem an den beschwerlichen Umständen des Unterwegsseins gelegen haben – sofern man nicht im Tross eines Fürsten reiste –, was mit den Annehmlichkeiten des heutigen Reisens in keiner Weise zu vergleichen ist. Auch wenn es regelmäßigen Postkutschenverkehr gab, dauerte die Bewältigung längerer Strecken mehrere Tage oder gar Wochen. Die Gefahr von Überfällen drohte, die Verpflegung war eingeschränkt, ebenso die Übernachtungsmöglichkeiten. Es war zudem nicht üblich, dass sich Frauen alleine und ohne männlichen Schutz durch die Lande bewegten. An fehlendem Interesse oder mangelnder Reiselust Carrieras kann es jedenfalls nicht gelegen haben, wie einem von ihr um 1720 verfassten Brief zu entnehmen ist: »Ich beneide den Lebensumstand der Männer nur in einem einzigen Punkt, nämlich dass sie nach Belieben reisen können.«<sup>1</sup>



Vielleicht wurde Carriera ein wenig entschädigt durch ihre vielen internationalen Freunde und adligen Auftraggeber, die die Künstlerin in ihrem Atelier aufsuchten und so die Stadt und die kleine Republik Venedig mit Europas Machtzentren verbanden. Erst den beharrlichen Versuchen des französischen Bankiers und Sammlers Pierre Crozat gab sie 1720 nach und nahm dessen Einladung nach Paris an. Zusammen mit ihrer Mutter, ihren Schwestern und ihrem Schwager Antonio Pellegrini wohnten sie im Pariser Palais Crozats. Auf dieser Reise führte Rosalba akribisch Tagebuch, das ihren triumphalen Erfolg widerspiegelt. Sie traf bedeutende Persönlichkeiten und namhafte Malerkollegen, sie berichtete von ihrem großen Arbeitspensum und den vielen Aufträgen, denen sie kaum nachkommen konnte. Höhepunkt ist zweifellos die Aufnahme am 26. Oktober 1720 als erste ausländische Künstlerin in die französische Académie royale de peinture et sculpture – die bedeutendste und geschmacksbildende Institution in Frankreich. Im April/Mai 1721 reiste sie zurück nach Venedig.

Über zwei Jahre später, im Juni 1723, reiste Carriera – wieder mit ihrer Mutter und der Schwester Giovanna – für etwa fünf Monate ins nur rund 200 Kilometer entfernt liegende Modena. Der ihr bereits bekannte Herzog Rinaldo d'Este hatte sie an seinen Hof geladen, um seine drei Töchter porträtieren zu lassen. Sie waren in ihren frühen Zwanzigern und sollten mithilfe der Pastelle, die in mehreren Fassungen gemalt und dann versendet wurden, erfolgreich verheiratet werden. Rosalba selbst beschrieb ihren Aufenthalt jedoch als langweilig. Abwechslung bot ihr die herzogliche Gemäldesammlung. Im November trat die Familie Carriera die Rückreise nach Venedig an.

1728 nahm die Malerin im damals zum Habsburger Reich gehörenden Gorizia an der Erbhuldigung von Kaiser Karl VI. und seiner Frau Elisabeth Christine teil. Hier wurde der Kontakt für ihre letzte und ertragreiche Reise nach Wien geknüpft.<sup>2</sup> An der Einladung war sicher auch ihr Schwager Pellegrini beteiligt, der seit 1725 in Wien tätig war. Carriera traf mit ihren Schwestern in der Residenzstadt auf eine opulente kaiserliche Prachtentfaltung in der Architektur, der Musik und den bildenden Künsten. Sie nahmen intensiv am höfischen Leben teil, und auch in Wien erhielt Rosalba zahlreiche Porträtaufträge. Hervorzuheben sind die Bildnisse, die sie von den weiblichen Mitgliedern der Habsburger fertigte, ebenso wie ihre offenbar herzliche persönliche Beziehung, die sich zwischen ihr und der ehemaligen Kaiserin Wilhelmine Amalie entwickelte.<sup>3</sup> In Briefen an die Mutter, die aufgrund des Alters in Venedig verbleiben musste, wird deutlich, wie sehr Rosalba die Zeit in Wien, die Hochkultur, die vielen Begegnungen und vor allem die Wertschätzung, die ihr entgegengebracht wurde, genossen hat. Im Herbst traf sie wieder in Venedig ein. Es sollte ihre letzte Reise gewesen sein, ehe sie 1757 verstarb. *RE*

1 • Sensier 1865, S. 18. 2 • Oberer 2020, S. 250–256. 3 • Sani 2022.





· 67 ·

· 67 ·

Rosalba Carriera

### Erzherzogin Maria Theresia von Habsburg

1730  
Pastell auf Papier über Leinwand, 45×34,5 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 153  
Nach 1742 erworben aus dem Nachlass  
von Kaiserin Wilhelmine Amalie, Rückseite  
Kassette Dreikönigenzettel (Typ 1b o T)

Maria Theresia konnte als Dargestellte erst über andere Porträts der Habsburgerin identifiziert werden. Da dieses Bildnis bei dem Wenaufenthalt von Rosalba Carriera 1730 entstand, muss die spätere Regentin hier 13 Jahre alt gewesen sein. Dass die dynastischen und gesellschaftlichen Verpflichtungen von hochherrschaftlichen Familienmitgliedern bereits im Kindesalter einsetzten, war für diese Zeit nicht ungewöhnlich; Kinder wurden daher oft älter und im Habitus junger Erwachsener wiedergegeben. Ebenso hatte bereits

drei Jahre zuvor der Maler Andreas Möller die elfjährige Maria Theresia porträtiert (Kunsthistorisches Museum Wien, 1727, Inv.-Nr. 2115, und eine zweite Fassung in der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, 1727, Inv.-Nr. S 442). Maria Theresias heller Teint und ihr weiß gepudertes Haar stehen im Kontrast zum dunklen Hintergrund. Der rosa gefütterte Hermelinmantel umspielt die Schultern. Als Schmuck trägt sie zarte Blumen im Haar, große Perlenohrringe, und ihr Dekolleté ist mit Diamanten und einer Schließe gesäumt. Maria Theresia war die älteste Tochter von Kaiser Karl VI. und seiner Frau Elisabeth Christine aus dem Haus Braunschweig-Wolfenbüttel. 1740, nach dem Tod ihres Vaters, übernahm sie die Regierungsgeschäfte. *RE*

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 239, Fußnote; Sani 1988, S. 310 f., Nr. 264; Henning, Marx 2007, S. 70–73; Sani 2007, S. 268–270, Nr. 295; Ausst.-Kat. Dresden 2018, S. 182, Nr. 40; Jeffares online, J.21.0747.

· 68 ·

Rosalba Carriera

### Kaiserin Wilhelmine Amalie, Gemahlin Kaiser Josephs I.

1730  
Pastell auf Papier, 65,5×51,5 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 20  
Nach 1742 erworben aus dem Nachlass von  
Kaiserin Wilhelmine Amalie, Rückseite  
Kassette Dreikönigenzettel (Typ 1a o T)

Kaiserin Wilhelmine Amalie hat sich nach dem Tod ihres Gemahls Kaiser Joseph I. 1711 nur noch als Witwe porträtieren lassen. Der schwarze Schleier, den sie über dem Haar und der Schulter trägt, ihr schwarzes Kleid und der Hermelinmantel sind als Trauerkleidung und zusammen mit dem Hintergrund Teil des auffälligen Hell-Dunkel-Kontrasts. Die das Dekolleté und die Ärmel schmückenden großen Diamanten und Perlen an der Brosche deuten auf den hohen Rang der Dargestellten hin. Meisterhaft erzeugte Rosalba Carriera mit den Pastellstiften sowohl weiche Oberflächen wie etwa von Haut und Fellmantel als auch die harten Konturen des Schmucks und der Falten



· 68 ·





· 69 ·

des Kleides. Sie pflegte eine enge persönliche Beziehung zur ehemaligen Kaiserin, die selbst in der Pastellmalerei dilettierte. Wilhelmine Amalie von Braunschweig-Lüneburg heiratete 1699 den späteren Kaiser Joseph I. und wurde so zur Kaiserin des Reiches. Ihre erste Tochter Maria Josepha (s. Kat. 69) ehelichte 1719 Friedrich August II., den späteren König von Polen August III. (s. Kat. 131), wodurch die politische Verbindung zwischen Österreich und Sachsen familiär gefestigt wurde. Wilhelmine Amalie war Schwägerin von Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, der Mutter von

Maria Theresia. Das Bild entstand während des Aufenthalts von Carriera in Wien 1730, bei dem sie auch andere Familienmitglieder aus dem Hause Habsburg in Bildnissen festgehalten hat (s. Kat. 67 und S. 240, Gal.-Nr. P 19). *RE*

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 239; Woermann 1887, S. 762; Sani 1988, S. 310, Nr. 259; Henning, Marx 2007, S. 68–72; Sani 2007, S. 264–266, Nr. 289; Henning 2009, S. 297, I-11; Penz 2017; Jeffares online, J.21.0208.

· 69 ·

Rosalba Carriera

### *Maria Josepha, Gemahlin König Augusts III. von Polen*

1730?

Pastell auf Papier, 53,5 × 42,5 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 5  
Möglicherweise 1742 erworben aus dem Nachlass von Kaiserin Wilhelmine Amalie  
Rückseite Kassette Dreikönigenzettel (Typ 1b m T)

Rosalba Carriera zeigt Maria Josepha, die Tochter von Kaiser Joseph I. und seiner Frau Wilhelmine Amalie (Kat. 68) vor einem dunklen Hintergrund in einem silbernen Kleid und übergeworfenem weißen Hermelinkragen. Reicher Diamant- und Perlenschmuck in den Haaren, aber auch an den Ärmeln und eine Achselschleife zieren die Habsburgerin. Das strahlend helle Weiß des Kleides, der gepuderten Haare und ihres Dekolletés wird durch die graublauen Augen, das zarte Rosa in ihrem Gesicht und den roten Mund aufgelockert. Dass Maria Josepha keine Schönheit war, belegen spätere Porträts, zum Beispiel von Louis de Silvestre oder Anton Raphael Mengs, die die stark hervortretenden Augen und die markante Nase nicht beschönigen. Wann Carriera dieses Bildnis der Erzherzogin gemalt hat, ist nicht bekannt; bislang wird es während ihres Aufenthalts in Wien 1730 vermutet. Maria Josepha erscheint in diesem Bild aber noch jugendlich idealisiert; denkbar wäre so auch eine Entstehung im Zuge oder nach der Hochzeit mit Friedrich August von Sachsen. Der sächsische Kurfürst August der Starke hatte seit langem diese Verbindung zwischen dem Habsburger Kaiserhaus und dem Kurfürstentum Sachsen betrieben. 1719 schließlich konnte in Dresden das prunkvolle Hochzeitsfest begangen werden. Da der Kronprinz bereits 1712 in Venedig den Kontakt zu der von ihm hochverehrten Künstlerin aufgenommen hatte, wäre sein Wunsch nachvollziehbar, seine ihm angetraute Ehefrau von Carriera porträtieren zu lassen. *RE*

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 239; Sani 1988, S. 311, Nr. 266; Henning, Marx 2007, S. 73–75; Sani 2007, S. 270 f., Nr. 298; Jeffares online, J.21.0745; vgl. A-Kat. Bad Pistyan 1924, S. 11, Nr. 41; Schnitzler 2014, S. 51, 235, Nr. 7.



· 70 ·

· 70 ·

Rosalba Carriera

### *Prinzessin Benedetta Ernestina Maria von Modena*

1723

Pastell auf Papier, 55,5 × 42,5 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 3  
Möglicherweise nach 1742 erworben aus dem Nachlass von Kaiserin Wilhelmine Amalie  
Rückseite Kassette Dreikönigenzettel (Typ 1b m T)

· 71 ·

Rosalba Carriera

### *Prinzessin Anna Amalia Giuseppa von Modena*

1723

Pastell auf Papier, 53 × 41 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 18  
Möglicherweise nach 1742 erworben aus dem Nachlass von Kaiserin Wilhelmine Amalie

· 72 ·

Rosalba Carriera

### *Prinzessin Enrichetta Anna Sofia von Modena*

1723

Pastell auf Papier, 53 × 41 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 17  
Möglicherweise nach 1742 erworben aus dem Nachlass von Kaiserin Wilhelmine Amalie

Die Einladung nach Modena bekam Rosalba Carriera 1723 vom Herzog Rinaldo d'Este, der von ihren Werken nach einer früheren Begegnung mit der Künstlerin begeistert war. Sie wurde von ihm beauftragt, einige Porträts der Familie Este zu schaffen, darunter die von seinen drei Töchtern. Die drei Prinzessinnen, Benedetta Ernestina Maria, Anna Amalia Giuseppa und Enrichetta Anna Sofia, sind in sehr ähnlichen Posen halbfigürlich dargestellt und mit dem Blick direkt auf den Betrachter gerichtet. Eine Ähnlichkeit ist nicht nur in den Gesichtern der Schwestern erkennbar, sie lässt sich auch in der Anfertigung der zartfarbigen, aber mit Volants, Blumendekorationen und Spitze angereicherten Kleider und in den zusammengebundenen, blumengeschmückten Haaren feststellen, die die eingepuderten Frisuren beleben. Die schneeweißen Hälse und das weite Dekolleté bilden einen starken Kontrast zu dem dunklen Hintergrund. Die drei möglicherweise aus dem Nachlass von Kaiserin Wilhelmine Amalie nach Dresden gelangten Porträts sind nicht die einzigen, die Carriera während ihres Aufenthalts in Modena anfertigte: Der Herzog von Modena sendete mehrere Fassungen dieser Dreiergruppen an die großen europäischen Höfe, um seine Töchter vorzustellen und sie vorteilhaft zu verheiraten. Dieses Ziel wurde nur für Enrichetta erreicht, die 1728 den Herzog von Parma, Antonio Farnese, heiratete. Obwohl Carriera in Briefen an ihre Schwester Angela von der großen Gastfreundschaft des Herzogs von Modena berichtete, scheint sie ihren Aufenthalt in der Stadt nicht besonders genossen zu haben, denn sie brach ihn vorzeitig ab und kehrte bereits nach knapp fünf Monaten in ihre Heimatstadt zurück. *RS*



# MYTHOLOGIE UND RELIGION

Neben Porträts bilden mythologische, allegorische und religiöse Darstellungen einen umfangreichen Teil in Rosalba Carrieras Werk. Gerade Pastelle und Miniaturen römischer Gottheiten, aber auch allegorische Verbildlichungen der Jahreszeiten, der vier Elemente, Kontinente oder Tugenden sind in vielen Ausführungen und als Zyklen bekannt. Zumeist stellte Carriera diese als weibliche Figuren, vereinzelt auch gruppiert in einem Bild, in großformatigen, halbfigürlichen Darstellungen mit ihren entsprechenden Attributen dar. In der Dresdner Sammlung sind heute noch die Pastelle der *Vier Elemente* als vollständiger Zyklus erhalten. Ergänzt werden diese durch verschiedene Einzelbilder, die Tugenden oder Musen gewidmet sind.

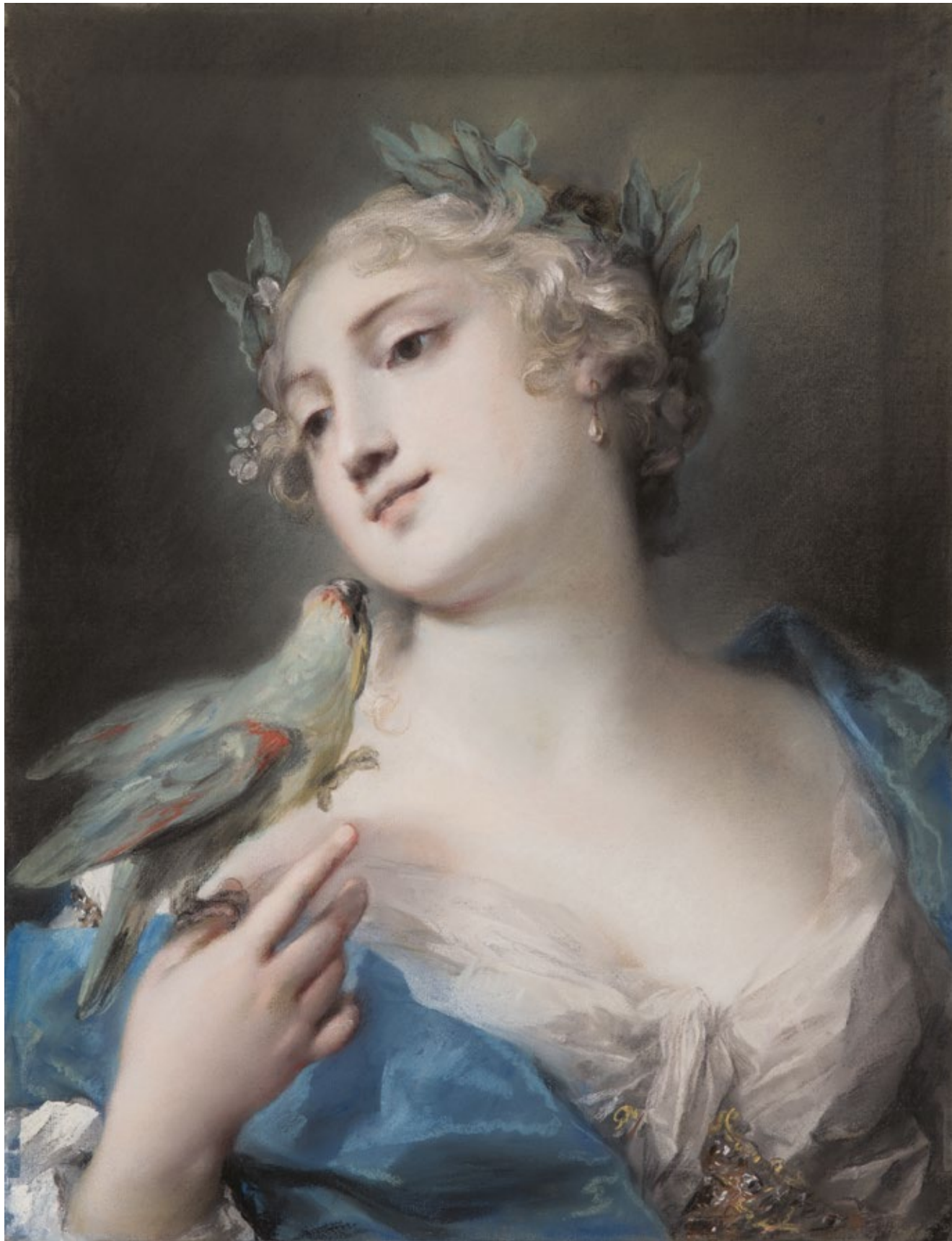


Die mythologischen Werke Rosalbas zeigen die weiblichen Figuren häufig in bewegten Posen, in denen Gewänder und Attribute spielerisch in Szene gesetzt werden. Auch bei der Wiedergabe der Gesichter löst sie sich von den klassischen frontalen Porträtsituationen zugunsten von Ausführungen in Untersicht oder im Profil. Wie für die Darstellung von allegorischen und mythologischen Gestalten typisch sind auch Carrieras Pastelle geprägt von Sinnlichkeit. In Anlehnung an die antiken Vorbilder wurden griechische Gottheiten und allegorische Figuren grundsätzlich nackt oder spärlich bekleidet wiedergegeben. Dies ermöglichte den Künstlern und Künstlerinnen nicht nur die Verhandlung sagenhafter Stoffe, sondern vor allem auch die Auseinandersetzung mit der menschlichen Anatomie und die Wiedergabe erotischer Inhalte. Bei Rosalba Carriera äußert sich dies oft in der Darstellung der entblößten Brust, die prominent in Szene gesetzt wird.

In der religiösen Malerei Carrieras bilden den überwiegenden Anteil der Arbeiten Christus- und Mariendarstellungen. Die oft kleinformatigen Werke sind von intmem und andächtigem Charakter. Da über Carrieras persönliche Religiosität keine Kenntnisse bestehen, ist nicht bekannt, ob es sich um Auftragswerke oder eigenständige Auseinandersetzungen mit dem Thema handelt, obgleich im Italien des 18. Jahrhunderts eine grundsätzliche Religiosität der Bevölkerung zu erwarten war. Bereits Zeitzeugen merkten an, dass ihre religiösen Bilder Ähnlichkeiten zum Werk Correggios zeigen, möglicherweise konnte sie auf ihrer Reise nach Modena einige seiner Arbeiten studieren. Auffällig ist der unterschiedliche Ausdruck der Heiligenfiguren. Während die Mariendarstellungen eher durch einen gesenkten oder gen Himmel gerichteten Blick in sich gekehrt und gottesfürchtig charakterisiert wurden, sind die Christusbilder meist mit direktem Blickkontakt auf die Betrachtenden fokussiert. Somit verkörpern diese Figurentypen Grundkonstanten der christlichen Lebenswelt: die Gruppe der andächtig Gläubigen und der ihr gegenübergestellte göttliche Erlöser.

Sowohl die inhaltliche Ausrichtung als auch das kleine Format der Bilder lassen darauf schließen, dass sie zur Pflege der persönlichen Religiosität gedacht waren. Es handelt sich also nicht um Kirchenstücke, sondern um Werke, die der privaten Andacht oder der Zurschaustellung der eigenen Frömmigkeit dienten. Von den Dresdner Stücken ist bekannt, dass sie zusammen mit den anderen Werken Carrieras im Pastellkabinett ausgestellt waren. Vermutlich waren sie also in erster Linie Ausdruck der künstlerischen Bandbreite Rosalba Carrieras und der üppigen Sammlung des Kurfürsten – auch wenn es naheliegend ist, dass August III. seinen Konfessionswechsel zum katholischen Glauben auch im Bildprogramm der Galerie darlegte. *KP*





· 75 ·

· 75 ·

Rosalba Carrieria

*Eine Dame mit einem Papagei auf der rechten Hand (Allegorie der Beredsamkeit)*

um 1725/1730

Pastell auf Papier, 54,5×41 cm

Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche

Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 143

Erstmals im Galeriekatalog 1765 erwähnt

Rückseite Kassette Dreikönigenzettel

(Typ 1b m T)

Nachdenklich neigt die junge Dame ihren Kopf nach links und lässt den Blick aus dem Bild schweifen. Geradeso als lauschte sie den Klängen des Papageis auf ihrer rechten Hand. Die Kombination aus Lorbeerkranz, weißem Kleid und blauem Tuch weist sie als eine der Musen aus. Als Attribut wird der Papagei auf ihrer Hand zum Symbol der Sprache, folglich lässt sie sich als Muse der Beredsamkeit identifizieren.

Die Symbolwelten der griechischen und römischen Mythologie waren beliebte Themen des 18. Jahrhunderts. Antike Tugenden und Ideale waren insbesondere in adligen Kreisen ein gefälliges Thema. Einerseits diente die Rezeption dieser Inhalte in Kunst und Kultur der intellektuellen Auseinandersetzung und stellte gleichsam auch eine beliebte Fantasiewelt dar, die es möglich machte, dem Alltäglichen zu entfliehen. Andererseits ließ man sich auch gern in den Rollen mythologischer Figuren porträtieren, um so die eigens zugeschriebenen Charaktereigenschaften hervorzuheben und zu heroisieren. *KP*

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 239; Woermann 1887, S. 778; Sani 1988, S. 307, Nr. 232; Sani 1991; Magrini 1998, S. 548, Abb. 2; Pavanello, Mariuz 2000/01, S. 92, Abb. 2; Henning, Marx 2007, Abb. S. 59; Sani 2007, S. 244, Nr. 259; Henning 2009, S. 316, I-66; Jeffares online, J21.1701.



· 76 ·

· 76 ·

Rosalba Carrieria

*Diana in blauem Gewand*

Pastell auf Papier, 25,5×19,5 cm

Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche

Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 140

Erstmals im Galeriekatalog 1765 erwähnt

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 239; Woermann 1887, S. 777; Sani 1988, S. 306, Nr. 226; Henning, Marx 2007, Abb. S. 64; Sani 2007, S. 238, Nr. 248; Jeffares online, J21.1827.





Rosalba Carriera

*Die Vergänglichkeit  
an der Hand der Ewigkeit*

Pastell auf Papier, 63,5×51 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 41  
1756 aus der Sammlng Tallard, Paris,  
erworben  
lose eingesteckter Dreikönigenzettel in  
Kassette (Typ 2b m T)

Das hier gezeigte Pastell ist eines der wenigen  
Doppelbildnisse Carrieras. *Die Vergänglich-  
keit an der Hand der Ewigkeit* zeigt zwei  
gegensätzliche Frauengestalten. Als himmli-  
sche Ewigkeit wird eine junge Frau in weißem  
Kleid und mit blauem Tuch wiedergegeben.  
Ihre dunklen, lose gebundenen Haare werden  
von einer Aureole umgeben, diese und ihr gen  
Himmel gerichteter Blick sind als Verweise auf  
ihren göttlichen Ursprung zu lesen. Ihr zur  
Seite gestellt ist die irdische Vergänglichkeit,  
die in zartes Rosa und Weiß gekleidet ist und  
deren blondes Haar von einem Lorbeerkranz  
und Blumen geschmückt wird. Die Zugewandt-  
heit der Vergänglichkeit und das gemeinsame  
Händereichen der Personifikationen sind  
Symbole der Zusammengehörigkeit dieser  
beiden zunächst konträr erscheinenden Sinn-  
bilder. So wird auf die Endlichkeit alles Mate-  
riellen und die Beständigkeit des Ideellen ver-  
wiesen, aber auch der Übergang vom Irdi-  
schen in die Sphäre des Himmlischen (nach  
dem Tod) verbildlicht.

Es ist anzunehmen, dass dieses Werk das  
Gegenstück zu einer weiteren Arbeit Carrieras  
– *Die Liebe an der Brust der Gerechtigkeit* –  
bildet. Dieses Pendant ist allerdings 1920  
durch die Gemäldegalerie verkauft worden  
(s. S. 242, Gal.-Nr. P 42). *KP*

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 239; Woer-  
mann 1887, S. 765; Abb. 4; Sani 1988, S. 307,  
Nr. 239; Henning, Marx 2007, Abb. S. 58;  
Sani 2007, S. 250, Nr. 266; Spenlé 2008,  
S. 171f., 293; Jeffares online, J.21.1573.

Rosalba Carriera

*Die Luft*

1746  
Pastell auf Papier, 56×46 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 50  
Erstmals in Galeriekatalog 1765 erwähnt  
Rückseite Kassette Dreikönigenzettel  
(Typ 1b m T)

Rosalba Carriera

*Das Wasser*

1746  
Pastell auf Papier, 56×46 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 51  
Erstmals in Galeriekatalog 1765 erwähnt  
Rückseite Kassette Dreikönigenzettel  
(Typ 1b m T)

Rosalba Carriera

*Die Erde*

1744  
Pastell auf Papier, 56×46 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 52  
Erstmals in Galeriekatalog 1765 erwähnt

Rosalba Carriera

*Das Feuer*

1744  
Pastell auf Papier, 56×46 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 53  
Erstmals in Galeriekatalog 1765 erwähnt  
Rückseite Kassette Dreikönigenzettel  
(Typ 1a m T)

Der Zyklus der Vier Elemente gehört zu den  
letzten Arbeiten, die Rosalba Carriera aus-  
führte. Er entstand im Auftrag des sächsischen  
Hofes und wurde von dem Kunsthändler  
Francesco Algarotti in Venedig erworben.  
Jedes Element wird in Personifikation einer  
jungen Frau wiedergegeben und durch ein ent-  
sprechendes Attribut klar definiert: Die Luft  
durch eine Taube, das Wasser durch einen  
Korb Fische, die Erde durch einen Korb  
Früchte und das Feuer durch eine Flamme.  
Anmut, Eleganz und Sinnlichkeit prägen diese  
Figuren, die gleichsam durch ihre individuell  
ausgeformten Gesichtszüge und Gewänder  
bestechen. Auch der koloristische Reichtum  
lädt zum Schauen ein und manch skizzenhaf-  
ter Strich zeigt die Souveränität der Künstle-  
rin. Aufgrund eines Augenleidens unterzog  
sich Rosalba Carriera kurz nach Vollendung  
der Blätter einer Augenoperation, doch auch  
diese verhalf nur zu kurzzeitiger Besserung  
und konnte ihre Erblindung nicht aufhalten.  
*KP*

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 241; Woer-  
mann 1887, S. 767; Sani 1985, Bd. 2, S. 697f.,  
Sani 1988, S. 324, Nr. 356a; Henning, Marx  
2007, Abb. S. 98; Sani 2007, S. 350–361,  
Nr. 417b; Henning 2009, S. 302, I-25; Jeffares  
online, J.21.1465.





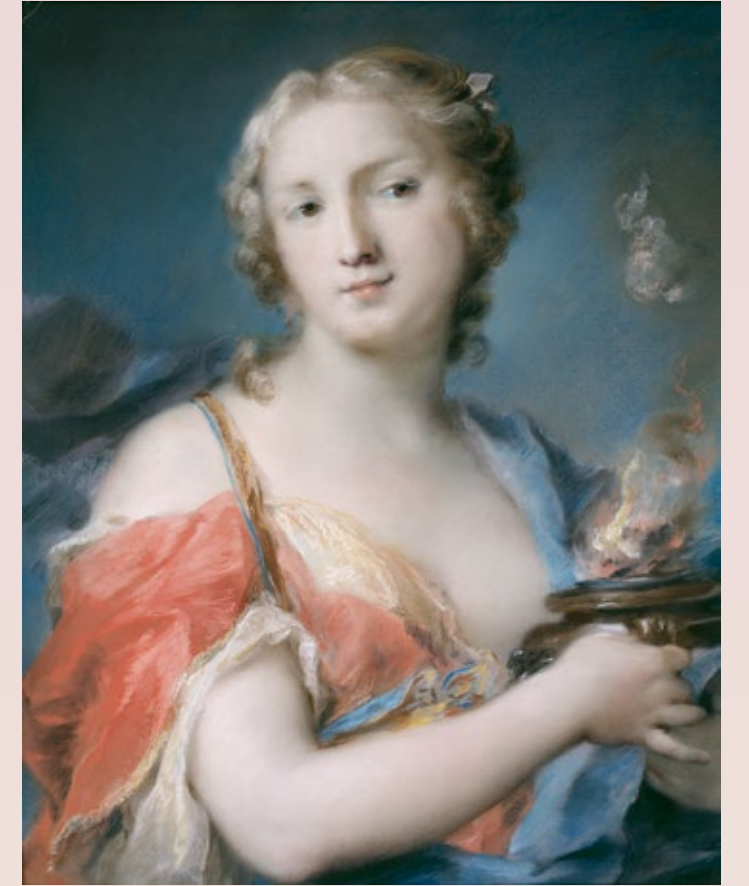
· 78 ·



· 79 ·



· 80 ·



· 81 ·





Roland Enke

# ABGEGEBEN, VERKAUFT ODER VERLOREN

*Ehemalige Werke von  
Rosalba Carriera aus der  
Dresdner Gemäldegalerie*



Die Gemäldesammlung des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II./polnischen Königs August III. umfasste einst die unglaubliche Zahl von 157 Pastellen von der Hand Rosalba Carrias. Rund 170 Jahre bildete dieses Konvolut den Kernbestand des Pastellkabinetts. In den knapp drei Jahrzehnten zwischen dem Ende der Monarchie nach dem Ersten und dem Ende des Zweiten Weltkriegs erfuhr diese unvergleichliche Sammlung jedoch drastische Verluste. Aufgrund des nach langen Verhandlungen 1924 geschlossenen Auseinandersetzungsvertrags mit dem einst regierenden Haus Wettin mussten 14 Pastelle mit Originalrahmen (von insgesamt über 120 Gemälden) als Entschädigung abgegeben werden,<sup>1</sup> von denen viele meist unverzüglich in den Kunsthandel gelangten. Darüber hinaus gelten seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs 28 Werke als vermisst; häufig gibt es bislang weder Kenntnisse zum möglichen Aufenthaltsort noch darüber, ob die Werke die Zerstörungen des Krieges überstanden haben.

Der weitaus größte Teil von Carrias Werken aber – 40 Exemplare – wurde ab 1919 bis etwa 1930 von dem damaligen Galeriedirektor Hans Posse über verschiedene Kunsthändler getauscht oder verkauft – ein heute in öffentlichen Museen undenkbarer Vorgang,<sup>2</sup> um wiederum fehlende Werke in der Galerie, meist von Künstlern des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, zu erwerben. Zuletzt gingen 1946 noch vier Pastelle in den Handel. Auch von vielen dieser abgegebenen Objekte fehlt heute jede Spur, oft existiert nicht einmal eine Abbildung, die eine Identifizierung ermöglichen würde. Einige lassen sich in Privat- und Museumssammlungen nachweisen oder tauchen am Kunstmarkt auf, hin und wieder sogar noch im originalen Dresdner Rokorahmen. Stellvertretend für diese wechselvolle Geschichte konnte für diese Ausstellung ein verkauftes Pastell zurückkehren: *Klio, die Muse der Geschichte*, die seitdem in deutschem Privatbesitz ist. Heute befinden sich noch 73 Pastelle im Bestand der Dresdner Galerie, mit 84 Werken ging also mehr als die Hälfte des Carria-Bestands verloren.<sup>3</sup>

Auch bei den Miniaturen der Venezianerin ist eine große Lücke zu beklagen: Die ehemals 17 Exemplare waren lange Zeit zusammen mit den Pastellen im »Kabinett der Rosalba« im ehemaligen Stallhof, ab 1855 im Semperbau zu sehen. 13 Miniaturen waren 1945 verschwunden – aufgrund ihrer geringen Größe dürften sie gestohlen worden sein; wo sie sich heute befinden, ist nicht bekannt. Zwei weitere Werke waren bereits 1924 an den Verein Haus Wettin A. L. (Albertinische Linie) abgegeben worden, sodass insgesamt nur noch zwei Carria-Miniaturen der Sammlung erhalten blieben.

1 • Rudert 2006/07, S. 101–106. 2 • Enke 2022. 3 • Henning 2009, S. 319–351.



• 148 •



• 149 •



• 150 •



• 151 •

• 148 •  
Rosalba Carria

*Europa*

(Fotografie s/w)  
Pastell auf Papier, 34×28 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 31:  
1933, 1937 (und länger?) im Dresdner Schloss;  
seit 1945 vermisst

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 241; Woermann 1887, S. 764; Sani 1988, S. 198f., Nr. 168; Henning, Marx 2007, Abb. S. 169; Sani 2007, S. 190f., Nr. 190a; Henning 2009, S. 319, II-3; Jeffares online, J.21.1535.

• 149 •  
Rosalba Carria

*Asien*

(Fotografie s/w)  
Pastell auf Papier, 34×28 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 33:  
1933, 1937 (und länger?) im Dresdner Schloss;  
seit 1945 vermisst

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 241; Woermann 1887, S. 764; Sani 1988, S. 299, Nr. 170; Henning, Marx 2007, Abb. S. 169; Sani 2007, S. 190f., Nr. 190c; Henning 2009, S. 320, II-4; Jeffares online, J.21.1526.



Rosalba Carriera

Amerika

(Fotografie s/w)  
Pastell auf Papier, 33×27 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 34:  
1933, 1937 (und länger?) im Dresdner Schloss;  
seit 1945 vermisst

Die Serie der *Vier Erdteile* steht stellvertre-  
tend für die Verluste, die durch Krieg und Zer-  
störung auch die einst so umfangreiche Kolle-  
ktion an Carriera-Werken in Dresden ausein-  
anderriss. Rosalba Carriera hat nur sehr wenige  
Exemplare der vier Kontinente gemalt, keine  
Serie erscheint heute vollständig erhalten.  
Die erste Version beauftragte der römische  
Kardinal Silvio Valenti Gonzaga um 1720 für  
seine umfangreiche Gemäldesammlung; dort  
verblieb sie bis mindestens 1777. Von der in  
den Details leicht abweichenden Dresdner  
Serie werden *Europa*, *Asien* und *Amerika* seit  
dem Zweiten Weltkrieg vermisst. Immerhin  
haben sich Fotografien dieser Kriegsverluste  
erhalten. In den frühen 1920er Jahren waren  
diese Pastelle, wie viele andere auch, im soge-  
nannten Vorrat in der Dresdner Galerie depo-  
niert. 1933 kamen rund 30 Pastelle in das  
ehemalige Dresdner Residenzschloss, das nun  
als Museum genutzt wurde. Im Gelben Salon  
wurden sie im Rahmen der Ausstellung  
*August der Starke und seine Zeit* präsentiert,  
darunter waren auch die weiblichen Allegorien  
von *Europa*, *Asien* und *Amerika*. Alle zuletzt  
im Schloss ausgestellten Pastelle jedoch  
wurden 1942 in Kisten gepackt und an einen  
unbekannten Ort verbracht. Seitdem gibt es  
keine Spuren der im Gelben Salon gezeigten  
Werke mehr. Auch ist nicht bekannt, ob sie  
geraubt oder zerstört wurden.

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 241; Woer-  
mann 1887, S. 764; Sani 1988, S. 299, Nr. 169;  
Henning, Marx 2007, Abb. S. 170; Sani 2007,  
S. 190 f., Nr. 190 b; Henning 2009, S. 320, II-5;  
Jeffares online, J.21.1516.

Rosalba Carriera

Afrika

Pastell auf Papier, 33×27 cm  
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche  
Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 32

Dieses Pastell *Afrika* gehört mit *Europa*,  
*Asien* und *Amerika* zu einer allegorischen  
Folge der *Vier Erdteile* (P 31, P 33 und P 34  
Kriegsverluste). In der Darstellungsweise der  
(damals bekannten) vier Erdteile folgte Car-  
riera den tradierten Überlieferungen, wie sie  
etwa Cesare Ripa in seiner *Iconologia* 1603 als  
weibliche Allegorien vorstellte. Von ihm über-  
nahm Carriera für die Figur der *Afrika* die  
Attribute Schlangen und Skorpion. Erst im  
Verlauf des 17. und frühen 18. Jahrhunderts  
hatte sich als weiteres Unterscheidungs-  
merkmal die Hautfarbe schwarz hinzugesellt,  
was auch Carriera kritiklos adaptierte. Die  
Darstellung Afrikas erscheint noch dunkler  
im Kontrast zu den weißen Zähnen, dem  
hellen Turban und zur leuchtenden Perle. Die  
Betrachtenden werden eingeladen, die Haut-  
farbe als Objekt des visuellen Vergnügens und  
der Erkenntnis zu inspizieren. Aus heutiger  
Perspektive erscheint die Darstellung der  
schwarzen Haut als Objekt des ästhetischen  
Genusses fragwürdig, trotz der – in Anlehnung  
an die anderen Kontinente – mit rotem Puder  
geschminkten und Halsketten geschmückten  
Figur.  
Anders als die Verkörperungen von *Europa*,  
*Asien* und *Amerika* kam *Afrika* 1933 – wohl  
schon aus rassistischen Gründen im National-  
sozialismus – nicht zur Ausstellung im Dresd-  
ner Residenzschloss. Vermutlich ist es dieser  
Tatsache zu verdanken, dass diese Allegorie  
den Krieg unbeschadet überlebte, da sie  
bereits seit einigen Jahren in Schloss Weesen-  
stein ausgelagert war. So kündigt heute nur der  
Kontinent *Afrika* von der seltenen Erdteile-  
Serie Carrieras.

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 241; Woer-  
mann 1887, S. 764; Sani 1988, S. 299, Nr. 171;  
Henning, Marx 2007, Abb. S. 33; Sani 2007,  
S. 190 f., Nr. 190 d; Henning 2009, S. 301, I-22;  
Wunsch 2020; Jeffares online, F.21.1501; vgl.  
Ripa 1603, S. 332–339; vgl. die Gonzaga-Serie:  
Morselli-Vodret 2005, S. 313, 363, Nr. 438–  
441.

Rosalba Carriera

Klio, die Muse der  
Geschichte

Pastell auf Papier, 62,5×50 cm  
Privatbesitz  
Ehemals Gemäldegalerie Alte Meister, Staat-  
liche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. P 35  
Rückseite Kassette Dreikönigenzettel (1a, mT)

Dieses Pastell wurde im Juni 1924 zusammen  
mit Gal.-Nr. P 42 und P 120 verkauft, um den  
Erwerb von Max Liebermanns Gemälde  
*Geschwister* (Gal.-Nr. 2457 F) von dem Berli-  
ner Kunsthändler Carl Nicolai zu finanzieren.  
Das Pastell wurde privat erworben und befin-  
det sich bis heute, mit dem originalen Rahmen,  
in Familienbesitz.  
Nachdenklich blickt die junge Frau aus dem  
Bild. Während die linke Schulter noch mit  
einem Mantel bedeckt ist, ist das Hemd über  
die rechte gerutscht und entblößt ihre Brust.  
Der Lorbeerkranz in ihrem Haar weist sie als  
eine der neun Musen aus, Töchter der Mne-  
mosyne und des Zeus. Hier ist die antike Papy-  
rusrolle dem zeitgemäßerem Attribut des  
geöffneten Buches gewichen, das Klio, die  
Muse der Geschichte, mit der Feder füllt.  
Ihre Aufzeichnungen geben uns Einblick in  
die Vergangenheit. Während hier Klio als  
Patronin der Historikerkunft dargestellt ist,  
firmiert ein ähnliches Pastell etwa gleicher  
Größe in der Kunsthalle Karlsruhe unter dem  
Titel *Die Poesie* (Inv.-Nr. 674).  
Das Pastell steht exemplarisch für die vielen  
Verkäufe, die vornehmlich in den 1920er  
Jahren stattfanden. Es wurde mit zwei weite-  
ren Werken Carrieras verkauft, um im Berliner  
Kunsthandel von Carl Nicolai das Gemälde  
*Geschwister* (*Spielende Kinder*) des Berliner  
Impressionisten Max Liebermann von 1876 zu  
erwerben; dieses befindet sich heute in der  
Dresdner Sammlung der Galerie Neue Meis-  
ter/Albertinum. 1924 abgegeben, kehrt das  
Pastell von Carriera nach fast 100 Jahren  
für kurze Zeit wieder an seinen historischen  
Ort zurück.

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 239; Woer-  
mann 1887, S. 764; Sani 1988, S. 319, Nr. 322;  
Sani 2007, S. 328–331, Nr. 373; Henning 2009,  
S. 330, III-7; Jeffares online, J.21.0689.





Ehemalige Werke  
Carrieras aus der  
Gemäldegalerie

Die folgende Liste führt alle ehemals in der Dresdner Sammlung befindlichen Werke Carrieras auf, geordnet nach den Inventarnummern.<sup>1</sup> Sie informiert weiter über den Zeitpunkt und Grund der Abgabe oder des Verlusts, sowie - wenn möglich - über den jetzigen Aufbewahrungsort. Wir haben uns entschieden, Abbildungen auch dann zu verwenden, wenn in Einzelfällen nur Fotos in schlechter Qualität vorlagen.

1 • In den Erläuterungen wurde bei den Inventarnummern auf den Zusatz »Gal.-Nr.« (Galerie-Nummer) verzichtet.

DIE PASTELLE

Gal.-Nr. P 7  
1926 verkauft

König Friedrich IV.  
von Dänemark

1708/09  
Pastell auf Papier, 53,5×37 cm  
1926 verkauft an das Nationalhistorische Museum Frederiksborg Slot, Dänemark (Inv.-Nr. A4085)

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 239; Woermann 1887, S. 770; Weilbach 1933; Sani 1988, S. 280, Nr. 35; Sani 2007, S. 78 f., Nr. 36; Henning 2009, S. 328, III-1; Jeffares online, J.21.0523.



Gal.-Nr. P 7

Gal.-Nr. P 10  
seit 1945 vermisst

Herzog Rinaldo d’Este  
von Modena

1723  
Pastell auf Papier, 24×18 cm

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 239; Woermann 1887, S. 761; Sani 1988, S. 276, Nr. 11; Henning, Marx 2007, Abb. S. 169; Sani 2007, S. 59 f., Nr. 2; Henning 2009, S. 319, II-1; Jeffares online, J.21.0936.



Gal.-Nr. P 10



Gal.-Nr. P 12

Gal.-Nr. P 11  
1924 abgegeben

Charles Edward Stuart

um 1737  
Pastell auf Papier, 55×42 cm  
Beschreibung nach Woermann 1887: Halbfigur ohne Hände nach links, auf hellblauem, graubewölktem Grund. Braune Augen, grau gepudertes Haar. Gelbgeblümter Rock, blaugeblünte Weste. Ordensstern und blaues Ordensband.

In der Dresdner Gemäldegalerie wurde der Dargestellte lange als *Kardinal von Yorck* (Henry Benedict Stuart, jüngerer Bruder von Charles Edward Stuart) gesehen. Da das gemäß dem Auseinandersetzungsvertrag 1924 festgelegte Pastell Carrieras Gal.-Nr. P 76 bereits 1922 aus dem Bestand der Gemäldegalerie ausgesondert worden war, wurde als Ersatz P 11 dem Verein Haus Wettin übereignet. Von dem Motiv existieren mehrere Fassungen (s. Kat. 97), bei denen sich zudem die Maße unterscheiden. Da vom Dresdner Exemplar keine Abbildung vorliegt, ist eine eindeutige Zuordnung nicht möglich. Eine Version aus der 1924 versteigerten Sammlung Pálffy (dort seit 1908 nachweisbar) ist der Dresdner Fassung sehr ähnlich. Die Provenienzanzeige dieser Fassung wurde bei dem Verkauf in London, Christie’s, 4. 7. 1995, Los 117 (= Jeffares online, J.21.0377) fälschlicherweise mit dem Dresdner Exemplar gleichgesetzt, obwohl es sich nicht um das Dresdner Exemplar handelt.



Gal.-Nr. P 13

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 239; Woermann 1887, S. 761; Sani 1988, S. 317, Nr. 312 (?); Sani 2007, S. 320 f., Nr. 362 (?); Henning 2009, S. 328, III-2; Jeffares online, J.21.0369 (?; vgl. J.21.0374 und J.21.0377); vgl. A-Kat. Bad Pistyan 1924, S. 11, Nr. 40, Taf. V (als *Josef II. als Kind*).

Gal.-Nr. P 12  
1946 getauscht

Graf Giovanni Pietro  
Minelli

1720-1730  
Pastell auf Papier, 53×43 cm  
Als Geschenk Minellis nach Dresden, 1933 (und länger?) im Dresdner Schloss

Das Pastell P 12 wurde (zusammen mit P 13, P 19 und P 36) 1946 in der Dresdner Kunsthaltung Paul Rusch gegen Ernst Erwin Oehme, *Im Märchenwald* (Gal.-Nr. 2689) und Albert Zeh, *Landschaft mit Taufgesellschaft* (Gal.-Nr. 2701) getauscht.

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 240; Woermann 1887, S. 761; Sani 2007, S. 371, Nr. 424; Henning 2009, S. 329, III-3; Wohlfarth 2010, S. 292; Jeffares online, J.21.0767.



Gal.-Nr. P 14

Gal.-Nr. P 13  
1946 getauscht

Gräfin Camilla Minelli

1720-1730  
Pastell auf Papier, 54,5×42,5 cm  
Als Geschenk Minellis nach Dresden

Das Pastell P 13 wurde (zusammen mit P 12, P 19 und P 36) 1946 in der Dresdner Kunsthaltung Paul Rusch gegen Ernst Erwin Oehme, *Im Märchenwald* (Gal.-Nr. 2689) und Albert Zeh, *Landschaft mit Taufgesellschaft* (Gal.-Nr. 2701) getauscht.

Literatur: Riedel, Wenzel 1765, S. 240; Woermann 1887, S. 761; Sani 1985, Bd. 2, S. 697 f., Fußnote 1; Sani 2007, S. 371, Nr. 425; Henning 2009, S. 329, III-4; Wohlfarth 2010, S. 292; Jeffares online, J.21.0768.

Gal.-Nr. P 14  
seit 1945 vermisst

Gräfin Recanati  
(geb. Fiorenza Ravagnin?)

Pastell auf Papier, 54×42 cm  
Möglicherweise 1750 erworben aus der Sammlung Recanati, Venedig?

In der Verkaufsliste der Sammlung Recanati 1750 wird ein (dieses?) Pastell mit der Darstellung einer *Ehefrau* benannt, der *Ehemann* wird mit dem größeren Bild P 73 (s. Kat. 48) identifiziert. Möglicherweise entstanden die



Staatliche  
Kunstsammlungen  
Dresden

Die bekannteste Pastellmalerin des 18. Jahrhunderts, Rosalba Carriera, feiert im Jahr 2023 ihren 350. Geburtstag. Neben Venedig, wo sie 1673 geboren wurde, ist Dresden der Ort, an dem ihr reiches Werk noch heute am besten zu betrachten ist: In der 1746 eröffneten Gemäldegalerie gab es im »Kabinett der Rosalba« insgesamt 157 Pastelle von ihrer Hand zu sehen. Das Buch geht der Geschichte dieser einzigartigen Sammlung nach und zeigt die in Dresden erhaltenen 73 Pastelle – das weltweit größte Konvolut ihrer Werke.

Carrieras künstlerischer Werdegang begann mit der für Venedig typischen Spitzenherstellung, ehe sie sich der Miniaturmalerei und dann dem Malen mit Pastellkreiden zuwendete. Sie schuf Musen und Allegorien, porträtierte ihre Freunde und Künstler, aber auch den europäischen Adel. Dabei entwickelte sie eine Bildsprache, die besonders den Typus der lebhaften und selbstbewussten Frau herausstellte. Carriera selbst widmete sich ausschließlich der Kunst und verfolgte autark ihre Karriere; sie gilt als ein Vorbild feministischer Künstlerinnen.

SANDSTEIN

