

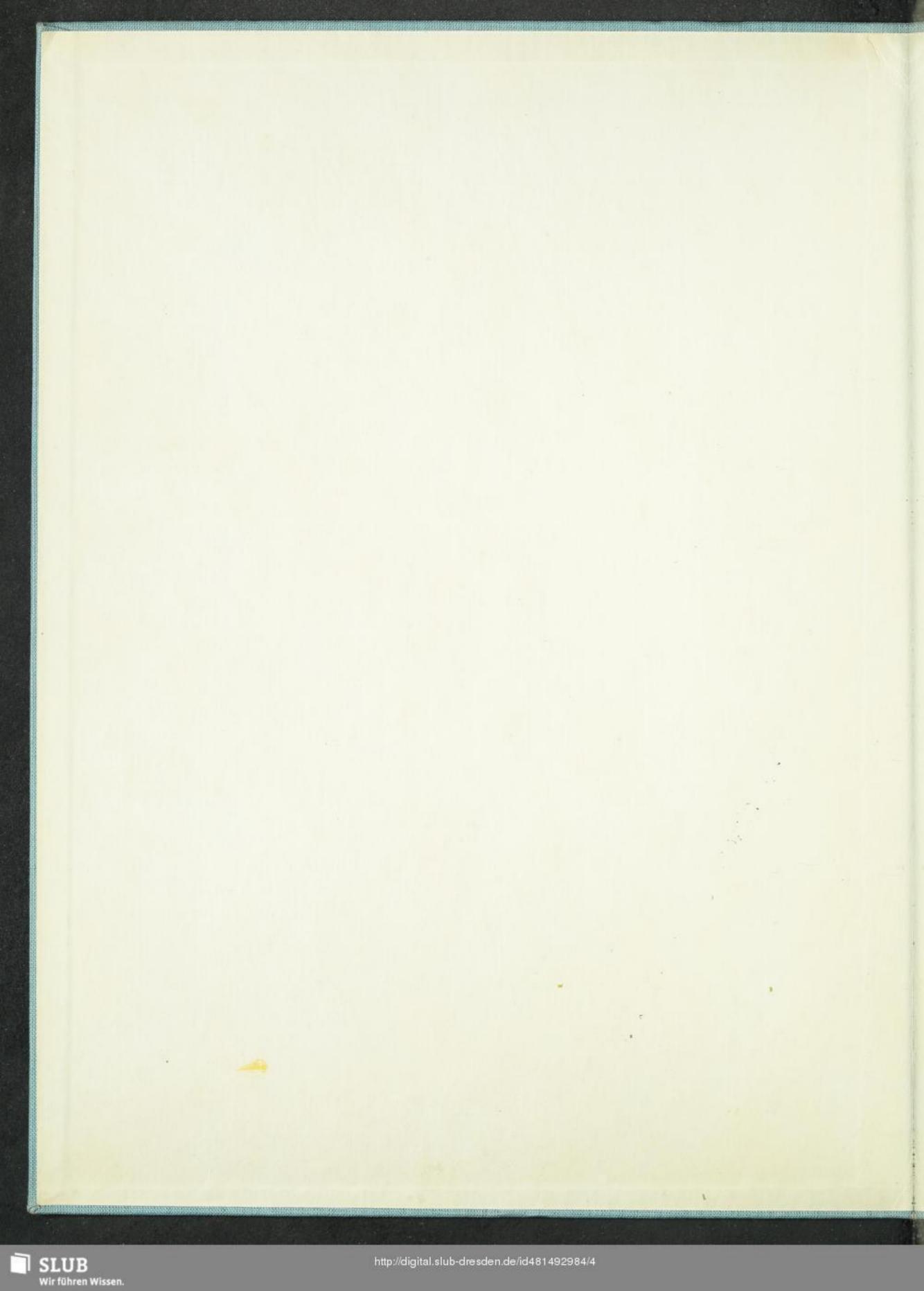
BERNARDO BELOTTO GENANNT CANALETTO

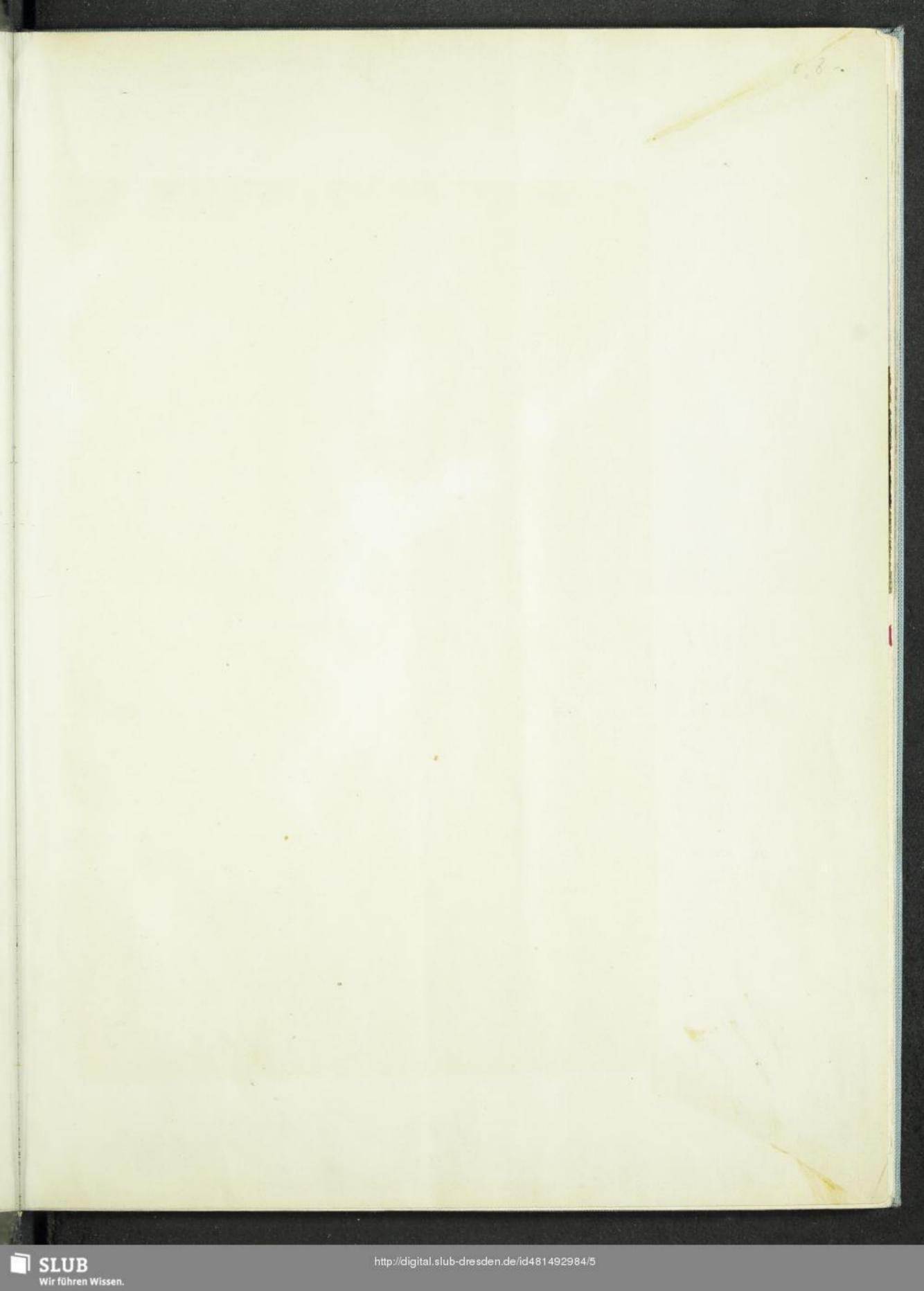
Bernardo Belotto, genannt Canaletto, zählt neben seinem Onkel Antonio Canale und Francesco Guardi zu den bedeutendsten Repräsentanten der italienischen Vedutenmalerei. Die Veduten, getreue Stadtansichten nach der Natur, entwickelten sich vorzugsweise in Italien und verdankten ihren Höhepunkt der Reiseleidenschaft dieser Zeit. Canalettos Stadtansichten überraschen durch ihre exakte perspektivische Wiedergabe und ihre dokumentarische Genauigkeit in den Details. Mit außerordentlichem Feingefühl ist die architektonische Schönheit eines Bauwerks, seine Masse und Gliederung, seine Farbigkeit und sein Verputz erfaßt.

Durch diese Art des Sehens erwarb sich der Künstler schon früh die Wertschätzung seiner Geburtsstadt Venedig und des Auslandes. Als Hofmaler in Dresden, Wien und Warschau fing er das reiche und pulsierende Leben dieser Städte ein, oftmals in ihren entscheidendsten und bewegtesten Augenblicken. So manche architektonische Kostbarkeit, die diesen Städten damals ihr eigenartiges und reizvolles Gepräge gab-inzwischen aber durch Kriege zerstört worden ist, hat Canaletto durch seine Bilder der Nachwelt bewahrt.

BERNARDO BELOTTO GENANNT CANALETTO













VEB E.A. Seemann Verlag · Leipzig 1963

Gertraude Lippold

BERNARDO BELOTTO
GENANNT
CANALETTO





EINLEITUNG

Bernardo Belotto, genannt Canaletto¹, ein Kind des achtzehnten Jahrhunderts, war als Vedutenmaler gleicherweise in Venedig, Dresden, Wien und Warschau geschätzt. In Venedig geboren, erfreute er sich bereits als junger Künstler großer Wertschätzung unter seinen Zeitgenossen. Am sächsischen Hofe und an dem in Warschau wurde er zum Hofmaler ernannt und durch hohe Gehälter an die Residenzen gebunden.² Seine umfangreichen Stadtansichten mit ihrer reichen Staffage wirkten nicht allein durch die Überzeugungskraft in der perspektivischen Konstruktion, sondern vor allem durch die außerordentliche Genauigkeit der Wirklichkeitsbeobachtung. Noch heute gilt sein Werk als Höhepunkt der Vedutenmalerei im achtzehnten Jahrhundert, unübertroffen in der plastischen Greifbarkeit und der historischen Prägnanz zahlreicher Einzelheiten, die den Betrachter in jene Zeit zurückversetzen.

Belottos Beliebtheit als Hofmaler steht jedoch nicht in jeder Hinsicht im Einklang mit der sich entwickelnden Kunstauffassung des gebildeten Bürgertums. Am Hofe erfüllte er die Wünsche einer aristokratischen Gesellschaft, die im wesentlichen Träger der Kunst des Barock war. Und diese Kunst trug internationalen Charakter. Willkommen war jeder, der künstlerische Fähigkeiten besaß, gleich, aus welchem Volke er kam. Das gebildete Bürgertum beugte sich zwar dem Barockgeist der Höfe, hatte aber an ihren Schöpfungen kaum Anteil. Es ging andere Wege: "Nur die Schönheit der Erfindung erhöhet die Werke der Kunst. Durch sie schildert der Maler für die Seele und redet für den Verstand. Der mechanische Teil der Kunst bereitet dem dichterischen einen Körper oder diejenige Einhüllung, die das Auge reizet. Das Herz will ergriffen, der Verstand geschmeichelt, aber das Auge will getäuscht sein."

Johann Joachim Winckelmann kam fast gleichzeitig mit Belotto nach Dresden (1748) und schrieb hier 1755 seine "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", die zur eigentlichen Programmschrift des beginnenden Klassizismus wurden. Aber erst nach dem Siebenjährigen Krieg konnte diesen neuen Kunstidealen offen gehuldigt werden. Nun galt nur noch das Ideal der "Schönheit der Erfindung". Einer solchen Forderung gegenüber bedeuten Belottos Veduten mit ihrer getreuen Wiedergabe der Umwelt einen Gegensatz. In der Art der Darstellung jedoch – die starke Betonung von Umriß und Linie, die Benutzung der linearen Perspektive zur Erzeugung der Tiefe sowie der Verzicht auf Atmosphäre und die Verwendung kühler Farben – erweist sich Belotto als ausgesprochener Wegbereiter der klassizistischen Naturdarstellung.

Der Übergang vom Barock zum Klassizismus konnte sich nur langsam vollziehen. Auf allen Gebieten war durch den Dreißigjährigen Krieg, die bisher größte Katastrophe für Deutschland, eine Verzögerung der Entwicklung eingetreten. Hier fehlte ein einheitlicher zentralisierter Nationalstaat, der sich, wie in Frankreich, auf das Bürgertum stützen konnte. Der deutsche Kaiser war machtlos, und das Reich bestand aus einem Bund weltlicher und geistlicher Herrscher, von denen jeder nur seinen Interessen lebte. "Der Zersplitterung der Interessen entsprach die Zersplitterung der politischen Organisation, die kleinen Fürsten-

tümer und die freien Reichsstädte. Wo sollte politische Konzentration in einem Lande herkommen, dem alle ökonomischen Bedingungen derselben fehlten? Die Ohnmacht jeder einzelnen Lebenssphäre (man kann weder von Ständen noch von Klassen sprechen, sondern höchstens von gewesenen Ständen und ungeborenen Klassen) erlaubte keiner einzigen, die ausschließliche Herrschaft zu erobern. Die notwendige Folge davon war, daß während der Epoche der absoluten Monarchie, die hier in ihrer allerverkrüppeltsten, halb patriarchalischen Form vorkam, die bedeutende Sphäre, welcher durch die Teilung der Arbeit die Verwaltung der öffentlichen Interessen zufiel, eine abnorme Unabhängigkeit erhielt...".4

Dieser Zustand der Zersplitterung, so hoffnungslos er für die politische Einigung des Landes war, bedeutete für die Entwicklung der Architektur einen Vorteil gegenüber den Ländern mit nur einem politischen und gesellschaftlichen Mittelpunkt (Frankreich). Baute dort der König und zog alle Kräfte an seinen Hof, so baute hier jeder Fürst für sich mehr oder weniger großzügig, je nach Vermögen und Arbeitskraft. So entstanden zahlreiche weltliche und kirchliche Residenzen (es sei nur an Stift Melk, Schloß Pommersfelden, Schloß Brühl am Rhein, Würzburg, Wien, Dresden und andere mehr erinnert).

Die Ursachen für diesen Bauenthusiasmus lagen in dem Repräsentationswillen, dem gesteigerten Lebensgefühl der Herren und ihrem Machthunger. Der Fürst, der sich von Gottes Gnaden eingesetzt dünkte, wollte diese hervorragende Stellung auch nach außen hin beweisen. Er tat es durch seine prächtige Hofhaltung und durch Architekturen von großer Schönheit und von oft ungeheueren Ausmaßen. Jeder kleine Landesherr wollte dem reicheren in nichts nachstehen. Er versuchte sogar, ihn zu übertreffen, wenn auch nicht an Größe des Objekts, so doch an Erlesenheit des Geschmacks. Die Gelder für diese Unternehmungen wurden rücksichtslos aus dem Volke gepreßt: durch die verschiedenartigsten Steuern, geringe Löhne, die unentgeltlichen Leistungen der Leibeigenen, wobei sich die Fürsten auch nicht scheuten, um ihrer Riesenausgaben willen eigene Landeskinder zu verkaufen. Je kleiner das Land, desto größer die Ausbeutung.

Die Künstler selbst stammten meist aus dem einfachen Volke, wurden aber von der oberen Schicht anerkannt und respektiert, zuweilen sogar durch Adelung in ihre Gemeinschaft aufgenommen. Der damalige Künstler lebte infolgedessen nach den Gewohnheiten der oberen Schicht und stand ihr an Prachtbedürfnis in nichts nach.⁵ Persönliche Bedeutung und hohe Ämter wurden im Barock durch Pracht und Verschwendung in der Lebensführung dokumentiert, wobei es zwischen verdientem und ererbtem Vorrecht kaum einen Unterschied gab.

In Deutschland verschmolz eigenes und fremdes Formengut zu einem Baustil, der sich von dem Barock anderer Länder deutlich unterscheidet: Der italienische Barock strebt nach Klarheit, der französische nach Zweckmäßigkeit und Anpassung an die Hofetikette; – Raumfülle und Raumerlebnis, wie sie vor allem die Treppenhäuser und Säle deutscher Barockschlösser aufweisen, sind den Romanen unverständlich, erscheinen ihnen unzweckmäßig und verschwenderisch. Bezaubernd ist das deutsche Barock, ausschweifend in seiner Phantasie, fast extravagant in seiner Wirkung. Der Betrachter muß es erleben und genießen, er darf nicht fragen nach Zweckmäßigkeit und Sinn. "Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!" Barock ist nicht Harmonie, sondern Kraft, nicht schlichte Größe, sondern prunkvoller Aufwand, nicht Zweckmäßigkeit, sondern Phantasie. Der ersten Generation um 1700 gehören Fischer von Erlach (1656 bis 1723) an, Lucas von Hildebrand (1668 bis 1745), Daniel Pöppelmann (1662 bis 1736) und Andreas Schlüter (1660 bis 1714); der zweiten Michael Fischer (um 1691 bis 1766), Dominicus Zimmermann (1685 bis 1766), die Brüder Asam (1696 bis 1759 / 1692 bis 1750) und Balthasar Neumann (1687 bis 1755).

Solche berühmten Namen aus dem eigenen Künstlerkreis, wie sie die deutsche Baukunst dieser Zeit hervorgebracht hat, sucht man in der Malerei vergebens. Sie fand den Anschluß an die großen Vorbilder ihrer Nachbarn zunächst nicht: Michelangelo, Tizian, Tintoretto in Italien, Velasquez in Spanien, Rubens in den Niederlanden, Frans Hals und Rembrandt in Holland. Erst gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts

konnte sich eine nationale Kunst an die Seite der Malerei der übrigen Länder stellen. Zunächst aber wurden an den Höfen noch ausländische Künstler bevorzugt: Niederländer, Franzosen, Italiener; die wenigen einheimischen Kräfte standen in deren Schatten, auch wenn ihre Arbeiten den stärkeren künstlerischen Wert aufzuweisen hatten.

Die Veduten waren ein besonders beliebter Zweig der Malerei des achtzehnten Jahrhunderts. Es sind Stadtansichten in getreuer Wiedergabe nach der Natur. Zuweilen zeigen sie auch Veränderungen, die der Auftraggeber wünschte, so daß sogar zwei in Wirklichkeit nicht beisammen stehende Architekturen auf einem Gemälde vereinigt werden konnten. Zeichnung, Radierung, Kupferstich und Gemälde wurden in ihren Dienst
gestellt. Sachlichkeit war eine Hauptforderung; Sachlichkeit aber fordert eine realistische Malweise.

Die realistische Vedute hat ihre Vorläufer im Holland des siebzehnten Jahrhunderts. Kaspar van Wittel (1655 bis 1756), in Italien Vanvitelli genannt, brachte sie als Hauptvertreter einer Gruppe von Spezialisten (G. Berckheyde, J. van d. Heyden) nach Italien, wo sein Vorbild zwei Menschenalter nachwirkte. Ihren Höhepunkt im achtzehnten Jahrhundert verdankt sie der Reiseleidenschaft dieser Zeit. Welch ein Unterschied aber in der Art der Reiseberichte des siebzehnten und der des achtzehnten Jahrhunderts! Haftete der Blick der Fremden im siebzehnten Jahrhundert besonders am Einzelwerk, an einer Besonderheit, so hatte man im achtzehnten Jahrhundert bereits einen Blick für optische Zusammenhänge. Man sah im Überblick, dachte in geschichtlichen Komplexen. Im siebzehnten Jahrhundert fand man Freude daran, jeden Schritt auf italienischem Boden mit einem Zitat aus den Klassikern zu belegen; im achtzehnten begann man landschaftlich-architektonische Situationen zu "genießen". Und dieses Genießen landschaftlicher und architektonischer Schönheiten rief in starkem Maße den Wunsch hervor, der Erinnerung eine bleibende Stütze zu schaffen.

In seinen Veduten, die zu den Glanzleistungen des achtzehnten Jahrhunderts zählen, malte Belotto nicht nur die Besitzungen der Aristokratie, sondern alles was er sah: Straßen und Plätze, Kirchen und Bürgerhäuser, ärmliche Bauernhütten und Ruinen. Nicht allein die Architektur und ein paar Staffagefiguren erschienen ihm darstellenswert, vielmehr das ganze Leben, wie es sich in diesem Rahmen abspielte. Er stellte Bettler neben Prachtkarossen; er zeigte den Handwerker und den Bürger und bestätigt uns damit, daß arm und reich in krassem Gegensatz zueinander gestanden haben.

DIE FRÜHZEIT DES KÜNSTLERS IN VENEDIG

Bernardo Belotto wurde am 50. Januar 1720 in Venedig geboren. Sein Großvater Bernardo Canale war Maler für Theaterdekorationen und Theaterkulissen. Auch Belottos Onkel mütterlicherseits betrieb anfangs diesen Zweig der Malerei, pflegte später aber die Veduten. Belottos Bruder Pietro wurde ebenfalls Maler. Der Onkel Antonio Canale aber ist jener, der durch seine Veduten den europäischen Ruf der Familie Canaletto begründete. Seinen Neffen Bernardo Belotto nahm er schon in jungen Jahren als Schüler und Mitarbeiter in seine Werkstatt in Venedig auf.

Die Dogenstadt übte damals große Anziehungskraft auf Reisende aus. Sie war ein Mittelpunkt des Handels, der Kunst und Wissenschaft, vor allem aber ein Ort heiteren gesellschaftlichen Lebens und erhöhten Lebensgenusses. Der Besuch Italiens gehörte auch für den Deutschen der bevorzugten Klasse zu seiner Bildung. Diese Reisen wurden für den Nordländer immer wieder zu einem tief einschneidenden Erlebnis und nicht versiegenden Quell der Sehnsucht, Sehnsucht nach italienischem Licht, nach italienischer Farbe, nach italienischer Leichtigkeit.

Dem weitgehenden Bedürfnis nach naturgetreuen Veduten entsprach die Kunst des Antonio Canale in

hohem Maße. So wurde er zum vielbeschäftigten und mit Aufträgen überhäuften Maler in Venedig. Um den zahlreichen Bestellungen gerecht zu werden, suchte er sich Gehilfen: Außer seinem Neffen Bernardo Belotto vor allem Francesco Guardi (1712 bis 1793). Als Schüler trat Belotto ganz in die Fußstapfen seines Onkels, während Guardis Gemälde eine fast impressionistische Auffassung von Licht und Luft zeigen, die freilich vor allem im Gegensatz zu Belottos Darstellungsweise, Ungenauigkeit und Unschärfe in der Architektur zur Folge hatte. Die nüchterne Schärfe Belottoscher Bilder ist für den Architekten von hohem Wert; die duftige Stimmung, die Guardi auf die Leinwand zu zaubern vermag, spricht mehr das Gefühl an.

Die besten Kunden des Antonio Canale waren Engländer, und so erhielt auch der Neffe Bernardo Belotto zuerst Bestellungen von Auftraggebern dieses im achtzehnten Jahrhundert reiselustigsten Volkes. Die Beliebtheit Antonio Canales und seiner Werkstatt zeigt sich schon darin, daß sowohl England als auch der sächsische Hof sich um ihn bewarben. Aber der Ruf an die sächsische Residenz erreichte Antonio Canale nicht mehr; er befand sich schon auf dem Wege nach London, und so erging der Ruf an Belotto.

Von Belottos Lehrzeit wissen wir nicht viel. Einige Übungsblätter und eine datierte Ansicht von S. S. Giovanni e Paolo in Venedig geben uns eine Vorstellung von dem Können, das er sich bis 1740 erworben hatte. Um diese Zeit entstanden auch acht geätzte Idealveduten nach römischen und paduanischen Motiven. Sie zeigen eine unmittelbare Anlehnung an die Zeichnungen und Radierungen seines Onkels Antonio Canale. – Mit vierundzwanzig Jahren ging Belotto auf Gesellenfahrt. Auf dieser Reise erwarb er sich zum ersten Male das Vertrauen und die Gönnerschaft hochgestellter Persönlichkeiten, woran es ihm in seinem späteren Leben nie fehlen sollte. Ob er Rom besuchte, ist nicht erwiesen. Die Darstellungen römischer Motive können auch nach Vorbildern seines Lehrers entstanden sein. Die Aufenthalte in Florenz, Varese, Turin und Verona aber sind durch seine Bilder verbürgt; denn diese oberitalienischen Städte waren von den venezianischen Vedutenmalern (z. B. Moretti) noch nie behandelt worden, und es lassen sich auch keine Vorlagen für Belottos Bilder finden. Es sind exakte, nach der Natur aufgenommene Stadtporträts, die schon alle Anzeichen seiner Meisterschaft tragen.

Er fühlte sich selbst nun nicht mehr als Schüler und Lehrling seines Onkels Canale und signierte 1744 zum ersten Male mit "detto il Canaletto" (das bedeutet: genannt Canaletto).

Um 1745 entstand eine Serie von Stadtbildern Veronas mit den alten Etschbrücken. Vielleicht malte er sie aus eigenem Antrieb, vielleicht aber schuf er sie auf Bestellung. Verona gehörte jahrhundertelang zum Herrschaftsbereich Venedigs. Es ist möglich, daß Belotto die Aufträge dort infolge alter Beziehungen zu seiner Vaterstadt erhielt.⁸

Tafel 1

BELOTTO ALS HOFMALER IN DRESDEN

Belotto siedelte, dem Rufe des sächsischen Hofes folgend, 1746 mit seiner Familie nach Dresden über, das damals einen Brennpunkt europäischen Hoflebens bildete.

Obwohl gerade Sachsen durch den Dreißigjährigen Krieg am meisten gelitten hatte, erholte es sich dank der günstigen ökonomischen Bedingungen rascher: Das Bürgertum hatte einen stärkeren Anteil an der Gesamtbevölkerung und war in der Lage, die Produktion vor allem im Metallgewerbe und in der Leinenweberei zu steigern, konnte aber der Verlagerung der Macht auf die Seite des Feudaladels nicht wirksam begegnen. Anders als z. B. in Leipzig, wo sich der Bürger der Bevormundung durch den Hof in gewisser Weise entziehen konnte, richteten sich Handwerk und Gewerbe der Residenzstädte nach dem Geschmack und den Wünschen des Hofes.

Belotto kam zu einer Zeit nach Dresden, "wo fast ganz Europa von Sachsen her mit Netzen umsponnen

wurde; wo fürstliche Liebhaberei und das Interesse eines schlauen Majordomus sie zu beschäftigen, wo weise Verwaltung tüchtiger Kenner und Hofcabale, Gewinnsucht und die Gewohnheit, dem höchsten Amüsement gegenüber die Gelder des Landes für unerschöpflich zu halten, zu einem Zweck zusammenwirkten; wo Maler und Dilettanten, Ministerresidenten und Abenteurer, Kunsthändler und bedrängte Finanzminister, Kardinäle und ihre Kammerdiener, kurz, wo Himmel und Erde in Bewegung gesetzt wurden, um alles was noch irgend loszumachen war, an der Elbe zusammenzubringen."9

Der Hof verlangte nach Opern, Balletten, nach Festen und Jagden, nach Sammeln von Kostbarkeiten: Gemälden, Stichen, Porzellanen. Maler und Architekten, Bildhauer und Stukkateure, Goldschmiede und Graveure, Musiker und Sänger wurden an den Hof berufen, um ihre Kunst in den Dienst des Herrschers zu stellen, der damit der materielle Träger der Kultur wurde. Aufgabe all der Künstler am Hofe eines Fürsten war, das Luxus- und Repräsentationsbedürfnis, den Schönheitsdurst und die Eigenliebe ihres Auftraggebers zu befriedigen. Man dachte am Hofe nicht an das Morgen, man wünschte zu spielen, sich zu bespiegeln, sich immer wieder bestätigt zu fühlen in seiner Macht und Herrlichkeit, ständig in sich selbst verliebt, dem Augenblicke lebend.

Dresden war voll von Ausländern und vor allem von Italienern, die außerordentlich geachtet und geschätzt wurden: Marcello Bacciarelli war ein ausgezeichneter Porträtist am sächsischen Hofe; Felicitas Sartori, verehelichte Hofmann, die Meisterschülerin Rosalba Carrieras, war als Hofmalerin für das Porträt "en miniature" verpflichtet; der Geschichtsmaler Giovanni Battista Casanova, von Winckelmann der beste Zeichner Roms genannt, Stefano Torelli, Giovanni Antonio Pellegrini und Pietro Rotari. Sie bildeten einen Kreis, in den Belotto sich leicht einleben konnte.

Er wurde beauftragt, die Bauwerke der Residenz Dresden im Bilde festzuhalten. Jeder neue Künstler am sächsischen Hofe mußte seine Fähigkeiten beweisen, indem er nach einem Gemälde eine Radierung anfertigte. Diese Verfügung hatte der Premierminister Graf Brühl durchaus nicht zufällig getroffen: Die Prüfung war an einem Gemälde aus der Sammlung des Grafen zu bestehen, und auf diese Weise kam der Minister kostenlos in den Besitz eines wertvollen illustrierten Kataloges. Belotto hatte man anscheinend diese Aufgabe erlassen; denn er fertigte erst in den Kriegsjahren eine Radierung nach einem Landschaftsbild Jan van der Heydens an.

- Da man nur durch den allmächtigen Minister Brühl Zugang und Gehör beim sächsischen Könige fand, Tafel 12 debütierte Belotto in der sächsischen Residenz mit einer Dresdner Stadtansicht, deren Hauptgegenstand bezeichnenderweise die städtischen Besitzungen des Grafen auf der nach ihm benannten Terrasse sind: sein Palais, seine Bibliothek und seine Gemäldegalerie, die sich in der glatten Wasserfläche der Elbe im Vordergrunde spiegeln. Mit der Auswahl der Staffagefiguren bezeigte Belotto seine Reverenz seinen Kollegen C. W. E. Dietrich und J. A. Thiele, dem Hofnarren Fröhlich und seinen Landsleuten: dem Sopran an der Hofoper Nicolino Pozzi und dem königlichen Leibarzt Filippi di Violante. 11 Für den König malte Tafel 18 Belotto bald danach den Neumarkt mit dem alten Galeriegebäude und der Frauenkirche vom Jüdenhof aus gesehen. In der Mitte des Bildes prangt die Staatskarosse mit dem Landesfürsten. Für ein anderes Bild Tafel 17 wählte er die katholische Hofkirche mit dem Schloß. Diese ersten Arbeiten brachten ihm Dank und Anerkennung seiner Gönner. Er bekam als Geschenk eine goldene Tabakdose mit 500 Louisdors, und diese Geste des Schenkens war die ordnungsgemäße Bezahlung. Erst ein Jahr nach seiner Ankunft in Dresden wurden ihm Titel und Amt'eines "Peintre du Roi" verliehen. Er erhielt das höchste Künstlergehalt, das am sächsischen Hofe gezahlt wurde. Damit war Belotto vor wirtschaftlicher Not bewahrt, gleichzeitig aber auch an die Residenz gebunden.
 - Außer seinen Landsleuten traf Belotto in Dresden auch deutsche Künstler. Da ist zunächst Alexander

 Thiele (1685 bis 1752) zu erwähnen. Er war Hofmaler und für "Prospekte" verpflichtet. Als Belotto nach

Dresden kam, stand Thiele schon im zweiundsechzigsten Lebensjahre. Er hatte die wichtigsten Städte und Landschaften Sachsens porträthaft festgehalten, unter anderen den Plauenschen Grund, den Oybin, die Rudelsburg, Burg Saaleck, erzgebirgische Motive, Leipzig, Freiberg, Bautzen und natürlich auch Dresden. Man dachte daran, daß Belotto sein Nachfolger werden könne. Leine Zeit Ein anderer Kollege war Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712 bis 1774). Für seine Zeitgenossen galt er als Alleskönner und wurde von ihnen als "il divino" oder der "Raffael unserer und aller Zeiten in Landschaften" gerühmt. Eine Äußerung Algarottis unterstreicht diese Wertschätzung noch: "Eine entzückende Landschaft in der Natur, ja das glückselige Tempe selbst, wird vielleicht nicht die Wirkung auf uns machen, die Geist und Sinn bei Betrachtung eben dieser Gegend durch den reizenden Pinsel eines Dietrich erhalten müssen." Anton Raphael Mengs ist der dritte von Belottos deutschen Kollegen. Als Hofmaler schickte man ihn in Begleitung Casanovas nach Italien. Rom, das Mengs als Aufenthaltsort erwählte, wurde ihm nicht nur zur zweiten Heimat, sondern auch bestimmend für sein Schaffen. In der Folgezeit war er hier lange Jahre tätig und hielt sich nur noch zeitweise in Dresden auf. Durch die unmittelbare Berührung mit der Antike gelangte Mengs nach barocken Anfängen zu einer klassizistischen Auffassung.

Die Berufungen der Maler und Kupferstecher gingen von Karl Heinrich von Heinecken aus. Er war einer der gelehrtesten Kunstkenner der damaligen Zeit und von dem Direktor der Galerien und Kunstkabinette, Graf Brühl, zu dessen Berater gewählt worden. Manche Künstler zog Heinecken auf eigene Verantwortung nach Dresden und brachte sie später am Hofe unter. Auch er bevorzugte Ausländer und unter diesen die Italiener. Doch gab es schon damals Stimmen, die sich gegen eine solche Bevorzugung richteten. Winckelmann z. B. wandte sich gegen das Vorurteil, geborene Römer nach Dresden zu ziehen und darauf hohe Kosten zu verwenden, nur weil es Römer waren. Er nannte sie ganz schlicht: glückliche Kunstwindbeutel. Auch Christian Ludwig von Hagedorn, der spätere Galeriedirektor, sah der Kunstentwicklung in Dresden und Sachsen mit Unbehagen zu, ohne etwas dagegen unternehmen zu können.

Unbeeinflußt von solchen Problemen lebt Belotto sein Hofmalerdasein mit allen Vergünstigungen des bevorzugten Künstlers und ist dabei außerordentlich fleißig. Wir lernen ihn nun gleichermaßen als Architekturmaler und als Landschaftsdarsteller kennen. Dresden mit seinen breiten Straßen und weiten Plätzen bietet ihm eine Menge Möglichkeiten: den Altmarkt, den Neumarkt, den Neustädter Markt, die alle auch reizvolle Ausblicke in die einmündenden Straßen bieten. Er malte die Stadt, wie sie sich dem Blick von außerhalb der Wälle bot, die Festungswerke und immer wieder die Stadtansicht mit der Elbe als Blickpunkt. Das Wasser reizte Belotto und erinnerte ihn an seine Heimatstadt, denn die Elbe war nicht mehr nur Begrenzung der Stadt. Die Brücke verband beide Teile der genialen städtebaulichen Anlagen, die auf Geheiß August des Starken entstanden waren. Die Elbe hatte sich entwickelt, sie diente dem Verkehr, war aber auch Ort vieler prächtiger Feste, die man nach venezianischem Vorbilde veranstaltete. Die Sitten wurden nachgeahmt, die Kleidung, die Boote, für die Gondeln sogar venezianische Schiffsbauer bestellt, kurz: alles aufgeboten, um an der Elbe festliche Nächte wie in Venedig hervorzuzaubern. – Betrachten wir die Bilder Belottos eingehender, so finden wir auf ihnen eine Unzahl von Einzelheiten des täglichen Lebens und Treibens: Quacksalber auf dem Neumarkt, Marktfrauen, Bettler, Scherenschleifer, spielende Kinder und Hunde, Diskutierende, singende Kruzianer, Wäscherinnen, Handwerker, Bauleute. Wie aufschlußreich ist es für uns heute, die wir im Zeitalter der Technik leben, sich den Wiederaufbau der Kreuzkirche zu vergegenwärtigen. Mit nachträglichem Entsetzen verfolgt man mit den Augen die Bauleute, wie sie auf schwankenden, gebrechlichen Leitern, das Baumaterial auf dem Rücken, nach oben steigen! Durch diese Einzelheiten der Technik, der Kleidung, der Bräuche werden Belottos Bilder zu einer Fundgrube für Historiker und Kostümbildner, für Architekten und Kulturhistoriker. Malte Belotto ein Haus gelb oder rosa, so können wir uns wohl

Tafel 18-21, 23, 26

Tafel 12, 15-17, 22

Tafel 32

darauf verlassen, daß das der Wirklichkeit entsprach. Wenn auf einer Elbansicht das Belvedere auf der Brühlschen Terrasse fehlt, so kann man daraus schließen, daß das Bild zu dem Zeitpunkt gemalt worden ist, als dieses Gebäude bereits nicht mehr stand.

Diese unbedingte Verläßlichkeit der Bilder Belottos hat sich Polen beim Wiederaufbau der Altstadt Warschaus zunutze gemacht. Trotz der maßlosen Zerstörungen verzichtete man nicht auf Tradition, sondern errichtete liebevoll wieder, was Zeugnis ablegte von der Größe und Schönheit der Vergangenheit der Hauptstadt.¹⁶

Tafel 34-43

Als für Belotto die Dresdner Motive erschöpft waren, wandte er sich nach Pirna, malte dort den wunderschönen Markt mit seinen Renaissancegiebeln, die Feste Sonnenstein von verschiedenen Seiten, das Hornwerk, die Schiffervorstadt und anderes mehr. Bei all diesen Bildern tritt das landschaftliche Element mehr in den Vordergrund. Nur vier Ansichten entstanden von der Innenstadt, dagegen zehn von der Umgebung. Auch die Festung Königstein stellte er dar, allerdings nur in dem Format 0,41 × 0,79 m. Belotto schuf die sächsischen Ansichten in drei Serien, die sich im Format voneinander unterscheiden. Inhaltlich stimmen sie fast in jedem Punkte miteinander überein. Die erste, dem Format nach größte Serie (2,50 × 1,54 m), war für den König bestimmt. Als Hofmaler hatte er sie für dessen Galerie zu liefern. Die zweite Serie (1,50×1,00 m) erhielt der allmächtige Minister Brühl. Die dritte Serie (1,00×0,80 m und kleiner) war für interessierte Abnehmer gedacht. Jedes Bild für den Minister sollte von diesem mit 200 Talern bezahlt werden. Dieses Honorar erhielt Belotto aber nicht. Er erinnerte auch nie daran; wahrscheinlich wollte er seinen hohen Gönner nicht verärgern. Ein gutes Einvernehmen zwischen ihm und Brühl schien ihm doch wertvoller zu sein. Erst nach dem Tode Brühls stellte Belotto seine Forderungen an die Erben, jedoch ohne Erfolg. Seine Bilder wurden 1768 zusammen mit den 600 anderen Gemälden der Brühlschen Galerie von der Zarin Katharina II. von Rußland für 105 000 Ekú, 5 180 000 holländische Florinen gekauft und nach Petersburg gebracht. Die achtzehn Bilder Belottos sind noch heute im Besitz der Ermitage in Leningrad.¹⁷ Sie unterscheiden sich nur durch Kleinigkeiten voneinander. Auf dem Pirnaer Marktbild z. B. fehlt das Markttreiben, auf anderen Gemälden ein Hund oder auch eine Personengruppe; also ganz unwesentliche Anderungen, die keinen Einfluß auf die Komposition haben. Immer aber zeigt die Brühlsche Serie die geringere Anzahl von Staffagefiguren.

Einen entscheidenden Einschnitt in das Schaffen Belottos und das Leben der Stadt Dresden bedeutete der Ausbruch des Siebenjährigen Krieges im Jahre 1756. Er setzte all der höfischen Pracht ein jähes Ende: den Bällen, Festen, Karnevals, Jagden und anderen Vergnügungen. "Das ist ein Zeitpunkt, der für ganz Deutschland, ja für Europa traurig war: Ein Krieg, der seit dem dreißigjährigen Kriege nicht allgemeiner, blutiger und zerstörender gewesen ist, der alle Schaaren Europens in Waffen brachte: Deutsche, Franzosen, Russen, Slavonier, Kroaten, Ungarn, Schweden, Italiener, Tartaren, Kalmücken, Pohlen, . . . O diese 7 Jahre sind ewig unvergeßliche und verhängnisvolle Jahre für Sachsen überhaupt und für Dresden besonders 18, da die Stadt nun zu einem der Mittelpunkte des Kriegsgeschehens wurde und damit zum Schauplatz ständiger Eroberung und Zurückeroberung. - Der König war mit Brühl nach Warschau geflohen, Friedrich II. gab zunächst Befehl zur Landadministration. Das hieß, daß er die Verwaltung des Landes übernahm, die Einkünfte für sich verwendete und die Beamten in preußische Dienste treten mußten. Außerdem verkaufte er die Porzellanvorräte auf seine Rechnung und forderte von den Landständen Kriegssteuer und neue Rekruten! Als aber Preußen 1757 durch den Regensburger Reichstag der Reichskrieg erklärt wurde, ergriff Friedrich noch strengere Maßnahmen und verstärkte seine Forderungen. Er ließ Brühls Palais und seinen Garten verheeren; die Besoldung aller königlichen Diener wurde verringert, die der Kollegien und Kanzleien von 190000 auf 50000 Taler herabgesetzt. 19 Tänzer, Choristen und Sänger gingen, da sie keine Besoldung erhielten, wieder nach Italien. Nur Belotto war zum Ausharren

SLUB

Wir führen Wissen.

verurteilt. Er konnte sich unmöglich in so unsicheren Zeiten mit seiner vielköpfigen Familie – das jüngste Kind war erst 1758 zur Welt gekommen – auf die Reise begeben, ohne die Gewißheit, an deren Ziel ein ausreichendes Einkommen zu finden. Nach Venedig zurückzukehren erschien ihm vielleicht nicht aussichtsreich. Es war fraglich, ob er nach so vielen Jahren der Abwesenheit wieder genügend Aufträge erhalten würde. Auch hatten sich die Beziehungen zu seinem Vater und zu seinem Onkel durch Zerwürfnisse getrübt. So blieb Belotto mit seiner Familie in Dresden und arbeitete an Radierungen nach seinen Gemälden. In dieser Zeit entstanden viele weitere Platten nach Dresdner Motiven und die fünf undatierten Pirnaer Ansichten.

BELOTTO IN WIEN UND MÜNCHEN

Die Finanzlage wurde aber allmählich unerträglich. Belotto sah sich nach neuen Arbeitsmöglichkeiten um und reiste nach Wien an den Hof Maria Theresias. Auch hier traf er eine international zusammengesetzte Künstlerschaft an: Schweden, Franzosen, Italiener waren vertreten neben einheimischen Künstlern wie Maulpertsch und Weinrotter. Vedutenmaler gab es nicht; Schütz und Ziegler brachten Veduten nur als Zeichnungen. Deshalb erfüllten sich Belottos Hoffnungen durch neue Aufträge. Er malte vor allem das "moderne" Wien, das heißt jene Bauten, die seit der Befreiung der Stadt von den Türken im Jahre 1685 entstanden waren: die Universität, die man auf Geheiß Maria Theresias errichtet hatte, die Freiung mit der Schottenkirche, Wiens Neuen Markt, die Karlskirche, die Dominikanerkirche und das Jesuitenkollegium. Daß er kein einziges Gemälde vom Stephansdom schuf, erklärt sich schon aus der Enge der Wiener Innenstadt. Auch mißachtete man die Gotik und bezeichnete sie als Barbarenstil. Ihre Würdigung war einem späteren Zeitalter vorbehalten.²⁰ Späteren Generationen fehlte wiederum das Verständnis für den Barock.²¹ Die Wiener Gemälde Belottos weichen mit dem Format von 1,16×1,56 m von den meisten Dresdner Stadtansichten ab. Die Höhe hat im Verhältnis zur Breite bedeutend zugenommen. Das erklärt sich leicht, wenn wir daran denken, daß die Häuser der Wiener Innenstadt, die ja wesentlich älter als die Dresdner war, viel mehr zusammengedrängt standen als in Dresden. Große weite Straßen und Plätze und ein breites Flußtal, das sich mitten durch die Stadt zog, gab es in Wien nicht. Belotto mußte seinen Standort näher an das Objekt heranrücken, und damit veränderte sich das Format seiner Bilder. Seine besondere Aufmerksamkeit galt den Besitzungen seiner Gönnerin, den Schlössern Schönbrunn, Belvedere, Schloßhof bei Marchegg und deren Umgebung. Neben den Aufträgen der Kaiserin konnte Belotto auch Wünsche des Fürsten Liechtenstein und des Staatskanzlers Wenzel Kaunitz befriedigen. Die Ansichten der Sommerpaläste dieser Herren geben uns einen lebhaften Eindruck vom Barockgarten mit dem flachen, regelmäßigen, geometrischen Parterre, den spiegelnden Wasserflächen, den Fontänen, den geschnittenen Hecken und Bäumen, den Bosketts, den Orangenbäumen in Kübeln, den Ornamenten, die sich durch farbigen Sand von der Rasenfläche abheben, den Balustraden und Beeten mit Blumenrabatten. Das Leben in diesen Gärten entspricht schon nicht mehr einem strengen Hofzeremoniell. Es ist alles viel natürlicher: man geht spazieren, lehnt an Brüstungen, um die Sonne zu genießen oder sich ein Getränk reichen zu lassen; man unterhält sich und bewegt sich ganz ungeniert. Diener und Gärtner sind bei der Arbeit mit Schubkarren, Wegwalze, Baumschere; Kinder und Hunde spielen vergnügt, von Steifheit ist nichts mehr zu spüren. Die Vermutung, Belotto habe in vielen seiner Bilder die Staffagefiguren anderen Malern, z. B. Zuccarelli, Torelli oder Christian Wilhelm Ernst Dietrich überlassen, ist nicht begründet. Vielmehr sprechen eine Anzahl Federzeichnungen zu bestimmten Staffagefiguren - der Scherenschleifer, der Aristokrat mit einem Mohrenknaben, Soldaten, Volkstypen und Tiergruppen – für Belottos Urheberschaft.

Tafel 45-47

Tafel 48-52

Tafel 53

Tafel 49

Zwei Jahre war Belotto mit Aufträgen am Wiener Hofe beschäftigt. Archivalisch ist über diese Zeit so gut wie nichts bekannt. Mehr als zwanzig Gemälde stellten das Ergebnis seiner Arbeit dar. Anlaß zu seiner Heimreise gab ihm wahrscheinlich die Nachricht, daß durch das preußische Bombardement Dresdens sein Haus in der Pirnaischen Vorstadt zerstört worden war, all sein Hab und Gut verbrannt, seine Familie aber gerettet sei.

Belotto wählte den Heimweg über München (1760). Ob ihm der kürzeste Weg durch den Krieg zu unsicher erschien und er sein erworbenes Vermögen gefährdet sah, oder ob er in München noch lohnende Aufträge erhoffte, läßt sich nicht entscheiden. Jedenfalls hatte er ein persönliches Schreiben Maria Theresias für den Münchner Hof erhalten. Verwunderlich ist nur, daß er nach der Schreckensnachricht aus Dresden sich sogar in München noch einige Zeit aufhielt. Er malte dort nur drei Bilder mit je einer im Format kleineren Replik. Belotto wußte, daß der bayrische Herrscher in erster Linie ein Freund der Literatur und der Musik war, und hatte von vornherein keine allzu großen Hoffnungen auf zahlreiche Aufträge. Zwei Bilder schuf er von dem Lustschloß des Königs, Nymphenburg, eines von der Hof- und ein anderes von der Gartenseite, dazu eine Ansicht der Stadt, von dem Dörfchen Haidhausen aus gesehen. Der weite, belebte Park von Nymphenburg mit seinen Wasserstraßen und -flächen bot Belotto einen reizvollen Vorwurf. Das große Bassin mit den Fontänen und den zahlreichen venezianischen Gondeln mochten ihm besonders lohnend erschienen sein.

DRESDEN NACH DEM SIEBENJÄHRIGEN KRIEG

Als Belotto endlich wieder in Dresden eintraf, fand er Trümmer über Trümmer. Sieben Jahre Krieg hatten damals die Stadt weitgehend zerstört. 1758 war die Pirnaische Vorstadt, 1759 die Wilsdruffer Vorstadt aus strategischen Gründen niedergebrannt worden. Goethe, der 1768 als neunzehnjähriger Student Dresden besuchte, schildert uns in Dichtung und Wahrheit (2. Teil, Buch 8), welchen Eindruck die Zerstörungen auf ihn gemacht haben. "Die köstlichen, Geist und Sinn zur wahren Kunst vorbereitenden Erfahrungen wurden jedoch durch einen der traurigsten Anblicke unterbrochen und gedämpft, durch den zerstörten und verödeten Zustand so mancher Straße Dresdens, durch die ich meinen Weg nahm. Die Mohrenstraße im Schutt, sowie die Kreuzkirche mit ihrem geborstenen Turm drückten sich mir tief ein und stehen noch wie ein dunkler Fleck in meiner Einbildungskraft. Von der Kuppel der Frauenkirche sah ich diese leidigen Trümmer zwischen die schöne städtische Ordnung hineingesät; da rühmte mir der Küster die Kunst des Baumeisters, welcher Kirche und Kuppel auf einen so unerwünschten Fall schon eingerichtet und bombenfest erbaut hatte. Der gute Sakristan deutete mir alsdann auf die Ruinen nach allen Seiten und sagte bedenklich lakonisch: "Das hat der Feind getan!"

Nach dem Friedensschluß kehrte auch der König aus Polen zurück. Nachdem in den ersten Monaten die allerdringendsten Bedürfnisse befriedigt worden waren, ließ er am ersten August das "Vogelschießen" wieder feiern, und am dritten August im wieder hergestellten Opernhaus die erste Oper aufführen. – Aber schon am fünften Oktober 1765 starb der König ganz unerwartet und kurz darauf auch sein Premierminister Graf Brühl. Sie hinterließen ein verarmtes, verschuldetes und verwüstetes Land.

Durch den Siebenjährigen Krieg und das Ende der Personalunion mit Polen (1765) war die frühere politische Bedeutung Sachsens fast ganz verloren. Es galt nun, die vielen Kriegsschäden, außerdem aber auch die üblen Folgen der Mißregierung Augusts III. und seines Ministers zu beseitigen. Die Steuer auf Verbrauchsgegenstände hob man auf; ebenso die willkürliche Kabinettsjustiz. Brühl war ermächtigt gewesen, den Gang der Justiz durch Kabinettsorder zu unterbrechen und zu beenden und Urteile zu widerrufen. Zu dem "Retablissement", dem Wiederaufbau, wurde vor allem das Bürgertum herangezogen; es mußte

15

Tafel 56

Tafel 55

aber selbst erst durch Regierungsmaßnahmen Hilfe zu rascherer Gewinnung und Vermehrung seines Betriebskapitals erhalten. Bezeichnend ist es, daß der Mann, der die wichtigsten Regierungsmaßnahmen in dieser Richtung einleitete, der kursächsische Konferenzminister Thomas von Fritsch, selbst aus Bürgerkreisen stammte. Der Sohn eines Leipziger Buchhändlers stand unter dem Einflusse der Aufklärung. Als Vertreter der bürgerlichen Forderungen war er schon Brühls Gegner gewesen und gegen die Verfolgung der Freidenker, gegen den Zunftzwang und für den freien Wettbewerb aufgetreten. Als Minister und Mitglied der Restaurationskommission machte er die Verpachtung der Akzise rückgängig, schlug zweckmäßige Abtragung der Staatsschulden vor und traf Maßnahmen zur Förderung der Manufakturen, die Anreiz zur Gründung vieler neuer Manufakturen wurden. Friedrich Christian, der Nachfolger Augusts III., gehörte zu den Fürsten, die der Aufklärung gegenüber aufgeschlossen und auch bereit waren, die neuen Erkenntnisse in die Tat umzusetzen und zu fördern. Aber er regierte nur wenige Monate und starb im Dezember 1765. An seine Stelle trat für den unmündigen Kronprinzen Kuradministrator Prinz Xaver. Christians Witwe, Maria Antonia, hatte zunächst noch einen gewissen Einfluß auf die Regierungsgeschäfte, besonders was die Förderung der Künste anbelangte und die Gründung der Kunstakademie.

Auf dem Gebiete der Kunst war die Diskrepanz zwischen bürgerlicher und höfischer Geschmacksrichtung aufgehoben, die Abkehr vom Barock und Rokoko allgemein und offiziell geworden. Der Träger der neuen Ideen, der Aufklärung, war vornehmlich das gebildete Bürgertum, das in den sechziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts einigen Aufschwung nahm. Wie lange aber hat es gedauert, bis diese Wandlung in das Bewußtsein der Allgemeinheit der Gebildeten eindrang!

Schon 1755 schrieb Winckelmann: "Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung des Alten, sonderlich der Griechen. Das allgemein vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke ist eine edle Einfalt und eine stille Größe."²² Das bedeutete eine restlose Absage an die Kunst des Barock und Rokoko. Auch der Architekt Friedrich August Krubsacius hatte bereits 1745 ein Buch "Betrachtungen über den Geschmack der Alten in der Baukunst" herausgegeben, und schon 1759 beantwortete er die Frage, wie man Gebäude verzieren solle: "Gar nicht oder so wenig als möglich. Denn sie haben ihre Wesensschönheit in den architektonischen Gliedern."²³ Auf einem anderen Gebiete förderte Philipp Daniel Lippert die Verbreitung von Winckelmanns Gedanken. Er fertigte Abdrücke antiker Gemmen an und verkaufte sie. Dadurch wurde es überhaupt erst möglich, sich einen Begriff von antiken Bildwerken zu machen, die man bisher nur aus der beschreibenden Literatur gekannt hatte. Wir sehen aus allem, daß die Vorbereitungen zur Wandlung des Geschmacks schon Jahrzehnte zurücklagen. Auf Verständnis und Anteilnahme stießen sie am Hofe aber nur bei dem liberal denkenden Prinzen Friedrich Christian und seiner Gemahlin Maria Antonia, die dann auch nach dem Siebenjährigen Krieg die rasche und positive Entwicklung in dieser Richtung unterstützten.

DIE LEHRTÄTIGKEIT BELOTTOS AN DER AKADEMIE

Eine Errungenschaft dieser Entwicklung ist die Gründung der Kunstakademie im Jahre 1764. Die Bemühungen darum reichen bis in die Zeit Augusts III.²⁴ Die neue Akademie war vom bürgerlichen Geist geprägt, der vor allem darin zum Ausdruck kam, daß man sich bemühte, die Künstler von "Hoflieferanten zu Volkserziehern" zu machen und "von einer international-aristokratischen Kultur zu einer national-bürgerlichen" zu gelangen.²⁵ Die "Anherziehung" hauptsächlich deutscher Künstler stand im Vordergrund. Bei gleicher Leistung sollte der deutsche Künstler, und hier wiederum der sächsische, gewählt werden. "Mit Landeskindern müssen die offiziellen Stellen besetzt werden, denn nur sie können einen

festen Stamm für die Zukunft bilden, die ein fremder Zug, wenn nicht mit außerordentlichen Vorteilen verknüpft, nicht so leicht in Versuchung setzen kann, wie die wankelmütigen Franzosen und Italiener."²⁶ Zu Kriegsbeginn hatte man ja erlebt, wie die fremden Künstler der so großzügigen Stadt undankbar den Rücken kehrten und niemals wiederkamen. Das konnte man ihnen wohl auch übelnehmen. Völlig mochte man jedoch auf die Ausländer nicht verzichten; aber der Deutsche sollte den Vortritt haben. Auch der Zuzug fremder Scholaren wurde geregelt, so daß ihre Zahl den Einheimischen nicht zum Nachteil werden konnte. So stand es jedenfalls auf dem Papier. Die Schüler stammten aus allen Berufsgruppen: die Väter waren Tapetenmaler, Maurermeister, Bäcker, Friseur, Bergmann, Hofbedienter oder Galeriegehilfe. Den Nachwuchs zog man aus dem Volke, doch nun nicht mehr allein für die Luxusinteressen des Hofes, sondern unter anderem zur Verwendung in Manufakturen und Handwerksbetrieben.

Mit der Oberaufsicht über sämtliche Kunstanstalten war Legationsrat Christian Ludwig von Hagedorn betraut worden, ein überaus gelehrter und in Kunstdingen wohlbewanderter Mann. Er wurde der Nachfolger von Heinecken und unterschied sich von diesem durch Güte und Weisheit in allen seinen Entscheidungen und Handlungen. Als erster erkannte er die Bedeutung Winckelmanns und sprach schon vor dem Erscheinen von dessen Schrift "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" öffentlich aus, welche Erwartungen er in ihn setzte. Hagedorn war in allen Stücken der geeignete Mann für einen derart verantwortlichen Posten. Er vertrat die Ansicht, der peintre pensionnaire sei oft weniger nützlich durch seine Schöpfungen als durch die Schüler, die er bilde. Die Schöpfungen ließen sich nicht auf die Dauer anhäufen, wenn man nicht neue Schlösser bauen oder in den alten neue Galerien anlegen wolle. Immer jedoch könne man sich gute Schüler wünschen, deren aufkeimender Ruf ins Ausland dringe oder andere in Sachsen etablierte Maler, welche zumeist Werke für das Ausland schaffen, und mit dem Verdienste des virtuoso den Nutzen des Manufakturierens verbinden.

Bei der Verwirklichung dieser Absicht konnte auch Belotto nützlich sein. Wenngleich Hagedorn ihn als Künstler nicht sehr hoch einschätzte²⁷, war er aber bei der Neugründung der Akademie zunächst noch auf die ausländischen Künstler angewiesen. So wurde auch Belotto als Professor für die Perspektive angestellt. Gegenüber seiner früheren Stellung war dies freilich nur ein untergeordneter Posten.

Die Verpflichtung, die der Hofmaler Belotto übernommen hatte, alljährlich ein oder mehrere Bilder unentgeltlich zu liefern, blieb auch für den Akademielehrer verbindlich. Da aber jetzt ein Kunstwerk nach der "Schönheit der Erfindung" beurteilt wurde, malte er nur noch eine einzige Ansicht von Dresden und zwar vom Neustädter Brückenkopf aus. Das Bild staffierte er mit maskierten Rokokodamen und venezianischen Gondeln. Klar und überaus sorgfältig ist die Ausführung der Architekturdarstellung. Auf der Akademieausstellung des Jahres 1765 zeigte er dann aber vier Gemälde (Supraporten) unter neuartigen Titeln: "Tempel der Venus", "Tempel der Liebe", "Brunnenhof" und "Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel" und lieferte damit seinen Beitrag zum Eklektizismus der Akademie. Sie veranschaulichen architektonische Erfindungen mit einer meisterhaften Perspektive, die der des berühmten Tiepolo in nichts nachsteht. Die dargestellten Palasttreppen, Brunnen- und Palasthöfe sind noch immer Architekturen des Barock.

Da Hagedorn bei der Besoldung der Lehrkräfte zu äußerster Sparsamkeit verpflichtet worden war, mußte auch Belottos Gehalt gekürzt werden. Es betrug danach nur noch ein Drittel dessen, was er früher als Hofmaler erhalten hatte, und er geriet infolge der Neuordnung der Justiz in arge Bedrängnis durch seine zahlreichen Gläubiger. Außerdem war er nur auf drei Jahre an der Akademie als Lehrer für die Perspektive angestellt. Es war ihm nahegelegt worden, sich in dieser Zeit nach einer anderen Wirkungsstätte umzusehen. Wiederholt bemühte Belotto sich bei dem Akademiedirektor um eine Gehaltserhöhung. Diese konnte man ihm aber nicht bewilligen aus Rücksicht auf die anderen Professoren, die weniger als er be-

Tafel 32

kamen. Trotzdem setzte sich Hagedorn immer von neuem für ihn ein. Schließlich erhielt Belotto eine außerplanmäßige Bezahlung von 200 Talern für das Bild der zerstörten Kreuzkirche, das er als erste Arbeit zusammen mit einer Darstellung der Pirnaischen Vorstadt kurz nach seiner Rückkehr nach Dresden im Jahre 1762 geschaffen hatte. "Canaletto, der sich erst durch das Gemälde nach dem Kreuzturm besonders hervorgetan hat, mit seiner Frau und vier Kindern in solcher Bedrängung seiner Gläubiger, daß er beinahe die Tramontane verliert und Mitleiden erweckt; sovielmehr da sich sein Sohn wohl anläßt, den der deutschen Sprache unbesorgt unkundigen Vater in dem Unterricht der Scholaren schon gegenwärtig überträgt und künftig etwa als Unterlehrer oder sonst beizubehalten zu werden verdient."²⁸ Was bedeutete aber diese Summe im Verhältnis zu den Schulden des Künstlers! Belotto fühlte sich nicht mehr wohl in Dresden und hatte auch keine Aussicht, daß die Verhältnisse noch einmal zu seinen Gunsten umschlagen könnten. So mußte er sich nach anderen Auftraggebern umsehen und war bereit, sein Glück in St. Petersburg zu versuchen.

Die Zarin Katharina II. hatte um ausländische Künstler geworben und ihnen große Vergünstigungen zugesichert, die außerordentlich verlockend waren. Vielleicht erhielt Belotto auch gute Nachrichten von Kollegen, die bereits in der russischen Hauptstadt weilten. Außerdem besaß die Zarin ja schon die einundzwanzig Veduten aus der Sammlung des Grafen Brühl, die sie nach dessen Tode erworben hatte.

All das mag ihn veranlaßt haben, Ende 1766 um Urlaub auf neun Monate zu bitten. "Es hat Belotto, genannt Canaletto, der Kurfürstlichen Akademie Mitglied, sich gestern Abend um untertänigste beschleunigte Erbittung Eurer Königlichen Hoheit gnädigsten Urlaubes nach Rußland zu reisen, bei mir gemeldet, mit dem Beifügen, er wolle seine Frau und seine Töchter hier lassen und nur seinen Sohn nebst den Scholaren Klobsch mitnehmen. Auf letzteres hatte ich so wenig als auf eine so weite und bedenkliche Reise gerechnet, ungeachtet ich wohl gewünscht, es möchte der Künstler sich durch Emsigkeit in einen Vorrat eigener Gemälde setzen und damit irgend an einem deutschen Hofe auf einige Monate sein Glück versuchen. Dessen Versicherung, seine Familie hier zu lassen, würde mich bei seiner auswärtigen Berufung nicht sowohl sicher stellen, als die Vermutung, daß der Künstler sich mehr durch seinen Ruf der Academie constitutae als durch seinen Unterricht der academiae constituendae nützlich erfinden lassen. "29 Hagedorn war von Belottos Plänen nicht sonderlich erbaut. Das ist wohl verständlich: Während seines Urlaubes lief ja das Gehalt weiter, ohne daß er dafür etwas leistete. Außerdem lag St. Petersburg allzuweit von Dresden entfernt und ließ sich nicht so leicht erreichen. Aber Hagedorn gewährte schließlich den Urlaub für Belotto und dessen Sohn, doch mit der Mahnung, bei Ablauf der Frist wieder zurück zu sein, da er sonst Stellung und Gehalt verlieren würde.

BELOTTO IN WARSCHAU

In Polens Hauptstadt unterbrach Belotto die Reise, vielleicht um seinen Freund und ehemaligen Kollegen Marcello Bacciarelli aus der Dresdner und Wiener Zeit wiederzusehen, der sich nun am polnischen Hofe befand, und in der Hoffnung, durch dessen Vermittlung einige Aufträge zu erhalten.

Warschau sollte das endgültige Ziel der Reisenden werden. Dort war König Stanislaus August Poniatowski Nachfolger Augusts III. geworden. Poniatowski verkörperte nicht die diktatorische Persönlichkeit, die sich gegen die Machtansprüche des Reichstages hätte durchsetzen können. Bei seinem Regierungsantritt übernahm er einen selbständigen Staat und mußte einunddreißig Jahre später die Krone seines Reiches niederlegen, das seine Nachbarstaaten bereits unter sich aufgeteilt hatten. Trotz der schweren Anklagen, die man gegen seine Regierung und seine Unfähigkeit erheben muß, kann sein positives Wirken auf kulturellem

und wirtschaftlichem Gebiete nicht übersehen werden: Um eine Grundlage für die Kunstentwicklung zu schaffen, hob er die heimische Industrie und das Kunstgewerbe, unterstützte die Landwirtschaft, reformierte die Universitäten Krakau und Wilna, kurz, er tat vieles, was die nationale Kultur festigte. Das Streben nach nationaler Kunst, wie es sich in Sachsen nach dem Siebenjährigen Kriege anbahnte, hatte Poniatowski mit dem sächsischen Hofe gemein; aber angesichts der vielen ausländischen Kräfte konnte sich in Polen keine echte nationale Kunst entfalten.

Die Künstler am polnischen Hofe waren meist Sachsen oder Italiener: Domenicus Merlini aus Brescia, seit 1775 Hofbaumeister, sein Mitarbeiter Johann Kannsetzer aus Dresden, Ephraim Schröger aus Thorn, Simon Gottlieb Zug aus Sachsen, die Bildhauer Le Brun, Tommaso Righi und Giacopo Monaldi, die Dekorationsmaler Bacciarelli und Plersch, der Schloßarchitekt Fontana.

Bacciarelli, wie Belotto in Dresden Akademieprofessor, war bald in königlich polnische Dienste getreten (1765). Am polnischen Hofe bekleidete er den Posten eines Ministers der schönen Künste und wirkte als Direktor aller königlichen Schlösser und Kunstsammlungen. Als solcher hatte er großen Einfluß auf die Wahl ausländischer Künstler. Bacciarelli fiel es also auch nicht schwer, seinem Freunde Belotto Aufträge zu vermitteln. Zunächst zog er ihn zu Wandmalereien heran, die im Schloß Ujazdow in der Krakauer Vorstadt ausgeführt wurden. Leider haben sich diese Malereien nicht erhalten.

Noch vor Beendigung dieser Aufgabe lief Belottos Urlaub ab. Er bat den Akademiedirektor Hagedorn in Dresden um Verlängerung und bekam sie auch ohne Schwierigkeiten, da sich der Hof in Warschau in der gleichen Angelegenheit an den sächsischen Hof gewandt hatte. Die Beziehungen zwischen beiden Höfen, besonders in Fragen der bildenden Kunst und Architektur, waren außerordentlich rege. Belotto erreichte bald eine ehrenvolle Berufung an den polnischen Hof, woraufhin sich die Meinung Hagedorns über Belotto rasch zu dessen Gunsten änderte. Er gewährte Belotto nun ganz nach dessen Belieben Urlaub. Nur die Gehaltszahlung mußte nach Ablauf der Frist eingestellt werden. Den Anspruch auf seine Mitgliedschaft an der Akademie in Dresden aber durfte Belotto behalten, und ihm blieb die Stelle tatsächlich bis zu seinem Tode frei. Die Akademie legte plötzlich sehr großen Wert darauf, ihn als einen der ihren zu betrachten. Belotto aber brauchte seine Rechte in Dresden nicht mehr in Anspruch zu nehmen. 1768 wurde er Hofmaler Stanislaus Augusts mit dem Bezug von 100 ungarischen Dukaten monatlich. Das war noch mehr, als er in Dresden als Hofmaler verdient hatte. Daraufhin ließ er seine Frau und seine Töchter nach Warschau kommen und blieb dort bis zu seinem Tode im Jahre 1780.

Aus jener Zeit sind fast keine persönlichen Nachrichten über Belottos Leben vorhanden. Wertvoll ist deshalb, daß wenigstens zwei handschriftliche Kataloge von 1780 und 1795 erhalten blieben, die Belottos gesamtes Schaffen während seines polnischen Aufenthaltes verzeichnen. Be handelt sich um rund siebzig Gemälde: Bilder von Warschau und Umgebung, römische Stadt- und Ruinenbilder, Idealveduten, Figuren- und Historienbilder. In einer Reisebeschreibung berichtet Johann Bernoulli, daß Belottos Bilder im königlichen Schloß in Warschau tatsächlich aufgehängt worden waren. "Diesen Morgen führte mich der königliche Hofmaler, Herr Bacciarelli, auf das Schloß, um mir die Gemälde dort zu zeigen ... Und hier ist ein schönes, großes Gemälde mit vielen Figuren, welches die Wahl des Königs auf dem großen Wahlfelde bei Wola zeigt, und welches mit der Zeit wegen des Kostüms und der Ähnlichkeit der vornehmsten Personen ein merkwürdiges Denkmal unserer Tage sein wird; es ist von Canaletto gemalt. — Doch war auch hier ein schönes Stück von Jacob Jordan, und in eben diesem Saale arbeitete der geschickte Hofmaler Canaletto an zwei anderen sehr großen sich auf die Wahl des Königs beziehenden Gemälden. Es waren auch hier viele schon fertige Aussichten von diesem geschickten Prospektmaler. In gleichen schöne Handzeichnungen und Kupferstiche. — Im Zurückgehen kamen wir durch ein noch mit schönen Aussichten von Canaletto behangenes Zimmer, und durch einen großen Saal, der neu gebaut wurde und noch nicht fertig war. In der

Tafel \$7-6

SLUB

Wir führen Wissen.

sehr ausführlichen Beschreibung der Dresdner Gemäldegalerie von Daßdorf werden weder die Bilder noch der Name Bernardo Belotto auch nur erwähnt!

Warschau galt am Ende des achtzehnten Jahrhunderts als eine der schönsten und meist besuchten Städte Nordeuropas. Das bezeugen zahlreiche Reisebeschreibungen. Es war aber zugleich eine Stadt der größten Gegensätze. Arm und reich prallten in viel stärkerem Ausmaß aufeinander als in Dresden. Der deutsche Reisende Biester berichtete³², daß ihm graue, wenn er die vielen Bettler vor den großen Palästen sitzen sehe. Man bedarf aber kaum der Literatur: Genaues Betrachten der Bilder Belottos öffnet dem Beschauer die Augen für die damaligen gesellschaftlichen Zustände.

Alltagsleben und Verkehr erscheinen im Vergleich zu den Dresdner, Wiener und Münchner Gemälden Belottos als viel lebhafter, ja fast turbulent dargestellt. Hier bilden die Straßenszenen einen wesentlichen Bestandteil der Gesamtkomposition und ziehen die Aufmerksamkeit des Betrachters in weit stärkerem Maße auf sich. Stadt und Land, Prunk und Elend zeigen Belottos Gemälde, Menschen aus allen Gesellschaftsschichten und vielen Ländern, Mönche, Handwerker, Marktfrauen, Musikanten, Vornehme und Bettler, Vieh neben Prachtkutschen, Holzhäuser neben Palästen. Alles ist mit einer Genauigkeit und Objektivität dargestellt, die nicht nur wegen der Kostüme "ein merkwürdiges Denkmal" dieser Zeit, sondern gesellschaftskritischen Erkenntnissen wertvolle Hilfen sind. Auch hier in Warschau interessiert sich Belotto nur für die "moderne Stadt". Die mittelalterlichen Gebäude nimmt er nie zum Vorwurf für ein Bild. Das ist besonders bedauerlich, weil die Altstadt Warschaus voller Kostbarkeiten aus dem Mittelalter gewesen ist: Da gab es schöne alte Bürgerhäuser mit ihren Steildächern, malerische Winkel, Wehrmauern oder doch wenigstens die Uberreste davon. Auch einige römische Idealveduten malte Belotto in Warschau. Er bediente sich dafür fremder Vorlagen, weil er keine Gelegenheit mehr hatte, in sein Heimatland zu reisen. Neben zahlreichen Veduten schuf er auch zwei Porträts, die sich in Warschau befinden und den Prinzen August Sulkowsky und die Prinzessin Sulkowsky darstellen. Es sind die zwei einzigen Bildnisse von seiner Hand. Die Wandlung vom Barock zum Klassizismus machte sich auch bei Belottos Weichselveduten bemerkbar. In Dresden hatte er sich als Akademielehrer der neuen Richtung nur in den Titeln seiner Bilder angepaßt,

Sulkowsky und die Prinzessin Sulkowsky darstellen. Es sind die zwei einzigen Bildnisse von seiner Hand. Die Wandlung vom Barock zum Klassizismus machte sich auch bei Belottos Weichselveduten bemerkbar. In Dresden hatte er sich als Akademielehrer der neuen Richtung nur in den Titeln seiner Bilder angepaßt, in der Darstellung aber wieder Barockarchitektur verwendet. In Warschau fand er nun stärkere Beziehung zu dem neuen Ideal, das die freie, ungebändigte Natur zum Inhalt hat. Zwar malte Belotto die barocken Schlösser und die Besitzungen der Aristokratie mit ihren streng geometrischen Gartenanlagen; aber er kam dem Geschmack der Zeit entgegen, indem er die Umgebung dieser Schlösser, die natürliche Landschaft, mit in die Schloßansichten einbezog. Auf der Ansicht des Schlosses Wilanow z. B. stehen mitten in der barocken Gartenanlage einzelne Nadelbäume, und die geschnittenen Hecken links werden von dem freien Wuchs mächtiger Baumkronen überragt. Die Bilder der Weichselauen aber sind reine Landschaftsbilder. Sie entsprachen der neuen, der klassizistischen Auffassung, die den Landschaftsgarten enthusiastisch propagierte. Bei einigen Gemälden fertigte Belotto nach den einzelnen Gebäuden Skizzen an, die er dann im Bilde vereinigte. Diese Methode gestattete ihm, den Bildausschnitt beträchtlich zu erweitern und von einem Standpunkt aus all das zu erfassen, was sonst unmöglich gewesen wäre. Dadurch, und daß die Architektur oftmals aus sehr großer Entfernung gesehen wird, verlieren solche Darstellungen den Veduten-

Stanislaus August Poniatowski war außerordentlich zufrieden mit seinem Hofmaler Belotto. Er hat ihn wohl auch als Menschen hoch geschätzt; denn er sorgte nach dem Tode des Malers und sogar noch nach seiner eigenen Abdankung für die Familie Belottos. Der Künstler erlag 1780 im Alter von nur sechzig Jahren einem Herzschlag. –

charakter und kommen dem Landschaftsbild recht nahe. -

Tafel 11

Tafel 59

Tafel 63

Belottos Bilder überraschen immer wieder durch die Exaktheit und Schärfe sowie die Klarheit der Linienführung. Auch das Fernste, mit dem bloßen Auge in der Natur kaum zu Erfassende ist mit solcher Präzision
gemalt, als hätte sich der Maler eines sehr guten Fernglases bedient. Diese Schärfe entstand durch die Verwendung der Camera obscura. Allerdings findet sich für Belotto in der zeitgenössischen Literatur kein
eindeutiger Beweis, wohl aber läßt sich die Verwendung der Camera an den Bildern selbst mit Sicherheit
feststellen.³³

Von Guardi wird das Verfahren ausdrücklich überliefert. Der venezianische Senator Grandenigo berichtete in seinen Aufzeichnungen, er habe Francesco Guardi beobachtet, wie er den Markusplatz und die Rialtobrücke "per via della ottica" gezeichnet habe. Daß Guardi sich dieses Mittels zur Herstellung seiner Bilder bediente, überrascht viel mehr, als wenn diese Tatsache von Belotto berichtet würde. Guardis Bilder üben auf den modernen Menschen einen weit stärkeren malerischen Reiz aus als die Belottos. Die verwischten Umrisse, die Luftperspektive, das Flimmern des Wassers und der Luft, das Sfumato, wie man es nennt, all diese Dinge lassen die Vermutung, er habe sich der Camera obscura bedient, gar nicht aufkommen.

Die "Camera obscura" oder "Camera ottica" war ein Hilfsmittel für Landschafts- und Städtemaler, denn sie beschleunigte und erleichterte die Anfertigung einer genauen, perspektivisch richtigen Zeichnung. Sie besteht im wesentlichen aus einem geschlossenen Kasten. Durch ein Loch in einer der Seitenwände, das zu Belottos Zeit bereits eine Linse enthielt, fallen die Lichtstrahlen ein und zeichnen auf der gegenüberliegenden Wand ein verkleinertes, auf dem Kopf stehendes und seitenverkehrtes Bild. Dies wird durch einen im Winkel von fünfundvierzig Grad eingesetzten Spiegel auf die obere Deckenwand des Kastens geworfen, die aus durchscheinendem Material besteht (Mattscheibe oder Papier). Dabei werden die Seiten nochmals vertauscht, so daß sich ein aufrechtes, seitenrichtiges Bild auf der Mattscheibe abbildet. Dieses zweimalige Zurückwerfen des Bildes schluckt aber sehr viel Licht. Die Landschaft muß deshalb in sehr hellem Lichte liegen, soll der Apparat mit Erfolg verwendet werden. Das Wissen um diesen Zusammenhang macht uns den hellen, strahlenden Himmel, den Sonnenschein und die sehr starken Schlagschatten auf allen Bildern Belottos erklärlich. Die Perspektive, die durch die Camera obscura entsteht, ist nur dann richtig, wenn wir sie mit nur einem Auge betrachten und außerdem den Standort einnehmen, von dem aus die Aufnahme gemacht worden ist. Im allgemeinen ist die Distanz des Betrachters vom Objekt so groß, daß das Empfinden des Mit-Einbezogenseins nicht aufkommt. Wohl aber hat der Betrachter das Gefühl, als blicke er dem Maler, der sich einen erhöhten Standpunkt mit freiem Blick auf das Objekt gewählt hat, über die Schulter. Auch dem Laien ist vor allem die Kuppel der Dresdner Frauenkirche auffällig, die auf Belottos Bildern mehr der breiten Peterskuppel in Rom ähnelt als der schlanken Glocke, die sie tatsächlich war. Diese Veränderung ergab sich als Folge der Randverzeichnung durch die damals noch nicht korrigierte Linse. Außerdem konnte Belotto bei der Ausdehnung seiner Stadtansichten das Bild nicht auf einmal mit der Kamera erfassen, sondern er mußte sie zweimal aufstellen, wobei die Frauenkirche immer wieder an den Rand des Bildes kam, einmal rechts, einmal links.

In der Literatur machen wir die Beobachtung, daß spätere Generationen die Frage, ob Belotto die Camera obscura benutzt habe oder nicht, sehr wichtig nahmen, ja, daß das Urteil über den Wert eines Werkes durch die Tatsache der Anwendung der Kamera beeinflußt wurde. Im achtzehnten Jahrhundert aber sah niemand in deren Benutzung etwas Unkünstlerisches. Dieses Jahrhundert wird sogar oft das Jahrhundert der Zeichenkamera genannt. Aber auch schon damals fanden sich Kritiker, die vor der sklavischen Anwendung dieses Hilfsmittels warnten. Es waren jene, die die natürliche Perspektive genau betrachteten und die Nachteile der mechanischen Übertragung erkannten.

Belotto fertigte nach fast allen seinen Gemälden Radierungen an. Graphische Blätter waren im achtzehnten Jahrhundert außerordentlich beliebt und sehr gefragt. Eine Blütezeit der Graphik hatte es in Deutschland schon einmal im sechzehnten Jahrhundert gegeben. Damals arbeitete der Künstler entweder selbst nach eigenen, besonders für die Vervielfältigung gedachten Entwürfen, oder er übergab seine Zeichnungen und Entwürfe einem Stecher. Ganz anders im achtzehnten Jahrhundert! Jetzt interessierten vor allem die Stiche nach Gemälden. Dabei galt es – besonders wenn Maler und Stecher verschiedene Personen waren – neben der Wiedergabe des dargestellten Themas vor allem mit den Mitteln der Schwarz-Weiß-Kunst die Helligkeitswerte der Farben wiederzugeben und trotzdem die Handschrift des Malers zu erhalten. Das Ergebnis hing damit von der mehr oder weniger starken Künstlerpersönlichkeit des Stechers ab. Der Sache wurde dabei am meisten gedient, wenn es der Stecher verstand, seine eigene Art und Handschrift gegenüber der des Malers so weit wie möglich in den Hintergrund treten zu lassen. –

Der Wunsch eines jeden Fürsten war der Besitz eines "Bilderkataloges mit Kupfern", wie man damals sagte, nach den Gemälden seiner eigenen Sammlung. Das hatte zunächst den Wert, den noch heute ein bebilderter Katalog für den Kunstkenner darstellt, zum anderen konnte diese Sammlung einem breiteren Publikum zugänglich gemacht und dadurch Bewunderung und Neid anderer Sammler erregt werden. Belotto mußte nur ein einziges Mal eine Radierung nach einem fremden Gemälde herstellen; alle anderen entstanden nach seinen eigenen Gemälden. Es liegt die Vermutung nahe, er habe dies nach seinen Zeichnungen getan und auf diese Weise den vorhin erwähnten Umschmelzungsprozeß vermieden. Aus einer Urkunde³⁵ jedoch erfahren wir, daß Belotto – sein Haus und sein Hab und Gut waren dem Siebenjährigen Krieg zum Opfer gefallen und damit auch seine Kupferplatten und ein großer Teil seiner Zeichnungen sich von dem Direktor der Galerie seine Gemälde ausbat, um danach neue Radierungen zu schaffen. Belotto hielt sich dabei eng an seine Vorlagen, ohne sie jedoch sklavisch zu kopieren. Diese Blätter wirken sehr lebendig, und es ist aufschlußreich zu beobachten, wie er es verstanden hat, die farbigen Werte der Gemälde in die Schwarz-Weiß-Technik zu übertragen. Zunächst verminderte er die Breite seiner Gemäldeformate zugunsten der Höhe. Die Radierungen erscheinen dadurch geschlossener, abgerundeter, weil das Auge, beim Betrachten der Gemälde zum Schweifen gezwungen, hier daran gehindert wird. Auch der Himmel erweckt einen anderen Eindruck. War er auf den Gemälden vor allem eine helle Folie, von der sich die Silhouette der Stadt besonders gut abhob, so bekam er auf den Radierungen ein Eigenleben. Er ist bewölkt, oft ganz phantastisch, und man könnte meinen, im Hintergrund zögen sich schneebedeckte Bergketten hin, z. B. auf der Radierung der Kreuzkirche. Belotto erreichte diese Wirkungen durch horizontale Schraffierung. Die starken dunklen, auf den Gemälden so auffälligen Schatten glich er in seinen Radierungen den helleren Zonen an, was wiederum der Einheitlichkeit der Bildwirkung zugute kommt. - Die siebenunddreißig Radierungen Belottos lassen sich hauptsächlich in zwei Gruppen gliedern. Achtundzwanzig Blätter, im Maßstab verkleinert, sind nach seinen eigenen Gemälden entstanden; acht Blätter nach Vorlagen seines Lehrers und Onkels Antonio Canale. Den Einfluß seiner Vorfahren, die Theaterdekorationen malten, glaubt man bei der Radierung vom Innern des Hofburgtheaters zu spüren. Eines der Blätter ist nach einer Landschaft Jan van der Heydens radiert und drei nach polnischen Veduten. Von den Wiener und Münchner Ansichten gibt es, bis auf eine Ausnahme, keine Radierungen; der Aufenthalt in diesen beiden Städten war wohl zu kurz, als daß Belotto Zeit und Muße gefunden hätte, Stiche nach seinen Gemälden herzustellen. So wie die Gemälde Belottos in Venedig von anderen als recht bequeme, freilich durchaus unrechtmäßige Vorlagen benutzt wurden, erging es ihm auch mit seinen Radierungen. Einen wirksamen Urheberschutz im heutigen Sinne gab es damals noch nicht. Wohl hat Belotto seine Blätter mit einem Vermerk versehen, z. B.: "par ordre de S. M. le Roy" oder "Peintre Royal" und "Membre de L'Academie elect." Die Radierungen Belottos wurden sogar in stark verkleinertem Maßstab als Illustrationen verwendet.36

Tafel 31

Tafel 28, 29 Tafel 25, 26

Eine zeitliche Reihenfolge der Blätter läßt sich, wenn auch alle Jahreszahlen in der Beschriftung fehlen würden, durch die Art der schmückenden Wappen in der Mitte der Unterschrift der Radierungen festlegen.³⁷ In der Zeit vor dem Siebenjährigen Kriege schmückt die Mitte der Unterschrift das Polnische Königswappen und die Polnische Königskrone mit dem Kursächsischen Schild als Herzstück. Das Wappenschild steht senkrecht und frontal, frei und selbstbewußt im Raum; rechts und links repräsentieren Fahnen und Kanonen die königliche Macht. In den ersten Kriegsjahren, nach Verlusten und Erschütterungen des Landes, wird dieses Wappen bedeutend schlichter. Zum Beispiel verzichtet Belotto jetzt auf die Zeichnung von Kanonen, auch die beiden Adler rechts und links des Wappens vermißt man, ebenso einige Verzierungen. Ernst und fast schmucklos steht das Wappen da. In den späteren Kriegsjahren erscheint es leicht gegen einen rechteckigen Quader geneigt; die Fahnen fehlen nun auch; nur eine Rollwerkverzierung ist verblieben. In den ersten Friedensjahren, nach dem Verlust der polnischen Königskrone, fällt das Königswappen weg, und mit dem Kurhut als Bekrönung und einem Palmenwedel im Vordergrund als Symbol des Friedens bleibt allein das kursächsische Wappen zurück. Nicht lange aber wird das Wappen so schlicht dargestellt: In den späteren Friedensjahren gesellen sich zu den Fahnen und dem Palmwedel wieder die Kanonen. Der Kreis hat sich geschlossen: Der Krieg, seine Ursachen und Folgen sind bereits wieder vergessen.

Die farbige Behandlung der Bilder Belottos ist auf die Grundfarben abgestimmt, das heißt, wir finden auf seinen Ansichten keinen alle Farben verbindenden Gesamtton, wie er für Antonio Canale und Guardi sowie für die gesamte Barockmalerei bezeichnend ist. Belotto hält sich an die tatsächlich vorhandenen Farben, die er in seiner Stadtlandschaft und durch seine Kamera sieht, ohne sie durch künstlerische Eigenwilligkeit in den Tönen zu verändern.

Merkwürdigerweise stellt man sich bei der Betrachtung der Gemälde Belottos nie die Frage nach der Tagesoder Jahreszeit, obwohl auf seinen Bildern, besonders den Pirnaer und Warschauer Ansichten, das landschaftliche Element in den Vordergrund tritt, ja auf den Gemälden der Weichselauen sogar die Führung
bekommt. Wir kennen bei ihm auch keine ausgesprochene Morgen- oder Abendstimmung, ausgenommen
vielleicht auf dem Sonnensteinbild. Fragt man nach der Jahreszeit, so wird stets die Antwort sein: Sommer;
aber jede nähere Bestimmung, ob Früh- oder Spätsommer, bleibt unbeantwortet. Das Grün der Wiesen
und Bäume ist immer gleich. Auch Blütenbäume oder Herbstfärbung finden wir auf seinen Bildern nicht.
Die Vegetation ist summarisch behandelt und in ihrer Eigenart nicht zu bestimmen. Das gilt auch für
seine Weichselveduten.

Belotto klagt in den Gesuchen um Gehaltserhöhung an den Direktor Ludwig von Hagedorn immer wieder über seine "langsame Kunst". Nicht allein das Ausmaß der Leinwand macht diese Klage erklärlich, sondern vor allem die Ausführung der Einzelheiten. Beobachtungsmöglichkeiten dafür bietet z. B. die Steinbehandlung der Frauenkirche. Der sehr saubere Fugenschnitt ist deutlich zu erkennen und das Steinmaterial in unwahrscheinlicher Vielfältigkeit charakterisiert: jede Lisene, jedes Kapitell bis in die Einzelheiten, den Bogenfries und den Zahnschnitt. Keine noch so geringe Kleinigkeit hat Belotto vergessen, und das gilt nicht nur für die Frauenkirche. An jedem seiner Gebäude arbeitet er mit solch peinlicher Sorgfalt und Geduld. Das Bild der zerstörten Kreuzkirche ist ein Musterbeispiel dafür, ebenso sind es die großen Warschauer Veduten mit der reichen Staffage. Mit einem sehr feinen, spitzen Pinsel setzt er all die Kleinigkeiten mit immer sicherer Hand auf. Man erwartet bei solcher exakten Architekturdarstellung eine ähnliche Behandlung der Lebewesen; aber das Gegenteil ist der Fall. Mit einer Frische und Unbekümmertheit und mit genialer, geradezu verblüffender Treffsicherheit stellt er sie auf die Leinwand. Die Darstellung der Pferde, Hunde, Kühe, Schwäne, Gänse, Schafe usw. beherrscht er ebenso wie die der Menschen, die er in Alter, Art und Stand kenntlich zu machen weiß. Außerordentlich reizvoll sind seine Bilder auch in Ausschnitten. 38

Tafel 32

Es lohnt sich, einmal die Schatten auf Belottos Bildern näher zu betrachten. Greller Sonnenschein herrscht auf den meisten seiner Veduten. Der Schatten ist aber nicht immer durch Gebäude oder Mauern zu erklären. Auf dem Sonnensteinbild z.B. erscheint er im rechten Vordergrund völlig unbegründet, ebenso auf der Nymphenburger Parkansicht, auf den Neumarktbildern, dem Altmarkt und den Wiener Gemälden. Durch Wolkenschatten ließe sich das ohne Schwierigkeiten erklären. Belotto aber verfolgt mit diesen dunklen Zonen im Vordergrund eine kompositorische Absicht. Der Blick richtet sich durch diesen Schatten sofort auf die im Lichte liegende Hauptsache. Auf dem Altmarktbild mit der Kreuzkirche fällt der Blick zuerst auf die beleuchtete linke Seite; erst dann sieht man, daß sich auch im Schatten der Häuser der Alltag abspielt. Auf dem Neumarktgemälde wird das Hauptaugenmerk auf die rechte Seite gelenkt, auf die Frauenkirche und die davor stehende Hauptwache. Bei den Wiener Ansichten ist es auf dem Gemälde mit der Freiung und der Schottenkirche besonders auffällig: Welch ausgezeichnete Wirkung erzielt er auch hier durch den großen dunklen Schatten, der die grell beleuchtete Schottenkirche hervorhebt. Auch bei den meisten anderen seiner Gemälde läßt er den Betrachter wie einen Zuschauer aus dem Dunkel auf die helle Bühne blicken. Dieses Mittel der Komposition gibt den Bildern Belottos einen besonderen Reiz. Unwillkürlich stellt man die Frage, welchen Einfluß Belottos Malweise bzw. Darstellungsart auf seine Umgebung, auf junge Künstler gehabt hat. Der unmittelbare Erbe Belottos war sein Sohn Lorenzo. Man sagt von ihm, er habe in der Art seines Vaters gemalt, nur kleinlicher im Strich. Lorenzo starb aber schon zehn Jahre vor Belotto, zwei Jahre nach der Ankunft in Warschau. - Johann Christian Klengel (1751 bis 1824) ging an der Dresdner Akademie in Belottos Klasse. A. J. Pechwell (1757 bis 1811), der schon als Knabe von acht Jahren in Belottos Atelier kam, entwickelte sich zu einem besseren Kunstkenner als Maler. Dem Schüler Klopsch, den Belotto so gern mit nach Rußland genommen hätte, hatte man seinerzeit den Urlaub verweigert; er wurde später Chalkograph in Warschau.39 - Belottos Gemälde, die mit der Sammlung Brühl nach St. Petersburg verkauft worden waren, begeisterten den jungen Akademiestudenten Fjodor Jakowlewitsch Alexejew (1755-1824) in Petersburg. 40 Er bekam ein Reisestipendium, um in Italien studieren zu können. Dort war er Schüler von Moretti und Caspari. Zurückgekehrt, beauftragte ihn die Zarin mit noch zwei anderen Künstlern, Rußland zu bereisen und Städtebilder für sie herzustellen. Er soll auch Kopien nach Belotto angefertigt haben und zwar nicht nach dessen Gemälden, sondern nach seinen Radierungen! Man ist froh, daß er sie sehr auffällig signiert hat und dadurch Verwechslungen ausgeschlossen sind. Alexejew wurde Lehrer für Perspektive an der Petersburger Akademie. Seine Zeitgenossen nannten ihn den russischen Canaletto.

Was war aber in der Zwischenzeit aus Guardi in Venedig geworden, dem Mitglied der Werkstatt Canalettos, dem Schüler Antonio Canales? Überall wandte man sich der landschaftlichen Vedute zu; in Dresden galten Belottos Stadtveduten nichts mehr, in Venedig aber spürte man von dieser Geschmacksänderung nichts. Die Käufer wollten immer wieder getreue Stadtveduten. Doch Guardi hielt Schritt mit der Entwicklung der Zeit und hatte damit nicht den geringsten Erfolg! Der Reisende wollte die Stadt mit ihren Palästen, Wasserstraßen, Brücken und Plätzen, keine verträumten Fischerhütten, keine malerischen Brückenbogen, nichts von all dem, was Guardi jetzt malte. Er war auf die Inseln gegangen und hatte hier die landschaftlichen Schönheiten der Umgebung Venedigs aufgespürt; aber in Venedig wollte keiner etwas von seinen Werken kaufen. Der Wandel des Zeitgeschmacks machte vor den Toren Venedigs halt. Einsam und völlig verarmt starb Guardi, dessen Bilder erst hundert Jahre später wieder entdeckt und gewürdigt werden konnten.

Alle Kunst äußert sich – im übertragenen Sinne – gleichzeitig "singend" und "sagend". Wenn man diese Deutung auf Belotto anwendet, so bleibt er stets mehr der "Sagende", der sich im allgemeinen mit dem Tatsächlichen, konkret Geschilderten an den Verstand des Betrachters wendet, als der "Singende", der

Tafel 18-20, 26, 56

Tafel 26

Tafel 45

zugleich auch seelische Affekte zu übermitteln sucht, also auch das Gefühl anspricht. Das ist ein Grund dafür, daß seine Bilder nicht nur in verschiedenen Zeiten künstlerisch ganz verschieden gewertet wurden, sondern sogar zu den Lebzeiten des Malers, die auch in bezug auf den Kunststil eine Umbruchzeit waren. Für uns haben seine Gemälde heute neuen Wert und neue Bedeutung gewonnen als Spiegelbilder architektonischer Kostbarkeiten, von denen viele (Dresden, Warschau) durch einen mörderischen Krieg sinnlos zerstört wurden. Damit werden Belottos Bilder zugleich zu einer ernsten Friedensmahnung:

Manches Herrliche der Welt ist in Krieg und Streit zerronnen. Wer beschützet und erhält hat das schönste Los gewonnen. (Goethe)



(Die VG-Nrn. weisen auf das Verzeichnis bei Fritzsche hin, siehe Literaturverz. a. a. O.)

ITALIEN

Tafel 1

DER ALTE PONTE DELLE NAVI IN VERONA

152,5 × 255,4 cm. (VG 51)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 605.

Die Steinbrücke trägt in der Mitte einen Torturm, der gleichzeitig die Wohnung des Zöllners birgt. 1757 ist diese Brücke bei einer Überschwemmung zerstört worden. (F. A. Bürger schildert in seinem "Lied vom braven Mann" die Rettung der Zöllnerfamilie aus dem Torturm der Brücke, die zu beiden Seiten durch die Fluten weggerissen war. Einem mutigen, hochherzigen Bauern gelang die Rettung der Gefährdeten. Hinter ihnen stürzte der Turm zusammen.) Rechts am Ufer ragt die Kirche S. Fermo Maggiore heraus. Boote unter den Brückenbogen und im Vordergrund berichten von lebhaftem Verkehr auf dem Fluß.

Tafel 2

IDEALE STADTVEDUTE MIT FLUSS, ROM GENANNT (NACH FRITZSCHE). VOR 1747

144×218 cm. (VG 178)

Ehemals Residenzschloß Dresden.

Römische, paduanische und Dresdner Motive sind hier frei verwendet. Links die Ruine des römischen Saturntempels. Die Bastionen vor dem Torturm und hinter der Brücke ähneln der Brühlschen Terrasse mit dem Belvedere, das 1747 durch einen Blitzschlag in die Kasematte zerstört wurde (Fritzsche a. a. O. S. 123). Eine Wassermühle im Vordergrund, Orientalen, Mönche, eine Wäscherin am Fluß, spielende Hunde beleben die Ansicht.

Tafel 5

Schleuse zwischen Padua und Venedig. 1748 152,5 × 252 cm. Bez.: BERNAR DO · BELOTO · DÉT · CANALETT · FE · ANNO · 1748. (VG 32)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 605.

Auf dieser Ansicht sind wieder Dichtung und Wirklichkeit miteinander verknüpft. Der sonnenbeschienene,
langgestreckte Palast nimmt zuerst den Blick gefangen.
Dann wandern die Augen nach rechts zu dem weißen
Haus mit flatternder Wäsche und jungen Leuten, führt
dann zu den Tempelsäulen, an deren Fuß es sich Müde
bequem gemacht haben. Wir gehen die flachen Stufen
hinunter und lassen uns von dem Wirtshausschild anlocken, schauen zu der wartenden Gondel hinab und
interessieren uns für das holzgezimmerte Schleusentor,
entdecken ein Stück Ruine neben dem Turm und lassen
den Blick in die Ferne schweifen.

Tafel 4

Venedig, Canale Grande mit Rialtobrücke 69 × 92 cm. 1936 Rom Gall. Nazionale d'Arte antica,

Pal. Corsini. (VG 42)

Der Ponte Rialto ist die älteste Brücke und war bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die einzige über den Canale Grande. Als fester Steinbau spannt sie sich über das Wasser. Hinter der Brücke ist teilweise das Gebäude zu sehen, das im 16. Jahrhundert als Kaufhaus und Herberge der Deutschen erbaut wurde. Der Verkehr auf dem Wasser kommt dem auf den Hauptstraßen anderer Städte gleich.

Tafel 5

INSEL BEI VENEDIG

 $59 \times 52,5$ cm.

Leipzig, Museum der bildenden Künste. Inv.-Nr. 1090 Eine Anlegestelle an einer der venezianischen Inseln läßt die Bedeutung der Wasserwege für die Menschen dieser Inselstadt deutlich werden. Auch hier zieht der dunkle Rahmen den Blick auf die hellen Fassaden. Letztes Sonnenlicht erhellt noch die Köpfe der im dunklen Vordergrund Stehenden; der Himmel ist heiter und leicht bewölkt; man könnte fast an eine Abendstimmung denken.

Tafel 6

DIE GIUDECCA IN VENEDIG

 $59 \times 52,5$ cm.

Leipzig, Museum der bildenden Künste. Inv.-Nr. 1091. Gegenstück zu Tafel 5. Bereits auf diesem Gemälde Belottos aus der Zeit in Venedig, finden wir die Tendenz zu dunklem Vorder- und grell beleuchtetem Mittelgrund. Aus dem Schatten blickt man auf die im hellen Licht stehenden Fassaden. Das Wasser wird durch ein Ufer mit Anlegestelle für Boote und links durch den Teil eines großen Segelschiffes begrenzt. Erklären kann man diese dunkle Vorderzone durch Wolkenschatten, die ja oft merkwürdige Beleuchtungen hervorrufen. Diese dunkle Zone aber gibt den Kompositionen Belottos jenen Reiz, den wir auch auf seinen späteren Gemälden genießen können.

Tafel 7

TREPPE IM PALASTHOF. UM 1765

103 × 146 cm. (VG 185)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 656.

Eine zweiläufige Treppe führt hinauf zu einem Park mit architektonisch geschnittenen Bäumen, wie sie im Barock beliebt waren. Auch hier ist es die Perspektive, deren Beherrschung Belotto zeigen will. Reizvolle Staf-

SLUB

Wir führen Wissen.

fage: Scherenschleifer, Mutter mit Kindern, Adlige, Bürgerliche, sächsische Wache, spielende Hunde.

Tafel 8

IDEALVEDUTE VOM KAPITOLINISCHEN SENATORENPALAST IN ROM. UM 1765

 $64,5 \times 45,5$ cm. (VG 183)

Wörlitz bei Dessau, Schloß. Inv.-Nr.: Jest 1072

Die Architekturen auf Belottos Idealveduten haben immer Ähnlichkeiten mit tatsächlich vorhandenen Gebäuden. Im Grunde geht es ihm darum, zu zeigen, wie meisterhaft er die Perspektive beherrscht. Durch sie verblüfft er und ruft Bewunderung hervor.

Tafel 9

Idealvedute der Riesentreppe im Dogenpalast zu Venedig

 $35,3 \times 24$ cm. Feder über Bleistift

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Kunst- und Historische Sammlungen. Inv.-Nr. 2179

Die Zeichnung ist eine architektonische Vorzeichnung, die der Maler auf das Gemälde übertragen hat. Mit Feder und Lineal konstruiert er die Perspektive genau und zeichnet sie sorgfältig, während er Ornamente und Staffage mit leichter, beschwingter Hand einsetzt. Durch die Gegenüberstellung von Zeichnung und Gemälde wird seine Art, mit Licht und Schatten, Farbe und Kontur malerisch zu gestalten, besonders deutlich.

Tafel 10

Idealvedute der Riesentreppe im Dogenpalast zu Venedig

 $64,5 \times 45,5 \text{ cm}$

Wörlitz bei Dessau, Joachim-Ernst-Stiftung.

Die Riesentreppe hat in Lage und räumlicher Anordnung Ähnlichkeit mit der Riesentreppe des Dogenpalastes in Venedig. Aber Belotto zeichnet Renaissancearchitektur, wo tatsächlich die Gotik vorherrscht; er malt die zwei Kolossalstatuen des Dioskuren, die in Wirklichkeit in Rom auf dem Quirinal zu finden sind. Die Proportionen sind zugunsten der Architektur gesteigert. Belotto läßt den Betrachter aus dem Schatten in grelles Sonnenlicht schauen, taucht die linke Seite des Bildes in Dunkel und Kühle, während die andere in gleißendem Lichte liegt.

Tafel 11

RÖMISCHE IDEALVEDUTE MIT TEMPEL DES ANTONIUS UND DER KONSTANTINS BASILIKA

48 × 99 cm. Spätwerk. (VG 165)

Warschau, Nationalmuseum.

Die Landschaft liegt im Schatten und lenkt den Blick auf die im Sonnenlicht liegenden Gebäude: die Reste des Tempels des Antonius unterhalb der Bäume und die Ruinen der Konstantins-Basilika, von der nur noch die drei Bogen des nördlichen Seitenschiffes erhalten sind.

DRESDEN

Tafel 12

Dresden vom rechten Elbufer oberhalb der Augustusbrücke, 1747

152×256 cm. Bez.: BERNARDO · BELLOTO · DETTO · CANALETO · F · ANNO · 1747 · IN ·

DRESDA. (VG 50)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 602.

Diese Ansicht ist die erste, die Belotto in der neuen Heimat schuf: Die königliche Residenzstadt mit den Besitzungen Brühls im Vordergrund. (Belotto wußte also schon sehr gut, durch wessen Fürsprache man die Gunst des Königs erwirbt.) Er zeigt die Stadt vom Neustädter Ufer aus. Die Elbe zieht sich als breites Band durch den Mittelgrund. Die Besitzungen des Ministers und Günstlings des Königs spiegeln sich in der Wasserfläche: die Gemäldegalerie, die Bibliothek und die Elbseite des Palais. Links überragt die mächtige Kuppel der Frauenkirche die Terrasse. Auf Belottos Bildern erinnert die Frauenkirchenkuppel sehr an die des Petersdomes in Rom. In Wirklichkeit war sie viel schlanker. Die Breite entsteht durch die Linsenverzeichnung bei der Aufnahme mit der Camera obscura. Heute werden solche Randverzeichnungen durch ein Linsensystem vermieden. Hinter der Katholischen Hofkirche steigt der Schloßturm empor. Der Turm der Hofkirche war zu diesem Zeitpunkt noch nicht hochgeführt. Spätere Gemälde zeigen auch ihn. Belotto war wohl noch zu kurze Zeit in Dresden und hatte noch keine Verbindung zu Chiaveri. Später stellte ihm dieser die Pläne zur Verfügung, so daß es dem Maler möglich war, die Kirche mit Turm darzustellen, noch ehe dieser gebaut war. (Erst 1751 begann man damit.)

Die Figuren im Vordergrund sind Porträts Dresdner Persönlichkeiten: Belotto selbst, auf einem Feldstuhl sitzend, mit dem Zeichenblock auf den Knien, neben ihm die Maler Alexander Thiele und Christian Wilhelm Ernst Dietrich, (Heinrich Sulze: Das Antlitz Dresdens in der Sicht Canalettos, Jahrbuch zur Pflege der Künste, 3. Folge 1955, Seite 15) daneben der Sopran der Hofoper Nicolino Pozzi, der königliche Leibarzt Filippi di Violante und ganz rechts der Hofonarr Fröhlich.

Tafel 15

Ausschnitt aus Tafel 12

Tafel 14

Ausschnitt aus Tafel 15

Tafel 15

Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke. 1747

 155×257 cm. Bez.: Bernardo - Beloto - Detto Canaleto - F - Anno - 1747 - in - Dresda. (VG 50)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 606.

Der Schwerpunkt des Bildes liegt auf der rechten Seite, die von der Katholischen Hofkirche beherrscht wird. Rechts neben dem Turm, der damals noch nicht errichtet war, ein Giebel des Schlosses und der halbverdeckte Schloßturm. Links im Hintergrund neben dem Hofkirchenturm ragt der der alten Kreuzkirche hervor. Dann wandert das Auge hinüber zur Frauenkirche und weiter über die Brühlschen Besitzungen auf der Terrasse zum Belvedere. Die Elbe mit ihrer spiegelnden Wasserfläche begrenzt die Front schöner Bauten. Die verschiedene Farbe der Stockwerke der Hofkirche ist besonders auffällig. Zu diesem Bau Chiaveris ist nicht etwa verschiedener Stein verwendet worden, wie es den Anschein hat; sondern Belotto hat hier etwas verwirklicht, was damals nur ein Plan war: Chiaveri wollte den unregelmäßigen Fugenschnitt verdecken. Dieser Plan ist dann später fallengelassen worden.

Tafel 16

Dresden vom Linken ufer unterhalb der Festungswerke. 1748

 155×258 cm. Bez.: Bernardo Belotto detto Canaletto F – An
º 1748. (VG 54)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 607.

Hier fällt zunächst die eingerüstete Katholische Hofkirche auf. Als Belotto das Bild malte, war der Turm noch gar nicht hochgeführt. Er muß ihn also nach Entwürfen und Zeichnungen gemalt haben. Dann gleitet der Blick über die Augustusbrücke zum anderen Elbufer, an der Front der Bürgerhäuser entlang bis zum Japanischen Palais. Wieder findet man reizvolle Staffage: einen vierspännigen, beladenen Wagen, einen Angler, einen Bauern mit einer Kuh am Wasser, ein ruhendes Paar, trocknende Wäsche.

Tafel 17

Dresden vom linken Elbufer neben dem Brückenaufgang. 1748

155×255cm.Bez.:BERNARD°-BELOTO-DETTO-CANALETO - F - AN° - 1748 (VG 55)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 608.

Die Katholische Hofkirche Chiaveris, das Residenzschloß mit Turm, das alte Georgentor begrenzen die linke Seite des Bildes. Der Turm ist zum Teil eingerüstet. E. Hempel weist in seinem Buche "Gaetano Chiaveri", (Wolfgang Jess Verlag Dresden 1955, S. 69) Unrichtigkeiten des Gemäldes nach: Das Bild wurde 1748 gemalt, der Turm aber erst 1751–55 fertiggestellt. Belotto muß also die Kenntnisse für den Turm den Plänen Chiaveris entnommen haben. Auch die Maßverhältnisse entsprechen nicht den Gegebenheiten. – Rechts hinter der Katholischen Hofkirche die Bastion Sol, auf der rechten Elbseite das Japanische Palais. Reizvolle Staffage, u.a. die sechsspännige Kutsche mit dem Landesfürsten, ihr voraus zwei Vorreiter und zwei Läufer.

Tafel 18

DER NEUMARKT ZU DRESDEN. 1749

156 × 256 cm. (VG 64)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 610.

Links der Stallhof, der 1722–25 von Fürstenhoff zum Galeriegebäude umgebaut und dem 1729 die Englische Treppe vorgelagert wurde. Belotto zeigt das Gebäude in seinem Zustand nach dem zweiten Umbau 1744–46 durch J. C. Knöffel. (1872 baute K. M. Haenel das Gebäude nochmals um; es hieß dann Johanneum. 1945 wurde es stark beschädigt; es befindet sich heute im Wiederaufbau.)

Den Mittelpunkt des Gemäldes bildet die Frauenkirche George Bährs mit der sich davor erstreckenden Wache, die im Siebenjährigen Krieg beschädigt und 1766 abgebrochen wurde. Am rechten Rand erkennen wir noch einen Giebel des alten Gewandhauses von Paul Buchner. 1791 wurde auch das abgebrochen. Belotto wählte zur Aufnahme dieses Bildes einen erhöhten Standpunkt. Der Betrachter befindet sich im Schatten und blickt auf den von der Sonne grell beschienenen Platz. Die sechsspännige Karosse des Königs findet teils neugierige, teils ehrerbietige Beachtung.

Tafel 19 Ausschnitt aus Tafel 18

Tafel 20

DER NEUMARKT ZU DRESDEN. 1750

135 × 237 cm. (VG 66)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 615.

Die hellbeleuchtete Frauenkirche überragt den Platz mit der Hauptwache, die dort nur bis 1766 ihren Platz hatte. Links im Schatten die Giebel des alten Gewandhauses mit Ratskeller, Fleischerbänken und Schusterladen. Im oberen Stockwerk befand sich ein Festsaal, der 1760 beschädigt worden ist. Dieser Raum diente der Neuberin als fester Theatersaal. Ebenfalls im Schatten links betätigt sich ein Charlatan auf einem Podium; neben ihm ein Geiger, der Neugierige anlockt, die sich um sie scharen. Rechts steht der "Türkenbrunnen", der 1760 ebenfalls beschädigt wurde und den man später vor dem alten Galeriegebäude am Jüdenhof aufstellte, wo er heute noch steht.

Tafel 21

DER NEUSTÄDTER MARKT. 1750

154 × 256 cm. (VG 60)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 612.

In der Mitte des Platzes das Denkmal Augusts des Starken, der "Goldene Reiter", der in Richtung auf die Hauptstraße und die dahinterliegende Heide aufgestellt ist. Rechts das alte Rathaus, das 1750 abgerissen wurde.

SLUB

Wir führen Wissen.

Tafel 22

DIE EHEMALIGEN FESTUNGSWERKE VON DRESDEN. 1750

152 × 256 cm. (VG 59)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 611.

Den Blickfang bildet das helle Adamsche Haus. Rechts daneben der Wilsdruffer Torturm, davor das Wasserhaus der Plauenschen Wasserleitung. Nach dem Vordergrund rechts zieht sich die Saturnbastei. Neben dem Adamschen Haus erblickt man das Opernhaus von Pöppelmann, dahinter den Schloß- und den Hofkirchenturm, anschließend an das Opernhaus links den Zwinger mit dem Kronentor. Die linke, beschattete Bildhälfte nehmen Bürgerhäuser ein, an denen gebaut wird. In der Mitte steht eine Postmeilensäule in vollem Sonnenlicht.

Tafel 23

DER ALTMARKT ZU DRESDEN. 1751

137 × 239 cm. (VG 71)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 615.

Der Altmarkt ist hier von der Seestraße aufgenommen. Links im Hintergrund sieht man den Turm der Hofkirche. Über die Häuser der Marktecke erhebt sich die Kuppel der Frauenkirche. Rück- und Seitenfront des Platzes stehen im grellen Sonnenlicht. Marktbuden sind aufgebaut; ein Gewimmel Kauflustiger drängt sich dazwischen. Karossen fehlen auch hier nicht. Reizvolle Staffage: Bürger mit einem Widder, links am Bildrand ein Wachhabender neben dem Schilderhaus.

Tafel 24

DIE FRAUENKIRCHE ZU DRESDEN. 1751?

 193×186 cm. (VG 67)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 617.

Im Format weicht diese Ansicht von den übrigen Dresdner Veduten ab. Die Höhe hat im Verhältnis zur Breite zugenommen. Belotto verringert hier die Distanz vom Objekt, was der Platzwirkung zugute kommt. Die Frauenkirche schneidet er nur an; die Rampische Gasse läßt er im Dunkeln, zieht aber den Blick durch eine Abteilung der Garde du Corps die Gasse entlang bis zu dem im hellen Sonnenlicht erscheinenden Kurländer Palais. Im Vordergrund rechts steht die Kurrende der Kreuzschule im Schatten vor einem Haus. Bürger mit untergeschlagenen Armen unterhalten sich; eine Karosse rollt über den Platz; noch viele andere Einzelheiten beleben das Bild.

Tafel 25

Der Altmarkt zu Dresden. (Radierung)

Bez.: Vuë de la Grande Place du Vieux Marche, du coté de l'Eglise de la S.^{te.}

Croix et la Ruë de la Porte neuve peint dessinné et gravé par

Ber: Belloto dit Canaletto Peintre du Roy: 1752. (VR 17) Geschlossener als das Gemälde wirkt die Radierung vom Altmarkt. Die starken Schlagschatten sind aufgehellt, die Fassaden rechts und alles, was sich vor ihnen abspielt, besser erkennbar. Wie Belotto die Farbwerte des Gemäldes mit den Mitteln der Schwarz-Weiß-Technik wiederzugeben versteht, wird durch die Gegenüberstellung besonders deutlich.

Perspektivische Untersuchungen der Ansichten vom Altmarkt bei H. A. Fritzsche, Bernardo Belotto gen. Canaletto, Burg b. Magdeburg 1936, S. 165.

Tafel 26

DER ALTMARKT ZU DRESDEN. 1751

157 × 238 cm. (VG 69)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 614.

Von der Schloßstraße fällt der Blick zunächst auf den Turm der alten Kreuzkirche. Sie steht in grellem Sonnenlicht, was durch die sehr starken Schatten auf der rechten Seite des Bildes noch unterstrichen wird. Diese tiefen Schlagschatten, die uns Nordländern zu schwer erscheinen, entstanden durch die Benutzung der Camera obscura. Gleichzeitig geben die Schatten dem Bilde eine besondere Wirkung. Der Blick wird auf die helleren Zonen, auf die Hauptsachen gelenkt und erst später entdeckt das Auge, geblendet vom Sonnenlicht, daß in den Schatten gleichfalls ein lebhaftes Treiben herrscht: Läden mit Käufern, eine sechs- und eine zweispännige Kutsche, Mägde, Bürger, Adlige, Kinder, Hunde; alles dient zur Belebung des Platzes.

Tafel 27

DER ZWINGERHOF IN DRESDEN

134 × 237 cm. (VG 62)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 629.

An Hand dieses Gemäldes hat A. Fritzsche perspektivische Untersuchungen angestellt und es als reines Kamerabild bezeichnet. (H. A. Fritzsche. Bernardo Belotto gen. Canaletto, Burg b. Magdeburg 1936, S. 159.)

Der Zwingerhof bietet in diesem Zustand für die heutige Generation einen ungewöhnlichen Anblick: Es fehlen die Wasserbecken und die Rasenflächen. Sie waren zwar schon auf den Pöppelmannschen Plänen vorgesehen, sind aber erst 1928 zur Ausführung gekommen. Im ganzen erweckt der Hof einen ungepflegten Eindruck. Vielleicht läßt sich daraus schließen, daß das Gemälde während des Siebenjährigen Krieges entstand. Zu dieser Zeit diente der Zwinger den Preußen als Lagerplatz für die Heerverwaltung. Ganz links erhebt sich über den Zwingergebäuden ein Giebel des Residenzschlosses und rechts davon das Komödienhaus von W. K. v. Klengel (1664-67). Links vom Stadtpavillon in der Mitte des Bildes ragt der alte Kreuzkirchenturm empor; rechts daneben streckt sich das Dach der späteren Sophienkirche, anschließend das Obergeschoß des Opernhauses Pöppelmanns. Das helle Gebäude am Horizont ist das Adamsche Haus, dahinter das Wilsche Tor, rechts davon im Mittelgrund das köstliche, leicht beschwingte Kronentor. Die Staffage mit Ochsenkarren und Pferdekutsche, Reitern und Spaziergängern läßt die prächtigen Feste, für die der Zwinger als Rahmen geschaffen wurde, fast vergessen.

Tafel 28

DER EHEMALIGE ZWINGERGRABEN IN DRESDEN. 1754 155 × 255 cm. (VG 57)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 609.

Das Gegenstück zu Tafel 22. Links vom Wallgraben die Bastion, die Zwingergalerie mit Kronentor und Brücke, das Opernhaus, dahinter der Kreuzkirchenturm. Das helle Gebäude ist das Adamsche Haus. Rechts dahinter der Wilsdruffer Torturm. Interessante kleinteilige Staffage.

Tafel 29

DER EHEMALIGE ZWINGERGRABEN IN DRESDEN (RADIERUNG) 1758

Plattengröße $55,5 \times 85$ cm.

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.

Die grelle Beleuchtung der einzelnen Architekturen tritt auf der Radierung in den Hintergrund zugunsten einer einheitlicheren Wirkung. Die Farbwerte sind umgesetzt in die Technik der Schwarz-Weiß-Kunst: das spiegelnde Wasser, die Grabenmauer sind in ihrer Eigenart charakterisiert. Der Himmel ist lebhafter von Wolken bedeckt als auf dem Gemälde.

Tafel 50

Die ehemalige Kreuzkirche zu Dresden.

(1760 ZERSTÖRT)

196 × 186 cm. (VG 68)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 616.

Die Kreuzkirche, die Belotto hier festgehalten hat, ist die zweite auf diesem Platze. (Von Martin Richter und Bendix Schmied 1597-1684 gebaut, plastischer Schmuck von Hans Walter III.) Die unteren Geschosse der Turmfront haben noch die ursprünglichen gotischen Fenster. Auch das Fenster hinter dem Kreuz des Portals ist gotisch. Die übrigen sind nachträglich geändert. Bei genauer Betrachtung entdeckt man im ersten Geschoß über den Fenstergiebeln noch die Spitzbogen. Belotto verschönte also nicht einmal da, wo der Geschmack und die Absicht der Baumeister sich gewandelt und den Bau verändert hatten. Das Portal ist in jeder Einzelheit genau und doch malerisch reizvoll wiedergegeben. Der dunkle Streifen, der links die Straße entlang in die Tiefe führt, deutet die überdeckte Kaitzbach an. Im Hintergrund an der Einmündung der Weißen Gasse von links erhebt sich das Rutowska-Palais, das Pöppelmann 1719-21 gebaut hat. - Damen in Reifröcken, Männer, die sich mit dem Stock auf Einzelheiten am

Bau aufmerksam machen, Mägde im Gespräch, eine vorüberfahrende Karosse spiegeln das Leben des Alltags wider. Die Beleuchtung entspricht hier dem Sonnenstand. Die Turmuhr steht auf 14 Uhr.

Tafel 31

DIE RUINEN DER PIRNAISCHEN VORSTADT.

(Radierung) 1766 (VG 33)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.

Nach seinem eigenen Gemälde.

Bez. «Vue des ruines des Fauxbourgs de la Ville de Dresde | entre aûtres, de la maison de Fürstenhof, près du fossé, | attenant au fauxbourg de Pirna; On découvre dans le loitain le | Rempart de la Ville neuve, la Vigne de Nauman, et les collines des envirous. | Dédié a Son Altesse Royale Monsigneur le | Prince Xavier Administrateur de Saxe & cc: & cc: D'après le Tableau Haut 2 Pieds 10³/2 p: Large 3 Pieds II p: que son Altesse Royale possede. Peint et gravé | par son très soumis Serviteur Bern: Belotto de Canaletto Mem: bre de l'Acca: mie Elec: le des Arts 1766.»

Diese Ansicht der zerstörten Pirnaischen Vorstadt schuf Belotto gewiß mit großem inneren Anteil, lag doch sein Haus und sein Arbeitsplatz in diesem Stadtteil und war während seiner Abwesenheit 1759/60 (er war in Wien) zerstört worden. Seine Frau und Kinder aber waren gerettet worden. Ein Anblick der Zerstörung, links das Palais Fürstenhoff. Menschen suchen in den Trümmern nach Verlorenem, ganz ähnlich wie 179 Jahre später.

Tafel 52

Die Trümmer der ehemaligen Kreuzkirche zu Dresden, 1765

80 × 109,5 cm. Bez.: BERNAR: BELOTTO. DE, CANALETTO. FEC. ANNO. MDCCLXV. (VG 126) Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 638.

Die in Tafel 30 beschriebene Kirche nach der Beschießung 1760. Die Turmruine stürzte 1765 zusammen. Wir sehen die Ruine vom Chor her in Richtung auf den Altmarkt. Nicht die Zerstörung allein, wie auf der Radierung der Pirnaischen Vorstadt, wird hier geschildert, vielmehr auch der begonnene Wiederaufbau. 1764 war bereits der Grundstein für die neue Kirche gelegt worden. Vom raschen Fortgang der Bauarbeiten zeugen die Sandsteinblöcke des Sockels rechts; noch augenscheinlicher ist aber der emsige Betrieb auf dem Bauplatz: Maurer, Steinmetzen, Zimmerleute, Abbruchsarbeiter werden bei ihrer Arbeit von der neugierigen Menge in der Gasse bestaunt. Den heiteren, unzerstörten Fassaden der Bürgerhäuser rechts stehen die Ruinen im linken Hintergrund gegenüber und erinnern daran, daß der Krieg die Verwüstungen angerichtet hat und daß diese nicht auf die Kirche allein beschränkt geblieben waren.

Tafel 55

Ausschnitt aus Tafel 32

SLUB

Wir führen Wissen.

PIRNA UND KÖNIGSTEIN

Tafel 34

Pirna vom Sonnenstein aus gesehen. 1755–55 155×254 cm. (VG 85)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 625.

Rechts thront die Festung, die über den Rasenberg und eine hölzerne Treppe im Vordergrund zu erreichen ist. Die Stadt wird von der mittelalterlichen Kirche beherrscht. Am anderen Ufer der Elbe ist das Dorf Kopitz sichtbar. Auch hier wieder reizvoll belebende Staffage. Der Schatten im Vordergrund läßt die Feste in ihrer grellen Beleuchtung besonders stark hervortreten.

Tafel 35

Auf der Feste Sonnenstein. 1753

204 x 551 cm. (VG 89)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 628.

Belotto zeigt die obere Elbbatterie der Feste mit Kanonen und der Wache. Der Blick fällt auf Pirna mit der Marktkirche und auf den Fluß. Ganz im Hintergrund sind die Türme Dresdens zu erkennen. Der Vordergrund ist sehr großteilig und beherrscht Stadt und Fluß der mittleren Zone. Besonders lebendig wirken hier die Kinder am Tische der Soldaten.

Tafel 36

Pirna von der Schiffervorstadt aus gesehen. 1755–55

156 × 257 cm. (VG 82)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 626.

Überaus reizvoll der Vordergrund mit den Schiffern im Boot und am Ufer, den Wäscherinnen und am jenseitigen Ufer dem Hirten mit Kühen im Wasser und den sich jagenden Enten. Die Landstraße links und der Holzsteg rechts führen zu den malerischen Häusern der Vorstadt. Über allem in hellem Lichte die lange Front der Festung, und zwischen ihr und den Fischerhäusern der ferne Turm der Stadtkirche. Auf der Elbe rechts treibt eine Zille mit großen, windgefüllten Segeln stromauf.

Tafel 37

DER SONNENSTEIN ÜBER PIRNA. 1752-55

132 × 235 cm. (VG 84)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 620.

Über den weiten Rasenhang hinweg geht der Blick auf die Feste Sonnenstein. Nach der preußischen Beschießung (1758) wurde der äußere Festungsring geschleift (Fritzsche a. a. O. S. 113). Reste des Tores sind noch rechts vor der Festung zu erkennen. Einer der beiden Männer am Rande der Wiese weist mit dem Stock daraufhin. Links gleitet der Blick über die Dächer der Stadt mit der Marienkirche. Im fernen

Hintergrund links sind die Türme Dresdens schwach zu erkennen.

Tafel 38

Pirna von der Ecke der Breitegasse, 1752–55 155×236 cm. (VG 79)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 621.

Das Dohnasche Tor links und die Gartenmauer rechts bilden ein stumpfes Dreieck, dessen Winkel den Blick auf die schöne, alte, heute noch unveränderte Marienkirche lenkt. Dann schweift das Auge zu der hellen, sonnenbeschienenen Feste Sonnenstein. Ein dreispänniges Fuhrwerk fährt auf das Tor zu. Plaudernde und ausruhende Menschen und die Beleuchtung erzeugen Feierabendstimmung.

Tafel 59

Pirna vom rechten Elbufer bei Posta. 1752–55 158×240 cm. (VG 74)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 618.

Das Bild wird durch die Beleuchtung in zwei Teile gegliedert: sonnenbeschienen das linke Elbufer mit der Feste Sonnenstein und weiter Landschaft, silhouettenhaft im Schatten das rechte Ufer über dem Dörfchen Posta. Der Weinberg unter dem Sandsteinfelsen, Häuser und Gärten mit reizender Staffage (Weinbergarbeiter, Spaziergänger und ein Mann auf schwankender Leiter vor dem zweiten Haus von rechts u. a. m.) berichten vom dörflichen Leben. Auf dem linken Ufer unterhalb der Feste ducken sich die bescheidenen Häuser der Schiffervorstadt. Boote liegen auf dem Strand, weiter stromab auf dem Wasser der Elbe. Das mächtige Dach von St. Marien steht über den niedrigen Häusern der Stadt wie eine Glucke über ihren Kücken. Das Wasser der Elbe bildet die spiegelnde Verbindung der beiden Ufer.

Tafel 40

Pirna vom rechten Elbufer bei Kopitz 155 × 256 cm. (VG 76)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 627.

Der Maler ist von Posta elbabwärts gewandert und hat die Stadt stromauf von Kopitz aus gesehen und aufgenommen. Die spiegelnde Wasserfläche tritt hier viel stärker in Erscheinung als bei Tafel 39. Links im Hintergrund die Hütten der Schiffervorstadt. Sonnenstein und Marienkirche in der Mitte des Bildes erscheinen malerisch noch einmal auf der wenig bewegten Fläche des Flusses. Ein Segelboot und Fischerkähne beleben den Strom, Angler, Spaziergänger und Fischer das Ufer. Belotto schildert uns, wie damals, als es noch keine Brücke in Pirna gab, Wagen von einem Ufer zum anderen gelangten: Ein Fährboot mit Segel nähert sich dem diesseiten rechten Elbufer, während am jenseiten, linken ein Gefährt gerade eine andere Fähre durch das Wasser hindurch verläßt.

Tafel 41

DER MARKTPLATZ ZU PIRNA. 1753-54

154 x 258 cm. (VG 85)

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen. Gemäldegalerie. Kat.-Nr. 625.

Besonders schön sind auf diesem Bild die Renaissancegiebel des Rathauses. Im Hintergrund neben der Marktkirche die Feste Sonnenstein. Auch hier ist der Platz durch Markttreiben belebt, mit Menschen aller Gesellschaftsschichten. Im Vordergrund rechts der Brunnen.

Tafel 42

FESTUNG KÖNIGSTEIN (SÄCHSISCHE SCHWEIZ)

 91×137 cm. 1956 Troppau Slezké zemské museum v Opave (VG 121)

Die Festung ist hier vom Westen gesehen. Links gegenüber erhebt sich der Lilienstein. Zwischen beiden, tief im Tal, auf dem Bilde nicht sichtbar, fließt die Elbe. Die älteste Urkunde vom Königstein stammt aus dem 13. Jahrhundert. Damals gehörte der Stein König Wenzel von Böhmen. Daher stammt auch der Name. Ende des 14. Jahrhunderts wurde der Stein an das Bistum Meißen verpfändet. Seit 1589 erkannte man die militärisch günstige Lage und baute den Königstein zu einem Stützpunkt aus, der im Laufe der Jahrhunderte den hier dargestellten Zustand erhielt und im wesentlichen noch heute hat. Auch jetzt noch beeindrucken die hohen Festungsmauern (z. T. 46 m hoch) den Betrachter, und es ist gern zu glauben, daß der Königstein als uneinnehmbar galt. Wie schwierig der Zugang ist, wird auf dem Gemälde deutlich. - Besonders reizvoll die Personengruppen im Vordergrund.

Tafel 45

Magdalenenburg und Brunnenhaus auf der

Feste Königstein

48×80 cm (VG 124)

Wien, Gräflich Schönbornsche Gemäldegalerie Gal.-Nr. 24

Von dem festungsartigen Charakter der Feste Königstein ist auf dem Gemälde nichts zu erkennen. An einem weiten Platz liegen beide Gebäude in grellem Sonnenlicht. Die Magdalenenburg war 1621/22 unter Kurfürst Johann Georg I. zu einem Wohnhaus für Besucher des Hofes umgebaut worden, nachdem es bis dahin als Provianthaus und Brauerei gedient hatte. Anfang des 19. Jahrhunderts wurde daraus wieder ein Provianthaus, und es bekam sein heute noch erhaltenes, wenig schönes Außeres. In den Kellern der alten Magdalenenburg wurden riesige Fässer aufbewahrt, deren größtes August der Starke bauen ließ und das noch einige Hektoliter mehr faßte als das berühmte Heidelberger Faß. Das Brunnenhaus ließ erst August der Starke errichten.

WIEN

Tafel 44

Wien, Die Ruine Theben (an der Donau). 1759-60 137 × 216 cm. (VG 100) Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv.-Nr. 1676.

Auch hier vereinigt Belotto meisterhafte Architekturdarstellung mit stimmungvoller Landschaftsschilderung und reizvollen Genreszenen (lagernde Zigeuner). Die Architektur tritt zugunsten der Landschaft zurück. Wie eine Kulisse schiebt sich die Feste bis zur Bildmitte und trennt Vorder- und Hintergrund. Fast romantisch wirken die Herden, der Reiter, das Vieh vor dem Spitzbogen des zerfallenen Tores mit dem Ausblick auf die Donaulandschaft und den spiegelnden Fluß. Fern am Horizont leuchtet weiß das Lustschloß Schloßhof. (Vgl. Taf. 51.)

Tafel 45

Wien, Freiung mit der Schottenkirche, Ansicht von Süd-Osten. 1759–60

116 × 152 cm. (VG 105)

Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv.-Nr. 1654.

Der sehr breite, tiefe Schatten läßt die grell beleuchtete Schottenkirche stark in den Vordergrund treten. Lebhaftes Treiben mit reizvollen Einzelheiten macht das Bild besonders lebendig.

Tafel 46

Wien, Lobkowitzplatz und Palais. 1759–60 116×153 cm.

Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv.-Nr. 1671.

Der Platz dehnt sich bis zum Kapuzinerkloster, das vom Dach und dem Turm des Stephandomes überragt wird. Links begrenzt der Palast, dessen Fassade im Sonnenlicht liegt, den Platz. Schornsteinfeger sind bei der Arbeit, Vornehme spazieren umher, Mönche und Marktfrauen fehlen nicht, ebensowenig eine Karosse.

Tafel 47

WIEN, UNIVERSITÄTSPLATZ. 1759-60

116×156 cm. (VG 101)

Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv.-Nr. 1670.

Die Neue Universität in der Mitte des Bildes wurde auf Wunsch der Kaiserin Maria Theresia errichtet. Am rechten Bildrand erscheint die Front der Jesuitenkirche. Der Platz liegt im Schatten, die Fassaden der beiden Gebäude werden von der Sonne grell beschienen. Durch die hohen Häuser und schmalen Gassen wirkt der Platz gedrängt. Die Beleuchtung verstärkt diesen Eindruck. Auch hier wieder reges Straßenleben.

Tafel 48

Wien, Das Kaiserliche Lustschloss Schönbrunn, Parkseite. 1759

155×240 cm. (VG 94)

Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv.-Nr. 1667. Schönbrunn war der Lieblingsaufenthaltsort der Kaiserin Maria Theresia, der Garten und Schloß zum großen Teil ihre heutige Gestalt verdanken. Bald nach ihrem Regierungsantritt begann sie mit Um- und Anbauten. Die Gartenseite ist vom Neptunbrunnen aus von einem erhöhten Standpunkt aufgenommen, vielleicht von einem Wagen, der den Gärtnern zum Schneiden der Hecken

31

und Bäume diente. Auf dieser Ansicht tritt das Broderieparterre besonders schön hervor. Die Tätigkeit der Gärtner und Gartenarbeiter (Wegwalzen) ist gut beobachtet und dargestellt. Der Gegensatz zwischen Schatten und Licht betont das Schloß und den Garten. Links am Rande hat Belotto in all die geschnittene Pracht des Barockgartens einen Baum gesetzt, der frei und natürlich gewachsen in das Bild hineinragt. Es ist ein erster Einbruch des Landschaftsgartens in einen streng architektonischen Barockpark.

Tafel 49 AUSSCHNITT AUS TAFEL 48

Tafel 50

WIEN, DAS KAISERLICHE LUSTSCHLOSS SCHÖNBRUNN, Hofseite, 1759

136 × 237 cm. Bez.: XVI. Augusti. Anno M.D.C.C.LIX. Prusso caeso ad Francofurtum ab exercitu Russo-Austriaco. (VG 695)

Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv.-Nr. 1666. Auf dieser Ansicht des Schlosses, dem «cour d'honneur», ist ein historischer Augenblick festgehalten: Der Kurier an der Spitze der einreitenden Kavalkade überbringt der Kaiserin die Siegesnachricht von der Schlacht bei Kunersdorf, in der die Österreicher unter Laudon und die verbündeten Russen Friedrich II. eine schwere Niederlage beigebracht hatten, Der gesamte Hof hat sich auf den Balkonen der Beletage versammelt, um diesen Augenblick mitzuerleben. Es sollen von einem Geduldigen 400 Personen gezählt worden sein.

Tafel 51

Lustschloss Schlosshof bei Marchegg. Hofseite. 1759 - 60

138 × 257 cm. (VG 98)

Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv.-Nr. 1675. Schloßhof ist ein Bau, den Prinz Eugen von Savoyen im Marchfeld nahe der Mündung der March in die Donau hatte anlegen lassen. Als Belotto diesen Besitz malte, hatte die Kaiserin Maria Theresia das Schloß gerade erst gekauft. Sie ließ es dann umbauen. Belottos Gemälde hält noch den alten Zustand fest. In der Ferne, ganz rechts, erkennt man noch die "Ruine von Theben". Auffallend die großfigurige Staffage.

Tafel 52

Wien vom Belvedere aus gesehen. 1759-60 156 × 214 cm. (VG 95)

Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv.-Nr. 1669. Diese Ansicht gibt einen Überblick über Belvedere und Schwarzenberggarten, an dessen Fuße das sogenannte Untere Belvedere und das Schwarzenbergpalais stehen. Am Horizont dehnt sich die Stadt Wien aus. Die beiden Seiten werden von je einer Kuppel überragt, rechts von der des Klosters der Salesianerinnen, links von der der Karlskirche. In der Mitte erhebt sich der schlanke Stephansdom, den Belotto außer in Gesamtansichten der Stadt nie als Vorwurf für eines seiner Gemälde genommen hat. Die spiegelnde Wasserfläche gibt einen guten Kontrast zu dem Gartenparterre, das, wie auf allen Bildern Belottos, reich staffiert ist. Auch heckenund grasschneidende Gärtner fehlen nicht.

Tafel 53

FÜRSTLICH LIECHTENSTEINSCHER SOMMERPALAST, Parkseite. 1759-60

100×159 cm. (VG 111)

Wien, Kunsthistorisches Museum.

Der Sommersitz ist nach Plänen Martinellis (1689 bis 1704) gebaut. Links über der geschnittenen Hecke ragt die Servitenkirche hervor; weiter nach rechts erscheinen die Türme von Maria am Gestade, vom St. Stephan und die Kuppel von St. Peter. Rechts neben dem Schloß sind die Renaissancegiebel des "Engelhauses" zu erkennen, auf der Höhe der "Strudelhof", die erste Heimstätte der Wiener Kunstakademie. Der Barockgarten hat später einem Landschaftspark weichen müssen.

Tafel 54

LE TURC GENEREUX. (RADIERUNG) 1759

Bez.: «Le Turc Genereux. Ballet Pantomime excuté à Vienne sur le Teatre près de la cour, le 26. Avril 1758 Presentê à S. Exc. Mons. le Comte de Durazzo Conseiller intime actuel de S.S. M.M.J.J. et R.R. et Surintendant General des Plaisirs et Spectacles & c. & c. & c. par Ber. Belotti di Canaletto Peintre de S.M. le Roi de Pol: Elec, de Saxe & c. & c. & c. 1759.»

Die Radierung ist als einzige in Wien entstanden. Sie zeigt das Innere des Hoftheaters, das Maria Theresia errichten ließ. Der Blick auf die offene Bühne zeigt die Art der Dekorationen: Ein chinesischer Pavillon in einem Park mit Brunnen und geschnittenen Hecken mit einem Durchblick auf das Meer bildet den Rahmen für die Sänger, die in ihrer Haltung an die Porzellanfiguren des Rokoko erinnern. Im Vordergrund zeigt Belotto auch das Orchester. Anders als heute saßen sich die Musiker in langer Reihe gegenüber und wurden vom seitlich stehenden Spinett aus geleitet. In den Proszeniumslogen folgen Zuschauer der Aufführung. Unter ihnen (rechts) der in der Beschriftung genannte Jacopo Conte de Durazzo, Surintendant General des Plaisirs et Spectacles. (Vgl. Fritzsche, Bernardo Belotto gen. Canaletto, Burg b. Magdeburg 1936, S. 66.) Diese Ansicht ist die einzige, die über das Innere des Hoftheaters Maria Theresias Auskunft gibt.

MUNCHEN

Tafel 55

MÜNCHEN, VON HAIDHAUSEN GESEHEN. 1761 152 × 255 cm. Bez.: B. BELOTTO · CANALETTO · FEC. A. MDCCLXI. (VG 115) München, Residenz.

52

Nicht die Isar ist es, die München das Gepräge verleiht. Der Fluß war damals bestenfalls Begrenzung für die Stadt. Trotzdem hat Belotto auch hier wieder einen Anblick über das Wasser hinweg gewählt. Die vorzüglichsten Gebäude spiegeln sich hier nicht im Wasser, was den Dresdner und Pirnaer Ansichten soviel Reiz gibt. Hier heben sie sich im Hintergrund gegen den Horizont ab; die beiden kräftigen Türme der Frauenkirche, links davon der "Alte Peter", zwischen beiden die Heiliggeistkirche und der niedrigere Turm des alten Rathauses. Am rechten Bildrand erheben sich Kuppel und Türme der Theaterkirche, links davon der nadelspitze Turm der Salvatorkirche. Der Neubau der Brücke über die Isar war z.Z. der Entstehung des Bildes noch nicht beendet; nur der Brückenkopf im Vordergrund links ist fertig. Den weiteren Verlauf der Brücke verdeckt zum großen Teil der Torturm; nur ein sehr kleines Stück ist links neben ihm zu erkennen. Die Fortsetzung (rechts vom Turm) bis zum gegenüberliegenden Brükkenturm ist noch in Holz ausgeführt. Staffagefiguren beleben den Vordergrund.

Tafel 56

Das Lustschloss Nymphenburg bei München. 1761 152 × 235 cm. (VG 119)

Residenzmuseum München. Besitzer: Bayrische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Nymphenburg mit festlichem gesellschaftlichem Leben, wie es im Barock und Rokoko so beliebt war, zeigt Belotto auf diesem Gemälde: vor dem Schloß die streng architektonische Gartenanlage mit geschnittenen Hecken und Bäumen, Broderieparterre und Springbrunnen, ganz im Vordergrund die spiegelnde Wasserfläche, belebt durch venezianische Gondeln (mit bayrischen Flaggen), als Schauplatz der Unterhaltungen des Hofes. Am Horizont zeichnen sich die Türme der Stadt ab. (In Wirklichkeit liegt die Stadt so tief, daß sie von den Nebengebäuden des Schlosses verdeckt wird.)

WARSCHAU

Tafel 57

Warschau von der Vorstadt Praga aus. 1770 167 × 260,5 cm. (VG 129)

Warschau, Nationalmuseum.

Die Gesamtansicht Warschaus über den Fluß hinweg zeigt Belotto auf diesem Bilde. Die Weichsel fließt geradlinig an der Stadt vorbei; dadurch wirkt die Ansicht etwas panoramaartig. Das Trennende des Flusses wird auch hier nicht durch die Verbindung beider Ufer durch eine Brücke gemildert. Wieviel günstiger ist die Lage Dresdens: Das Flußknie, die Brücke und die Prachtbauten zu beiden Seiten des Wassers ergeben eine Einheit, die man auf der Warschauer Ansicht durch die Lage der Stadt und den Verlauf des Flusses vermissen muß. Dazu kommt, daß die prächtigen Paläste sich nur auf dem einen Flußufer aufreihen, das gegenüberliegende Praza aber, der kleine Vorort mit den

einfachen, niedrigen Häusern und Gehöften geblieben ist. Die Weichsel verläuft in der Diagonale und teilt das Bild in zwei Teile, den einen sonnenbeschienenen hinteren und den schattigen vorderen (vgl. Tafel 39). Um das weiß leuchtende Residenzschloß im Mittelpunkt erstreckt sich die vieltürmige Stadt. Die Vorstadt Praga liegt im Schatten. Von dort aus nahm Belotto die Stadt auf. In der Gruppe vorn links stellt er sich selbst an der Staffelei im Gespräch mit dem König Stanislaus Augustus dar. Gefolge, Reiter, Militär und die wartenden Kutschen unterstreichen die Bedeutung des Vorganges. Ein mächtiger alleinstehender Laubbaum, der den landschaftlichen Charakter des Bildes betont, ist etwas Neues auf Belottos Veduten.

Tafel 58

Warschau, Krakauer Vorstadt von der Nowy-Świat-Str. gesehen. Nach 1767

85,5 × 107,5 cm. (VG 152) Warschau, Nationalmuseum.

Belotto berichtet hier von dem lebhaften Treiben, das sich vor der Kreuzkirche abspielt: Marktbuden sind aufgebaut; Baumaterial liegt umher; vor dem Wirtshaus links warten eine Menge Wagen; einige Pferde sind ausgespannt. Polnische Edelleute, Mönche, Bauern beleben die Szene.

Tafel 59

Warschau, Schloss Wilanow, Nordansicht. Nach 1770

113,5 × 164 cm. (VG 153)

Warschau, Nationalmuseum, Abteilung Wilanow.

Die Gartenseite des Schlosses ist von erhöhtem Standmunkt aus gesehen: Rechts das helle langgestrechte

punkt aus gesehen: Rechts das helle langgestreckte Schloß mit Terrasse und Park. Das Broderieparterre links mit Pyramidenbäumen, geschnittenen Hecken und Springbrunnen und die kleinen Kaskaden an der Terrassenmauer sind noch Reste des französischen Gartens, der in enger Beziehung zum Schloß stand. Natur wurde damals nur geschätzt, wenn sie der Architekt mit der Schere beschnitten hatte. Die Wandlung dieses Geschmackes macht das Gemälde Belottos deutlich: Freistehende Bäume, natürlich gewachsene Büsche, überwucherte Hecken sind die ersten Anzeichen für den Landschaftsgarten (Vgl. Tafel 55).

Tafel 60

Warschau, "Krakauer Vorstadt" vom Schlossplatz aus. Vor 1771

113 × 168 cm. (VG 156)

Warschau, Nationalmuseum.

Auf den meisten Warschauer Gemälden fällt besonders das Volksgetümmel ins Auge, das ein gewisses Tempo und eine Lebhaftigkeit hervorruft, die wir weder von den Dresdner, noch von den Wiener und Münchner Ansichten her kennen. Die vielen Einzelszenen aus dem Alltag erzeugen dort nicht die Bewegung, das pulsie-

SLUB

Wir führen Wissen.

rende Leben. Die Warschauer Straßen wirken breiter; die Häuser von arm und reich stehen dicht nebeneinander. Links von der Heiligensäule erhebt sich der Turm der Kirche der Bernhardinerinnen, rechts davon der Glockenturm und dahinter das Dach der Bernhardinerkirche. Im Mittelgrund rechts das prächtige Haus des Patriziers John. Zwei- und sechsspännige Karossen eilen in alle Himmelsrichtungen; Marktfrauen bieten Gemüse, Obst und Töpferwaren feil. In schwindelnder Höhe gehen Schornsteinfeger ihrer Arbeit nach. Bürger stehen in Gruppen; einige haben es sich am Fuße der Säule bequem gemacht.

Tafel 61

Warschau vom Palais Ostrogski bis zum königlischen Schloss. 1772

166 × 261,5 cm. (VG 151)

Warschau, Nationalmuseum.

Den größeren Raum des Bildes nehmen die Holzhäuser der Vorstadt Powisle und das weidende Vieh ein. Die Paläste und Kirchen ziehen sich panoramaartig den Hügel entlang. Landschaft und Idylle sind Belotto wichtig geworden. Die Einblicke in die Höfe sind vielfältig, ebenso die Gruppen der Menschen der verschiedensten Berufe. Immer wieder entdeckt das Auge Neues, immer wieder Pracht und Einfachheit nebeneinander. Das weiße Gebäude links im Bild mit dem roten Dach und den mächtigen Grundmauern, die eine Terrasse bilden, ist das Palais Ostrogski. Weiter rechts sehen wir die beiden Türme der Kreuzkirche, davor die Ruine des Gozdka-Palais, daneben das Palais Kazimierzowski. Die vier regelmäßigen braunen Dächer gehören zu den Kadettenkasernen. Hinter der Pappel erhebt sich das Palais Radziwill, rechts davon das königliche Schloß. Auf dem jenseitigen Ufer erkennen wir noch die Vorstadt Praga, von der die Bernhardinerkirche herüberleuchtet.

Tafel 62

Warschau, Platz "Am Eisernen Tor". 1779? 116,5×154 cm. (VG 134)

Warschau, Nationalmuseum.

Auf der linken Seite streckt sich das Palais Lubomirski, dessen Pracht die ärmlichen Hütten seiner Umgebung noch erbärmlicher erscheinen läßt. Im Hintergrund ragt die Gloriette des Sächsischen Gartens empor (1804 abgebrochen). Rechts am Horizont die beiden Türme der Kreuz- und die Kuppel der Evangelischen Kirche. Der Schatten spielt hier wieder eine Rolle als Bindeglied zwischen Vorder- und Hintergrund und zieht den Blick auf die Gloriette. Ländliches und städtisches Leben ist bunt gemischt.

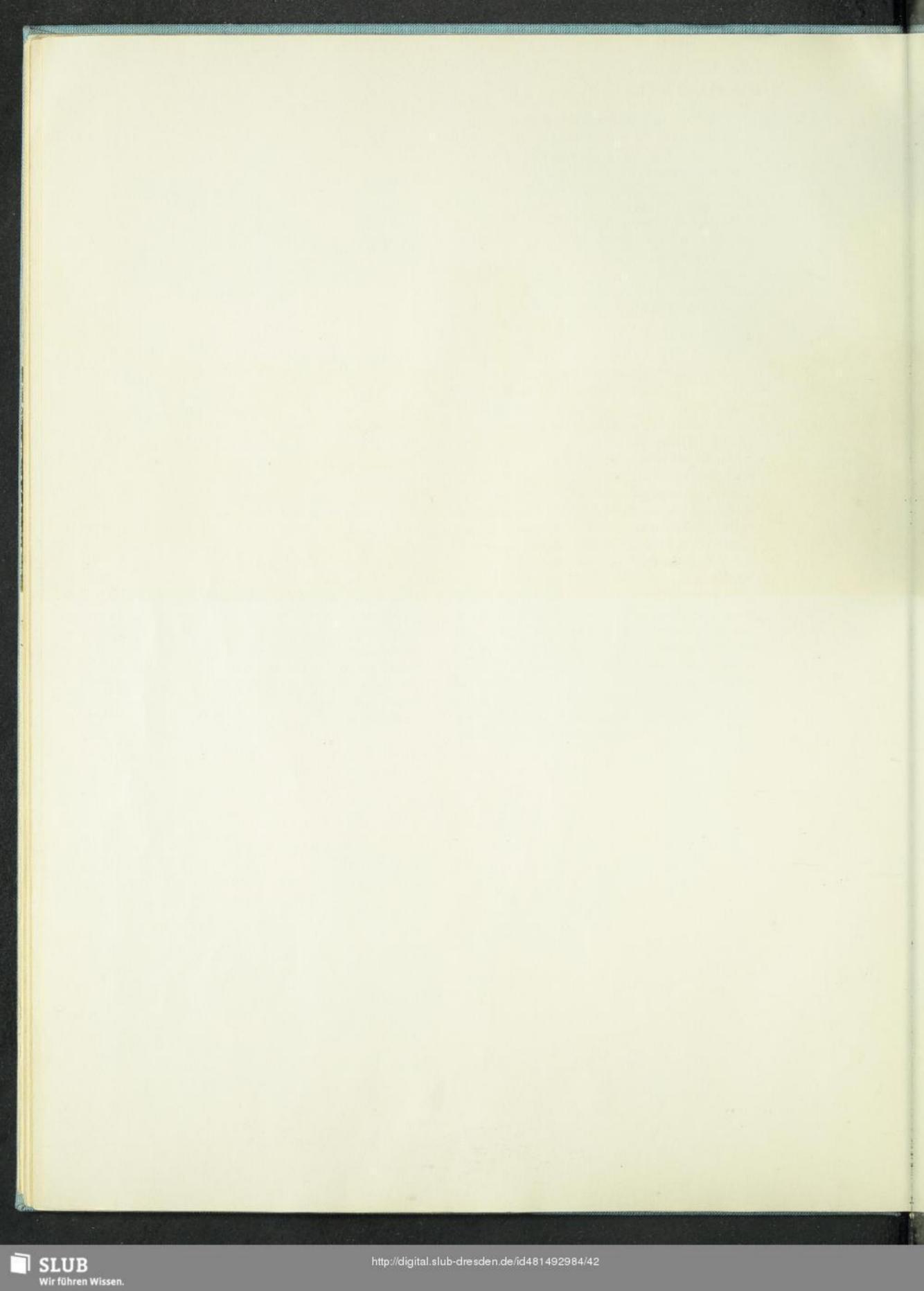
Tafel 63

Weichselniederung bei Wilanów 149,5 × 239,5 cm. (VG 154)

Warschau, Nationalmuseum.

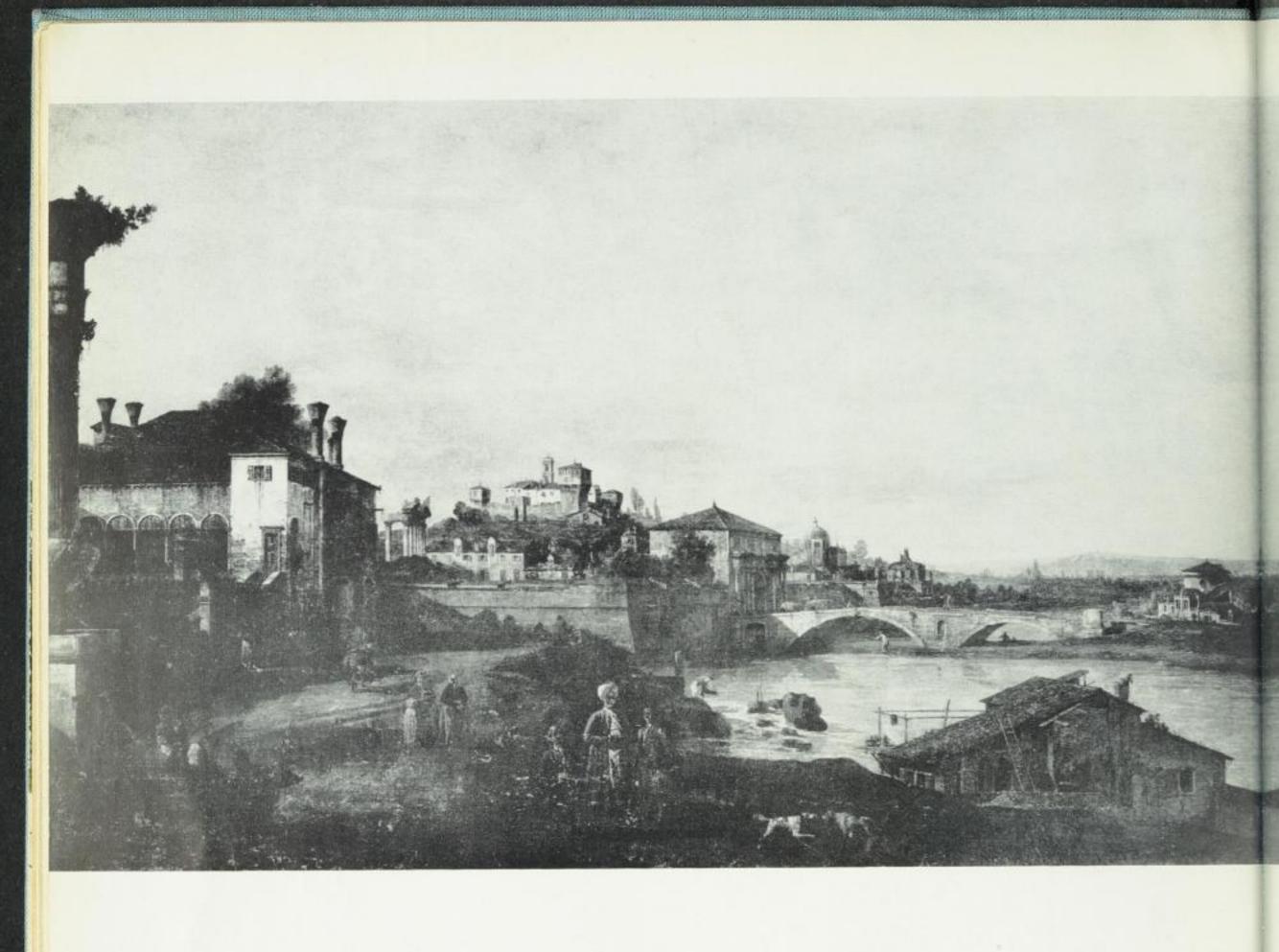
Dieses reine Landschaftsbild zeigt die erstaunliche Wandlung, die sich im künstlerischen Schaffen Belottos während der Warschauer Jahre vollzogen hat: Schon auf den Pirnaer Ansichten begann das landschaftliche Element in seinen Werken einen breiteren Raum einzunehmen. Hier hat die Landschaft nun den Sieg davongetragen. Die Weite des Landes, der allmähliche Übergang vom Vordergrund über die Mitte in die Fernen vollzieht sich harmonisch. Die Wirklichkeit steht hier wohl der Forderung Hagedorns nach "Schönheit der Erfindung" in nichts nach, hier ist Belotto eindeutig der Wegbereiter des Kommenden, des Realismus des 19. Jahrhunderts. Hier ist Wirklichkeit mit Poesie verschmolzen. Wie anschaulich und reizvoll erscheint der rechte Vordergrund: das Gehöft, die Gruppe davor, der springende Hund, der die Verbindung zur Tiergruppe schafft. Der bäuerlichen Gruppe rechts steht die der Aristokraten gegenüber. Es ist möglich, daß die Dargestellten porträtähnlich sind.







1 Der alte Ponte delle Navi in Verona



2 Ideale Stadtvedute mit Fluß, Rom genannt (nach Fritzsche), Vor 1747



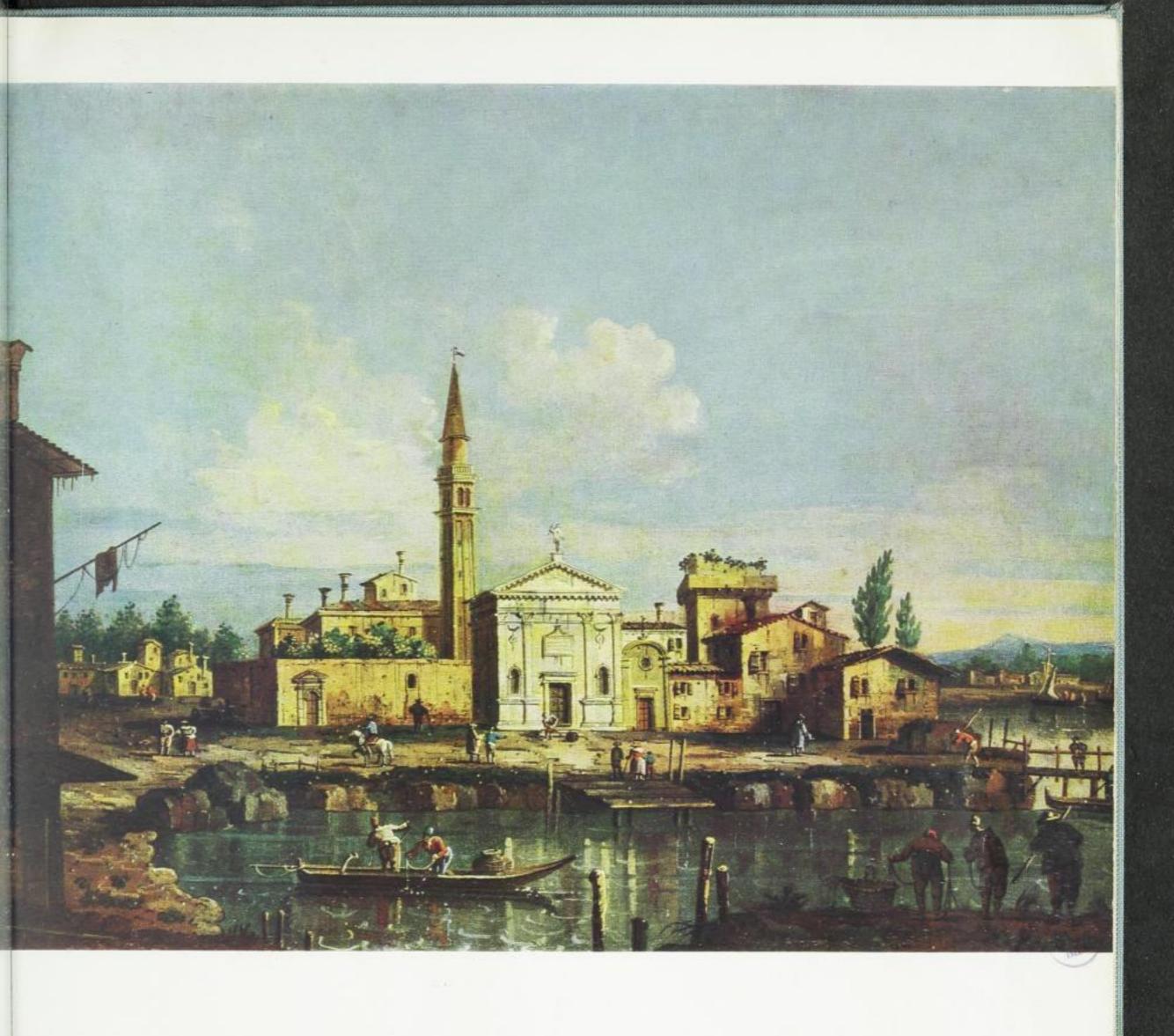
3 Schleuse zwischen Padua und Venedig. 1748





4 Venedig, Canale Grande mit Rialtobrücke





5 Insel bei Venedig





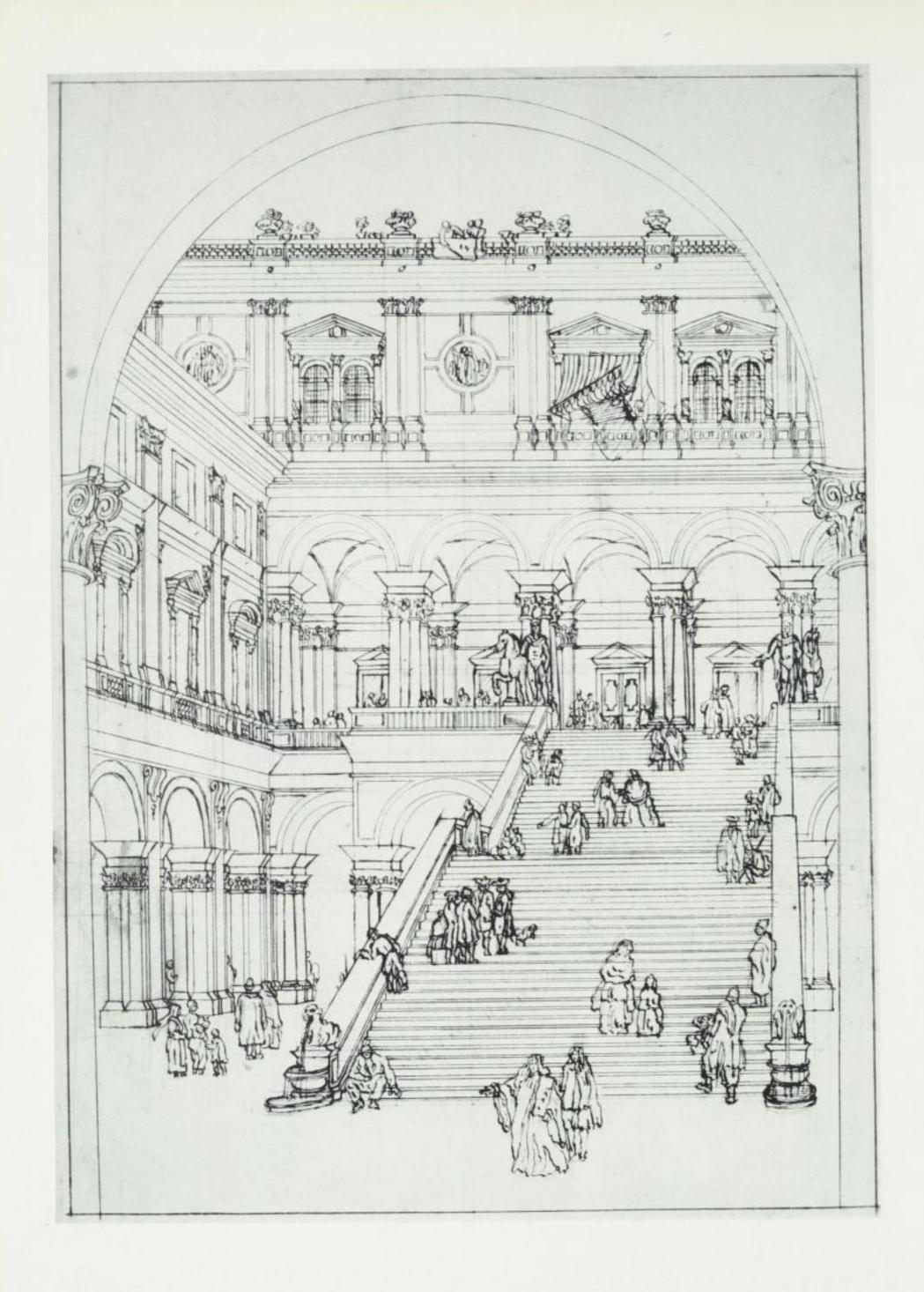
6 Die Gindecca in Venedig



7 Treppe im Palasthof, Um 1765



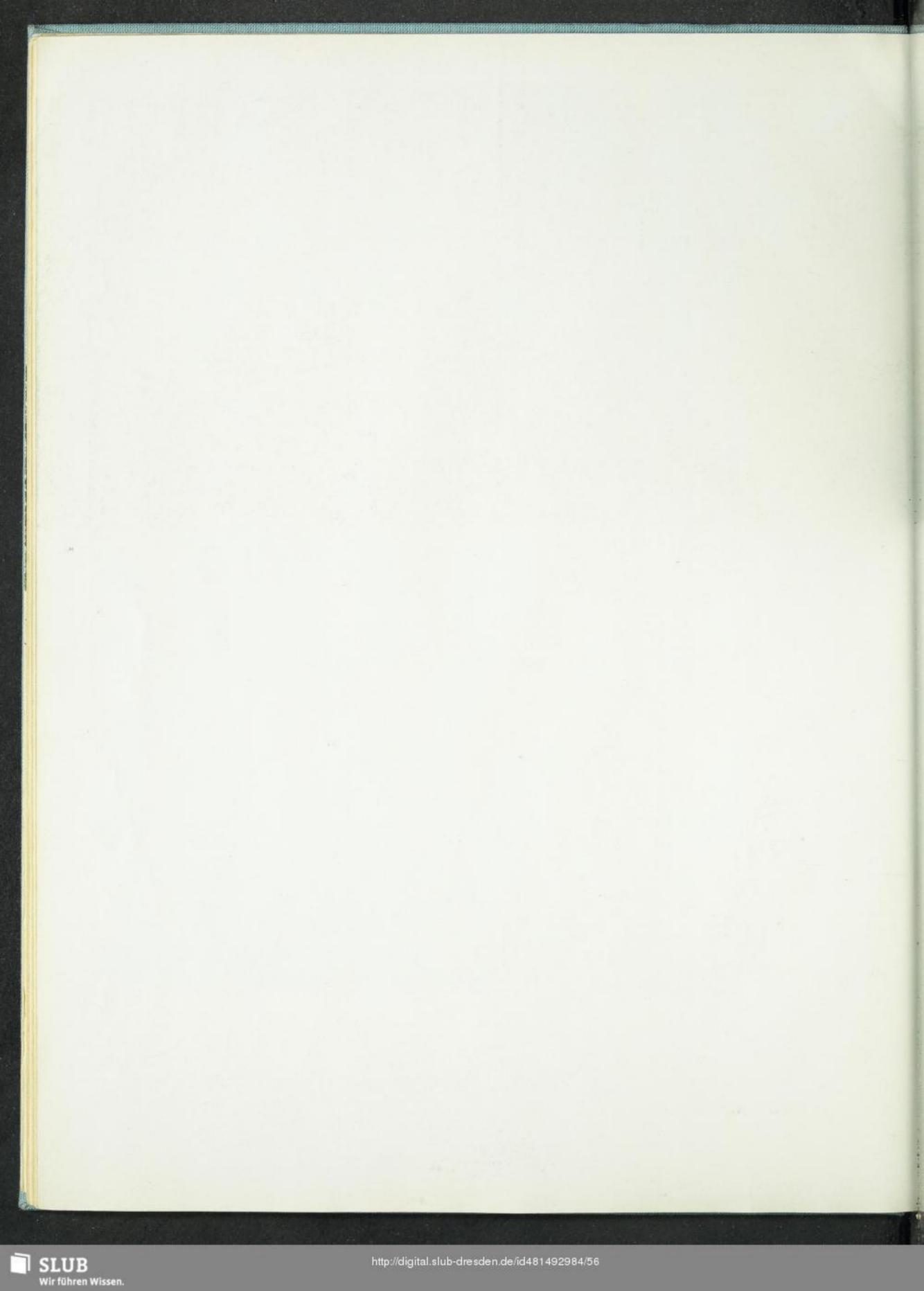
8 Idealvedute vom kapitolinischen Senatorenpalast in Rom, Um 1765



9 Idealvedute der Riesentreppe im Dogenpalast zu Venedig

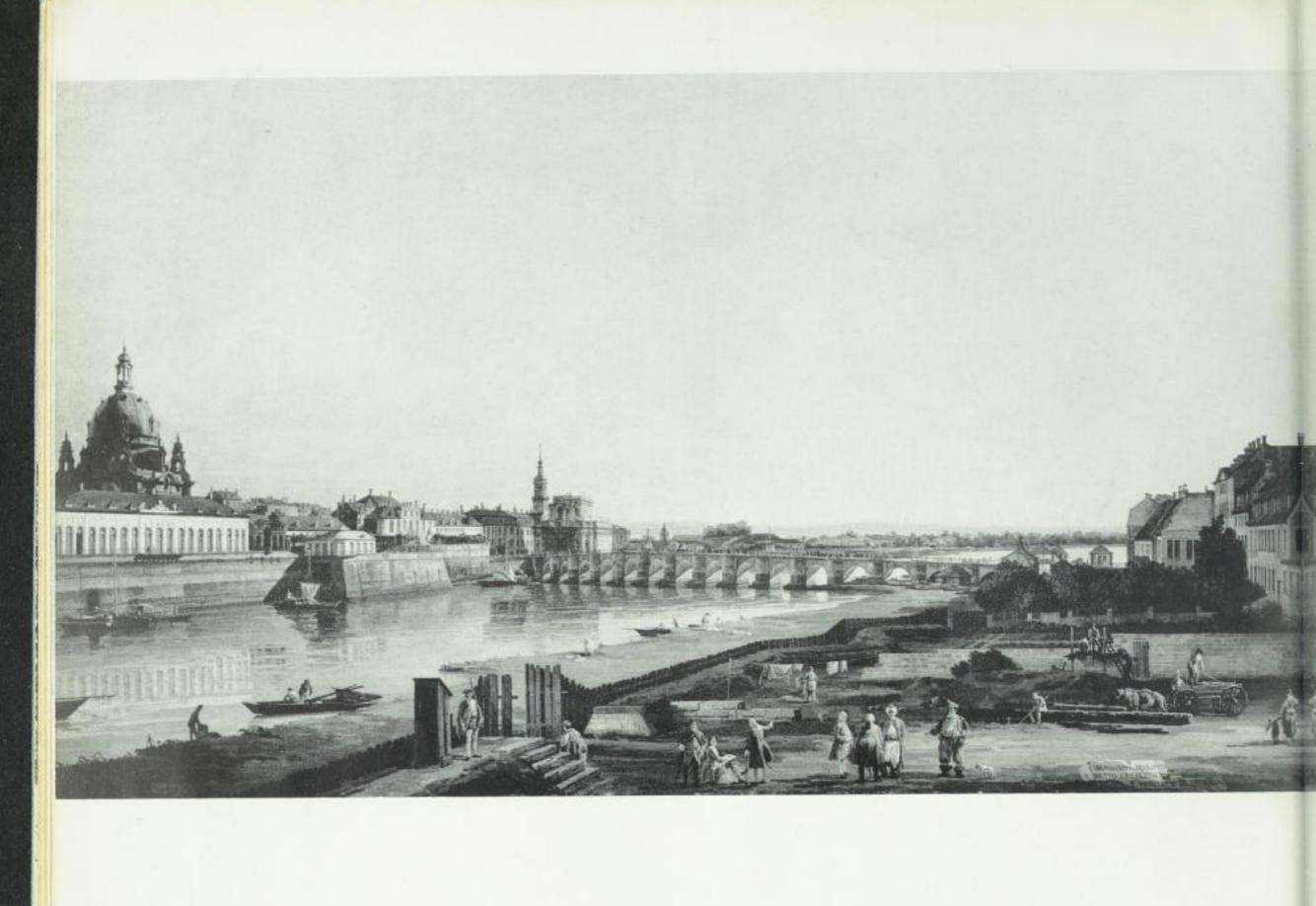


10 Idealvedute der Riesentreppe im Dogenpalast zu Venedig





11 Römische Idealvedute mit Tempel des Antonius und der Konstantins Basilika

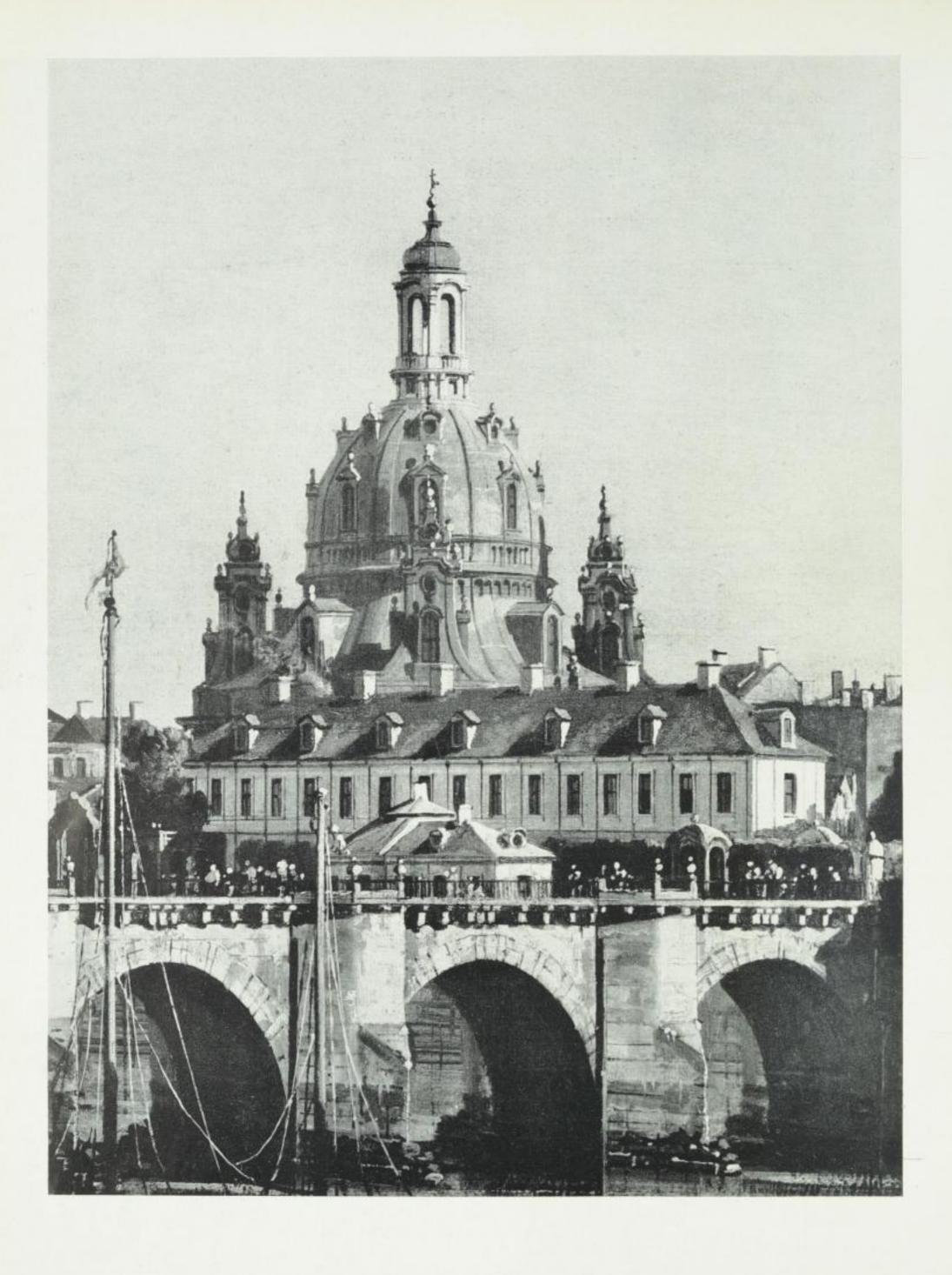


12 Dresden vom rechten Elbufer oberhalb der Augustusbrücke. 1747



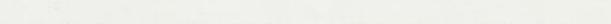


13 Ausschnitt aus Tafel 12



14 Ausschnitt aus Tafel 15



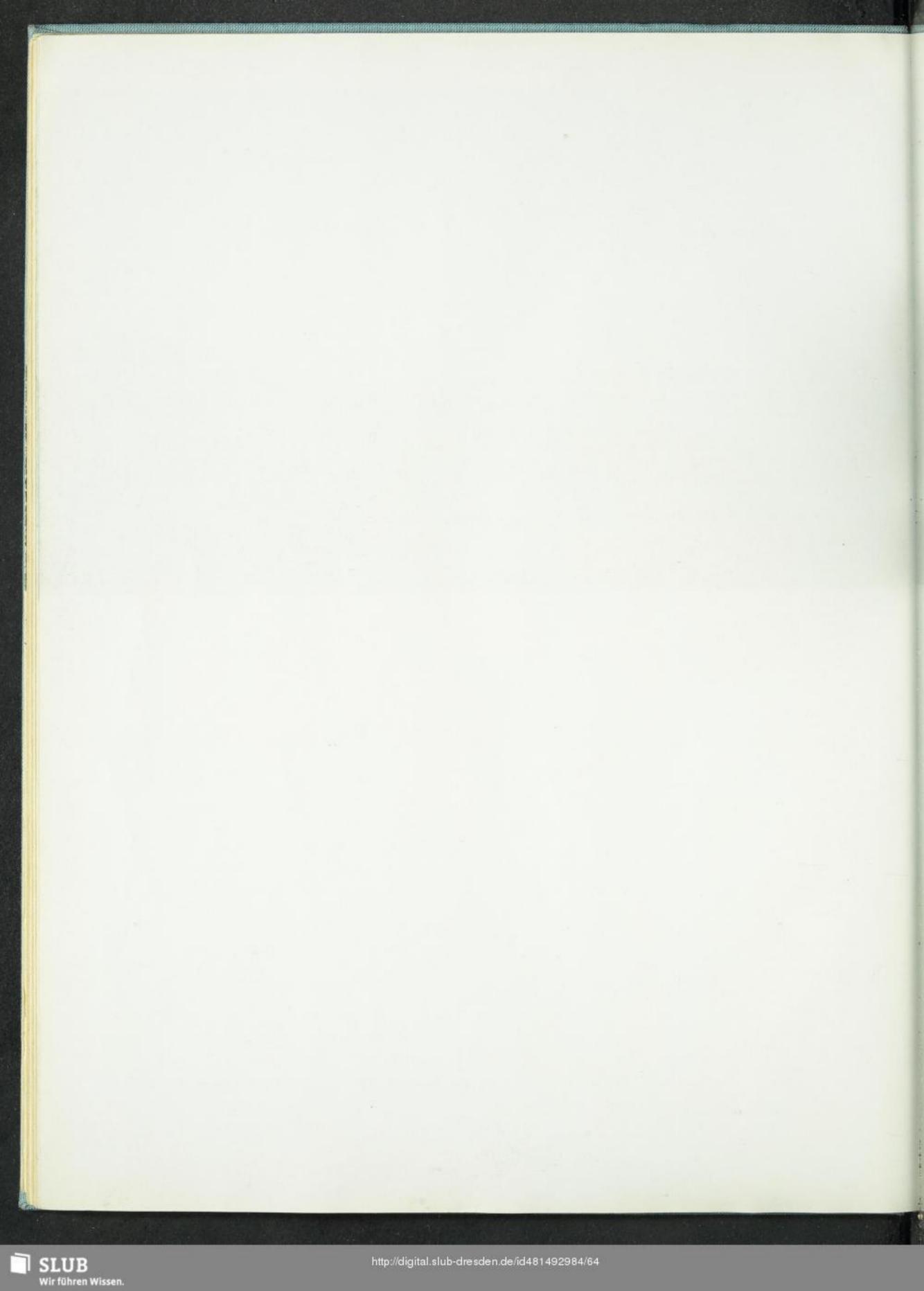


15 Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke. 1747





16 Dresden vom linken Ufer unterhalb der Festungswerke, 1748





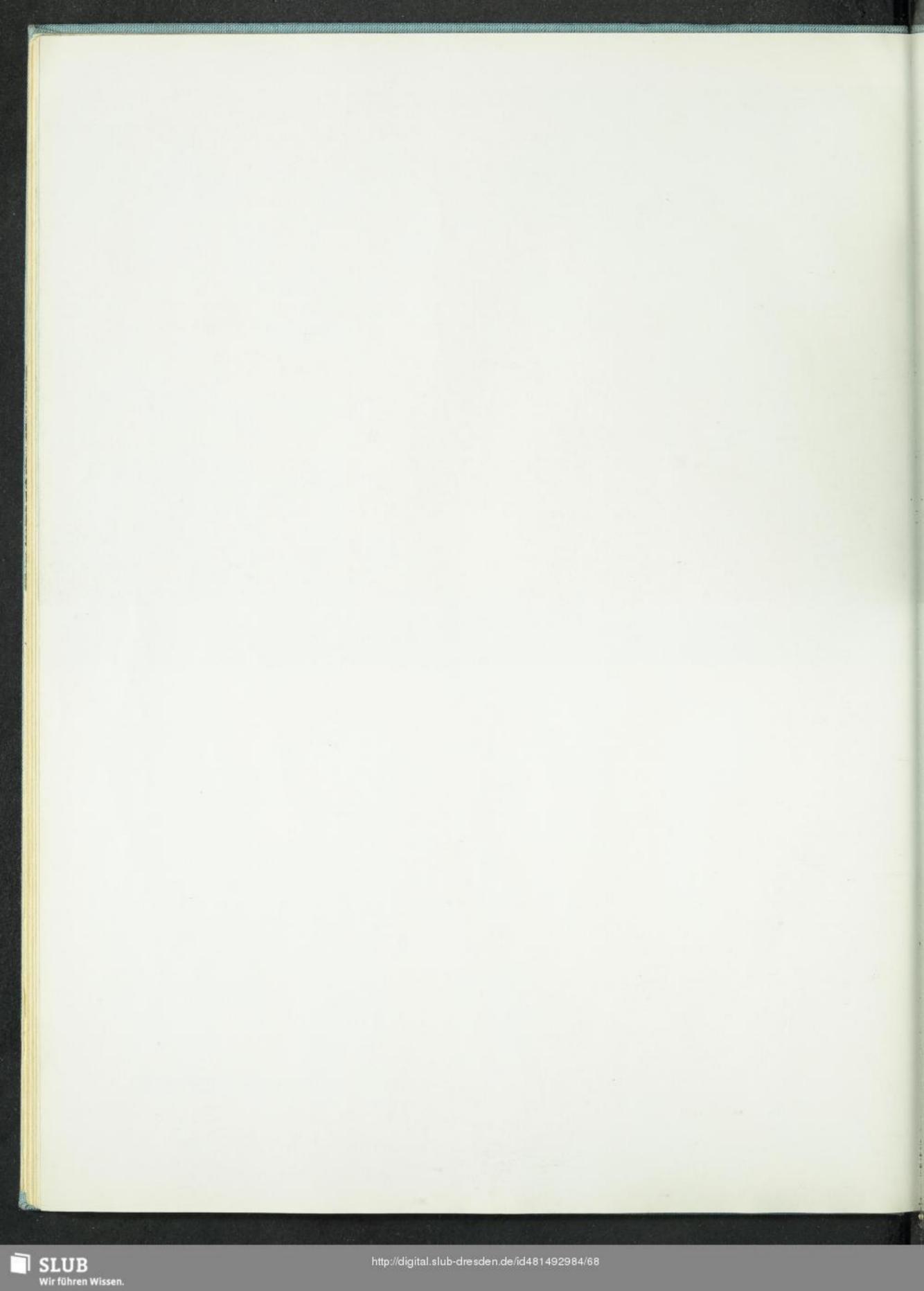
17 Dresden vom linken Elbufer neben dem Brückenaufgang. 1748



18 Der Neumarkt zu Dresden, 1749



19 Ausschnitt aus Tafel 18





20 Der Neumarkt zu Dresden, 1750





21 Der Neustädter Markt, 1750





22 Die ehemaligen Festungswerke von Dresden. 1750



23 Der Altmarkt zu Dresden, 1751



24 Die Frauenkirche zu Dresden, 1751?



25 Der Altmarkt zu Dresden, (Radierung)

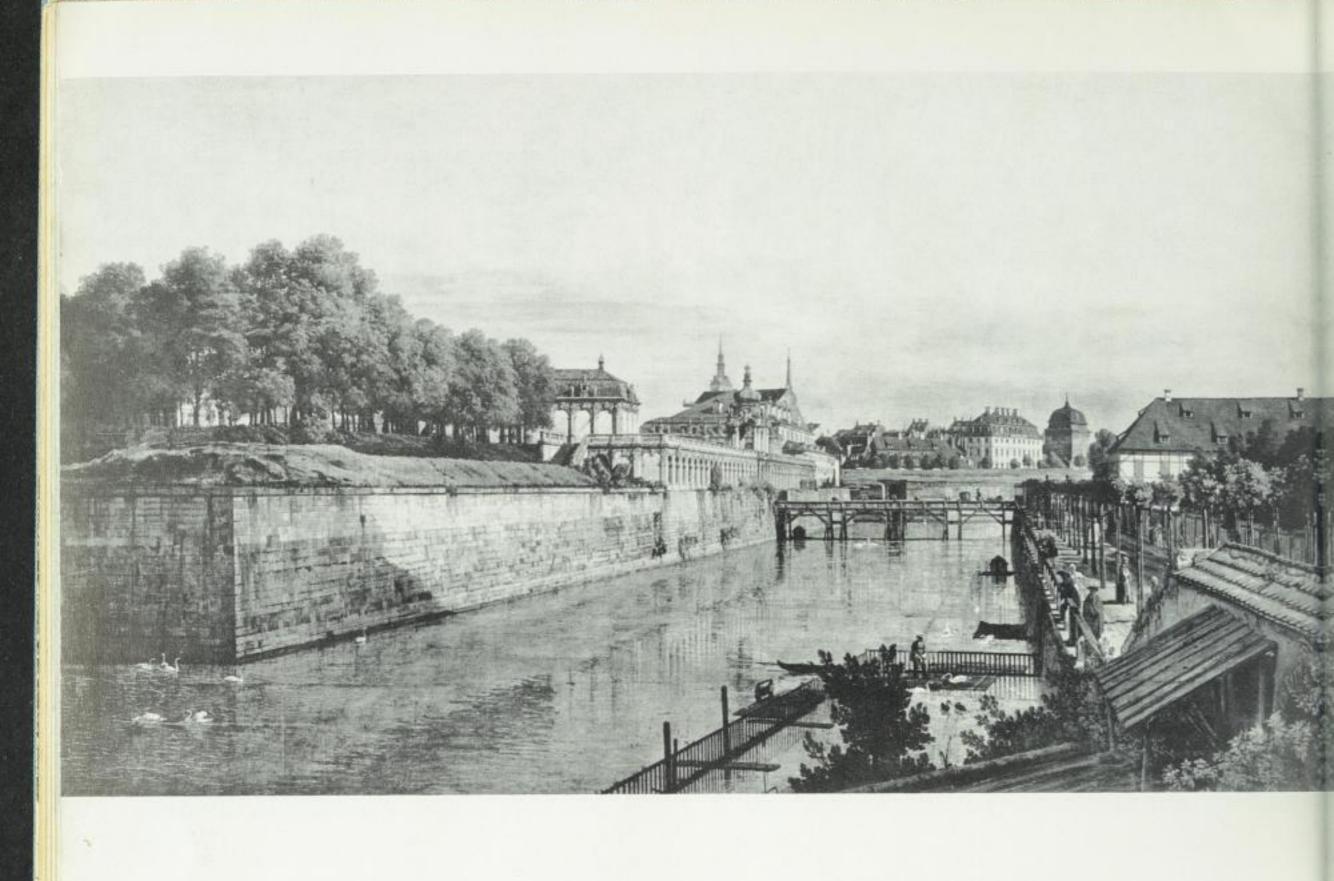


26 Der Altmarkt zu Dresden, 1751





27 Der Zwingerhof in Dresden



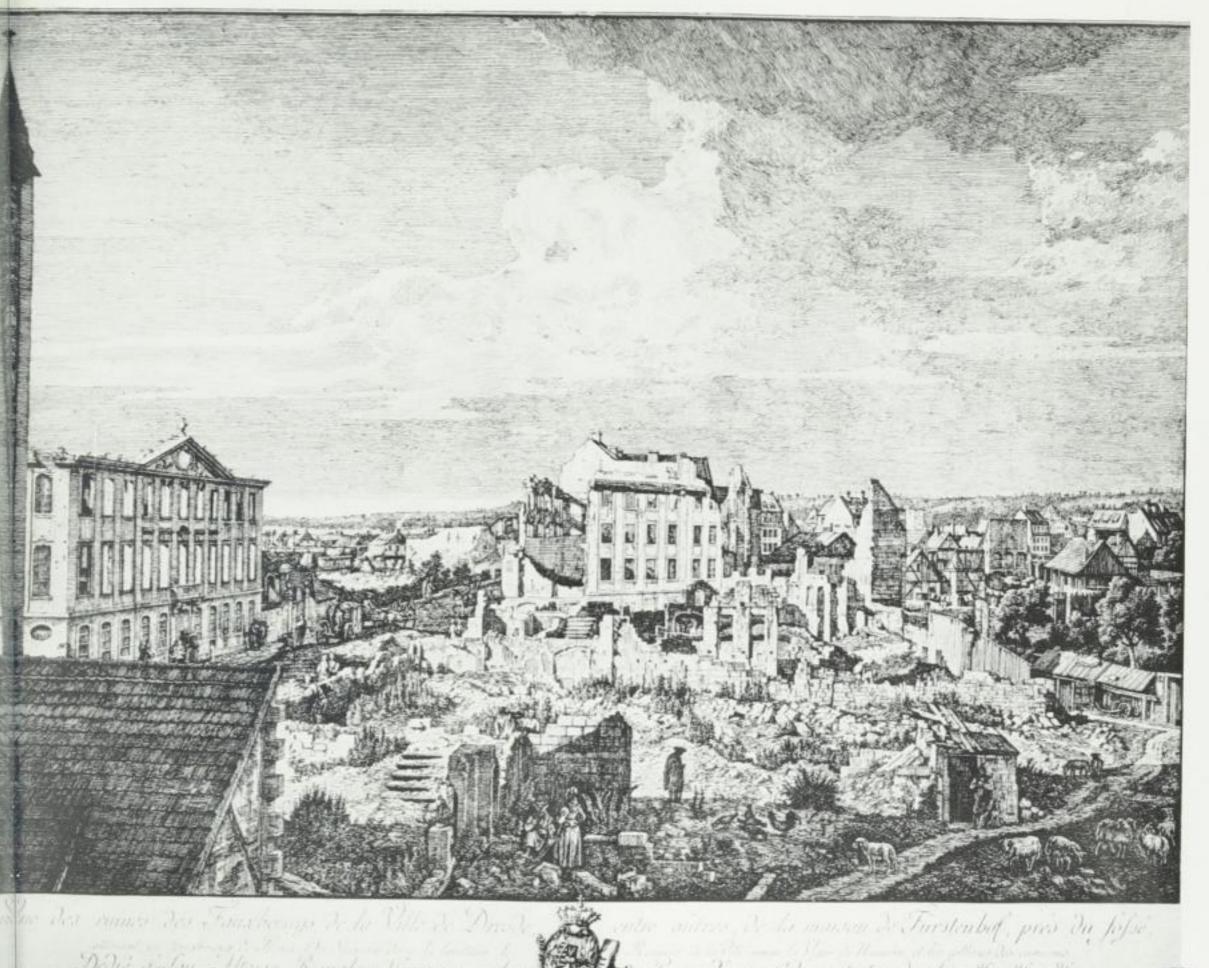
28 Der ehemalige Zwingergraben in Dresden. 1754



29 Der ehemalige Zwingergraben in Dresden, (Radierung) 1758



30 Die ehemalige Kreuzkirche zu Dresden. (1760 zerstört)



31 Die Ruinen der Pirnaischen Vorstadt. (Radierung) 1766



32 Die Trümmer der ehemaligen Kreuzkirche zu Dresden, 1765

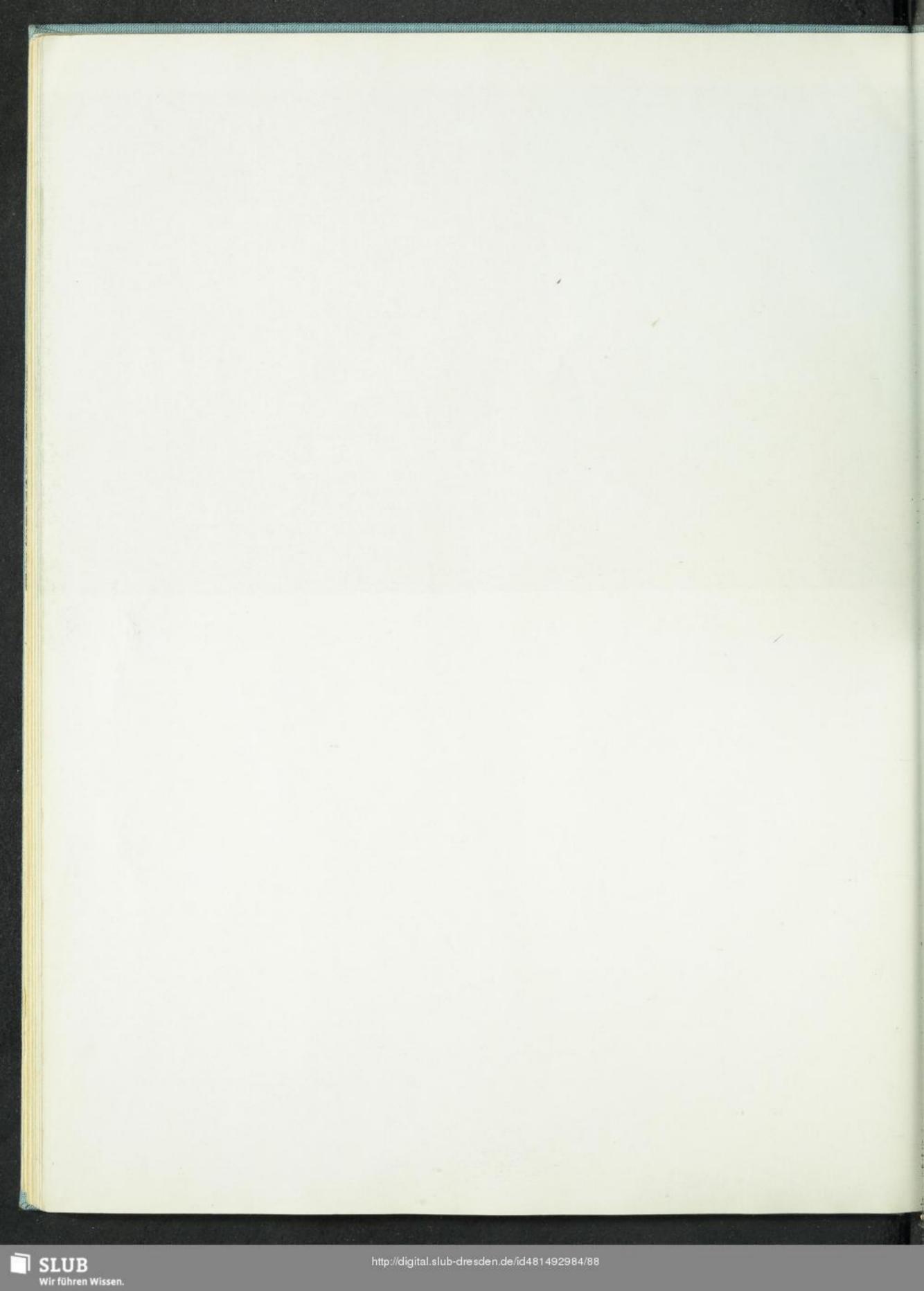


33 Ausschnitt aus Tafel 32



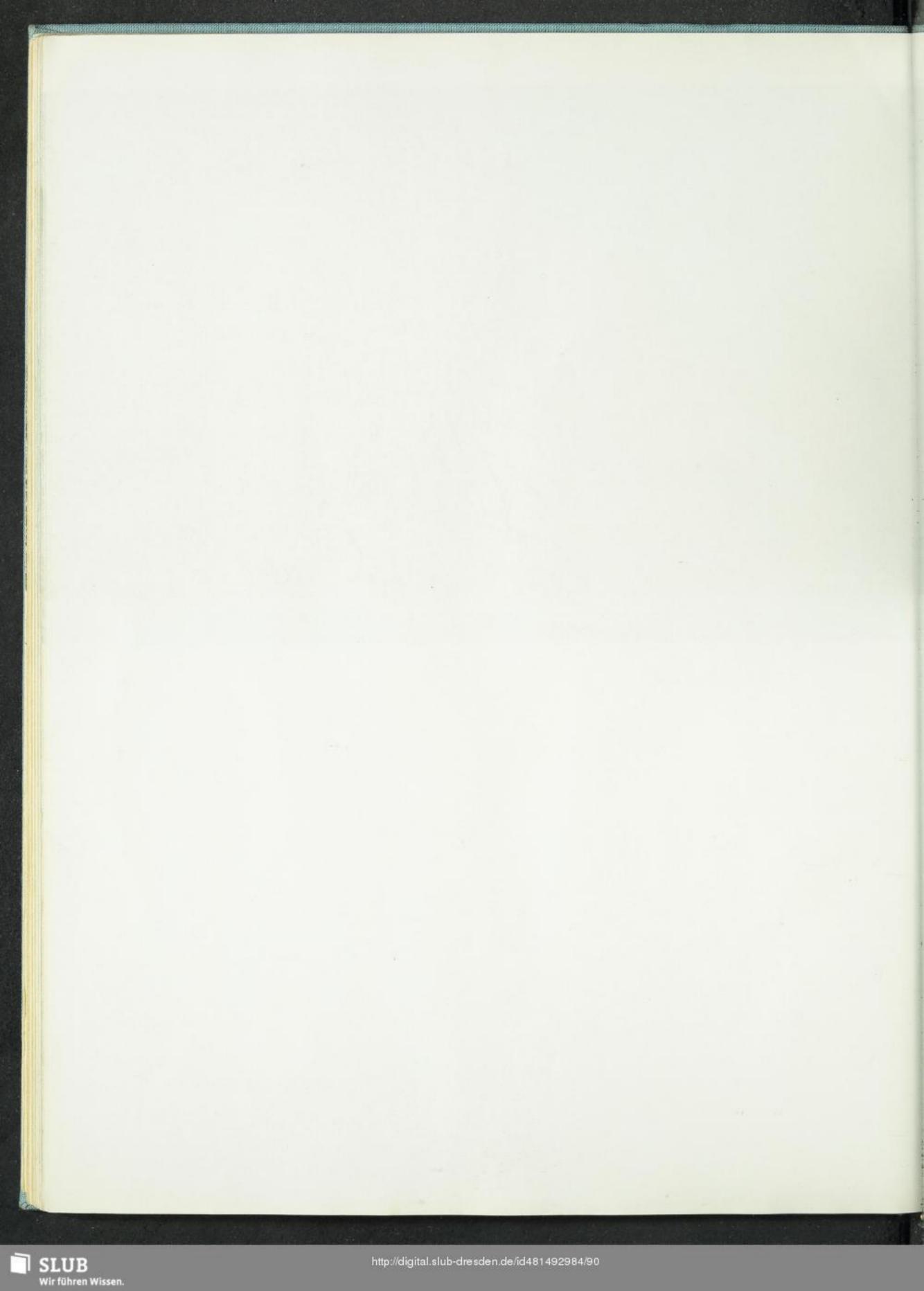


34 Pirna vom Sonnenstein aus gesehen, 1753-55





35 Auf der Feste Sonnenstein, 1753





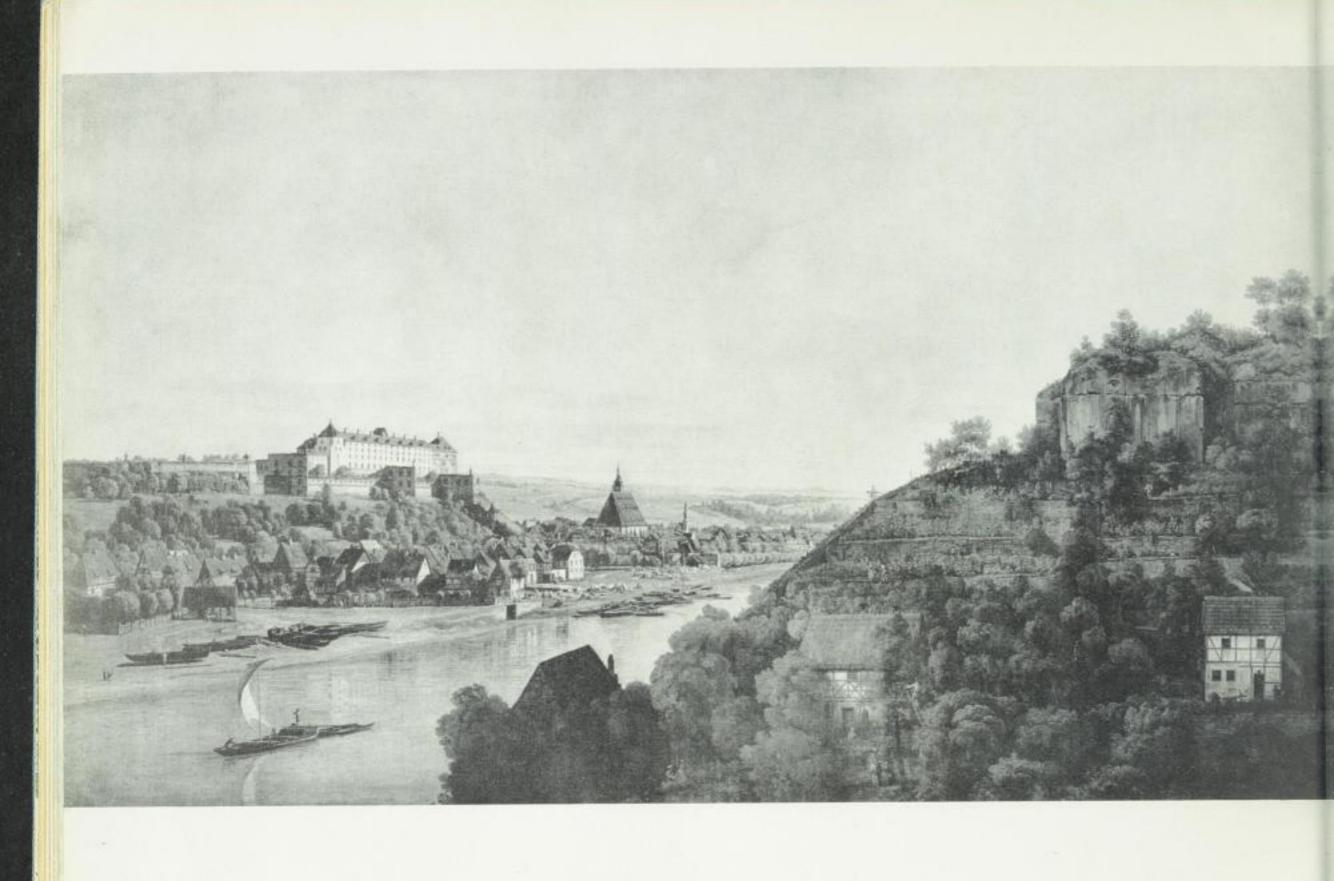
36 Pirna von der Schiffervorstadt aus gesehen. 1753-55



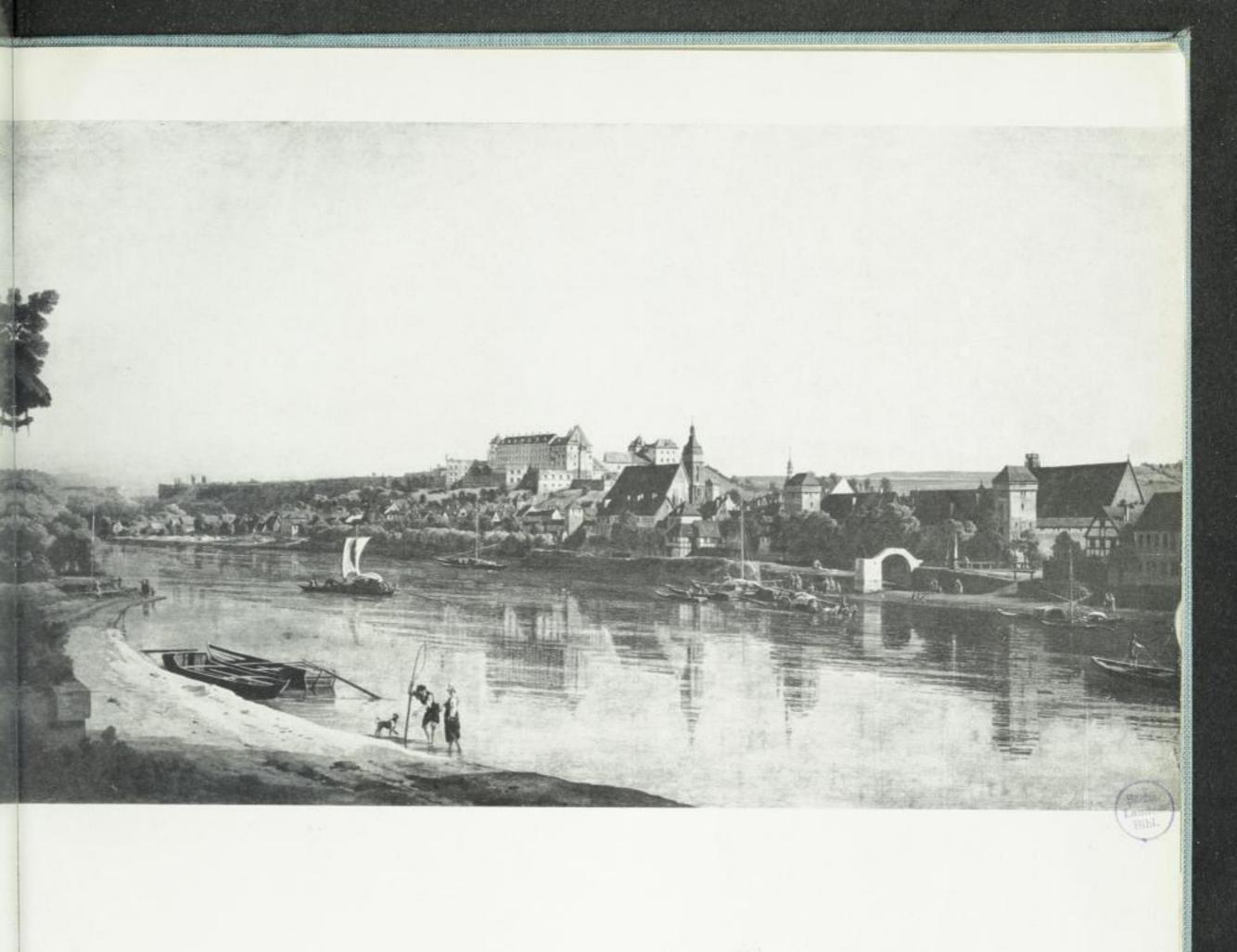
37 Der Sonnenstein über Pirna, 1752-55



38 Pirna von der Ecke der Breitengasse, 1752-53



39 Pirna vom rechten Elbufer bei Posta, 1752-53



40 Pirna vom rechten Elbufer bei Kopitz





41 Der Marktplatz zu Pirna, 1753-54



42 Festung Königstein (Sächsische Schweiz)



43 Magdalenenburg und Brunnenhaus auf der Feste Königstein



44 Wien, Die Ruine (an der Donau), 1759–60



45 Wien, Freyung mit der Schottenkirche, Ansicht von Süd-Osten, 1759-60



46 Wien, Lobkowitzplatz und Palais, 1759-60



47 Wien, Universitätsplatz, 1789-60



48 Wien, Das Kaiserliche Lustschloß Schönbrunn, Parkseite, 1759



49 Ausschmitt aus Tafel 48

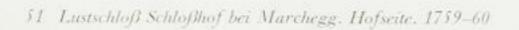


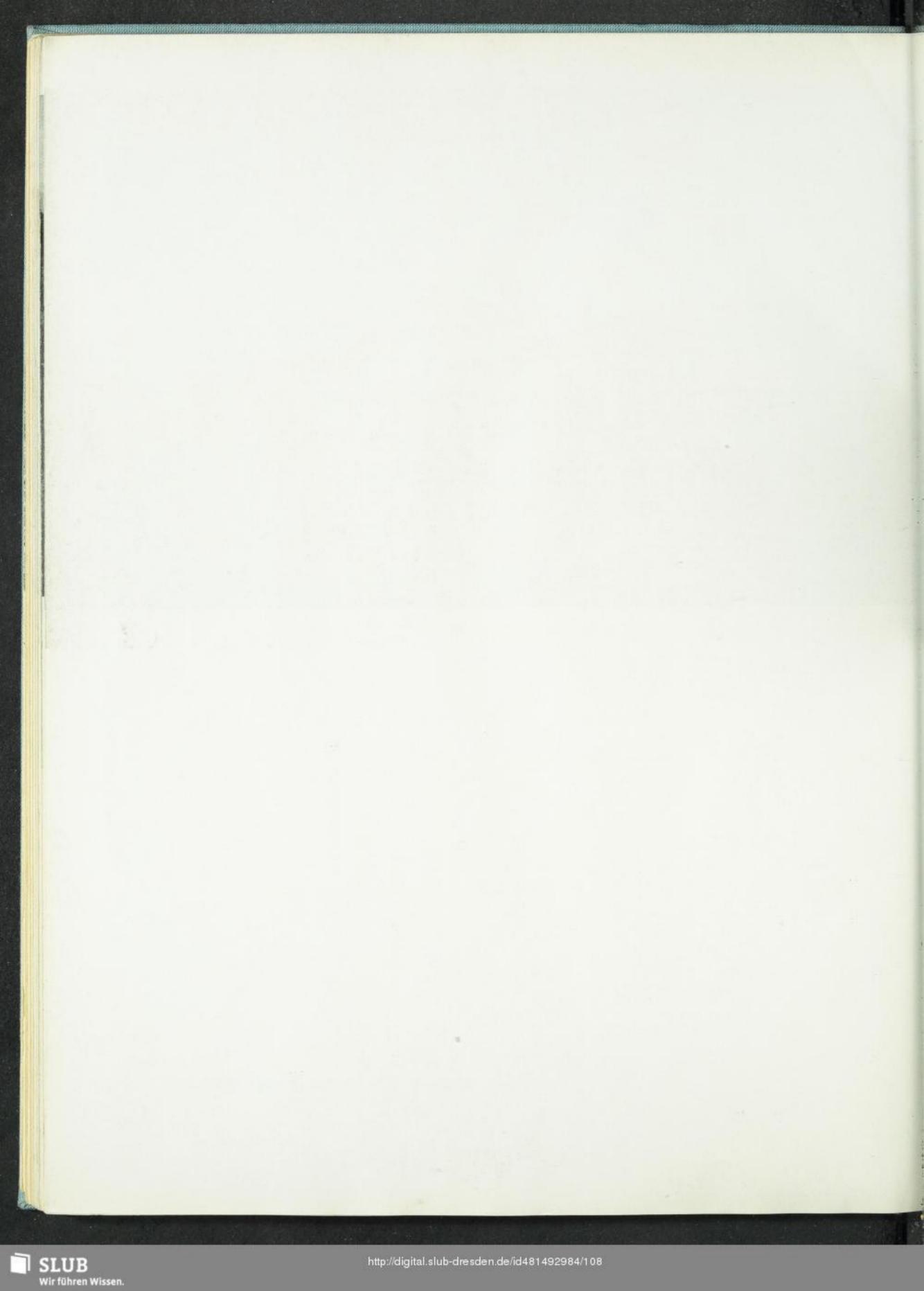
50 Wien. Das Kaiserliche Lustschloß Schönbrunn, Hofseite. 1759









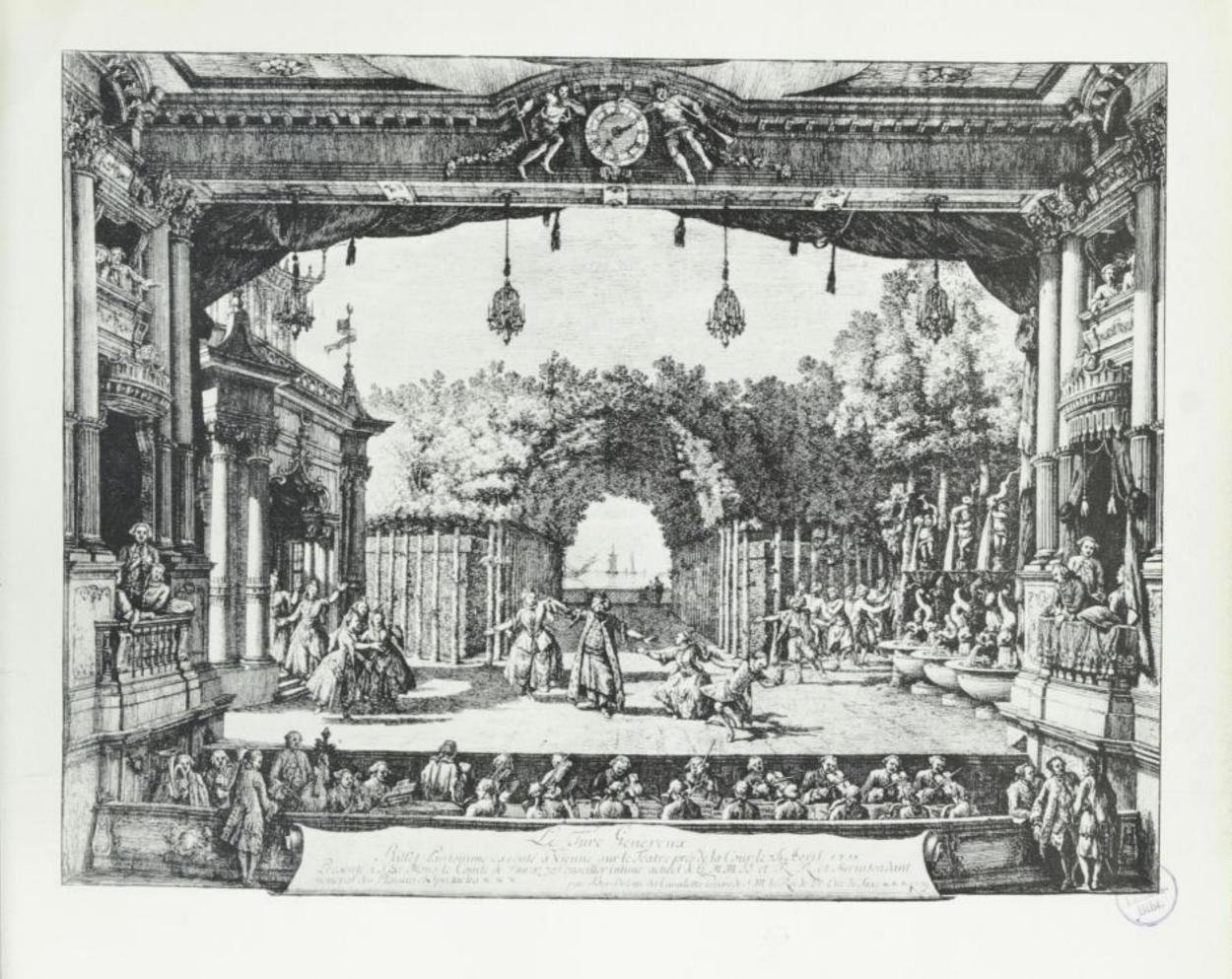




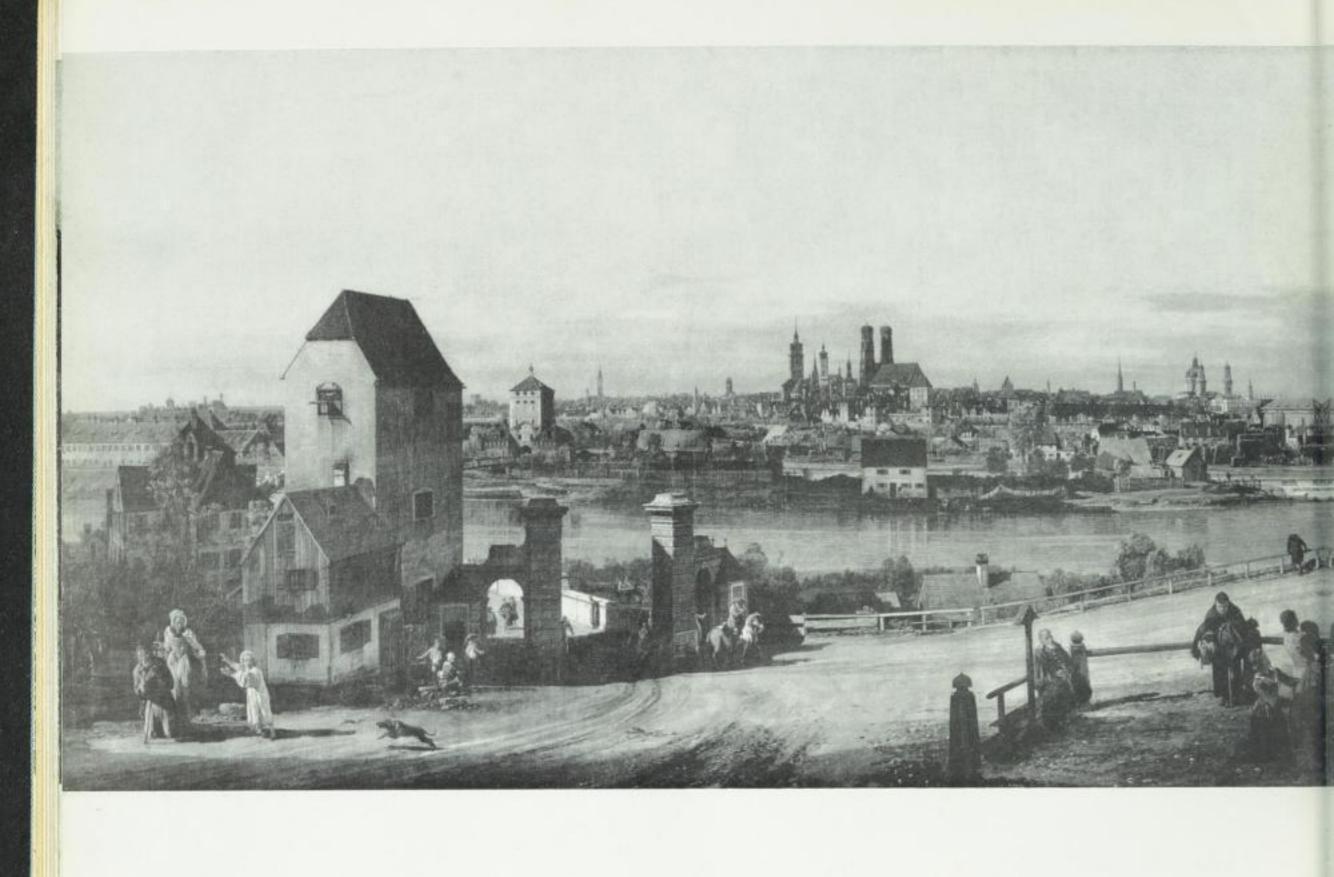
52. Wien vom Belvedere aus gesehen, 1759-60



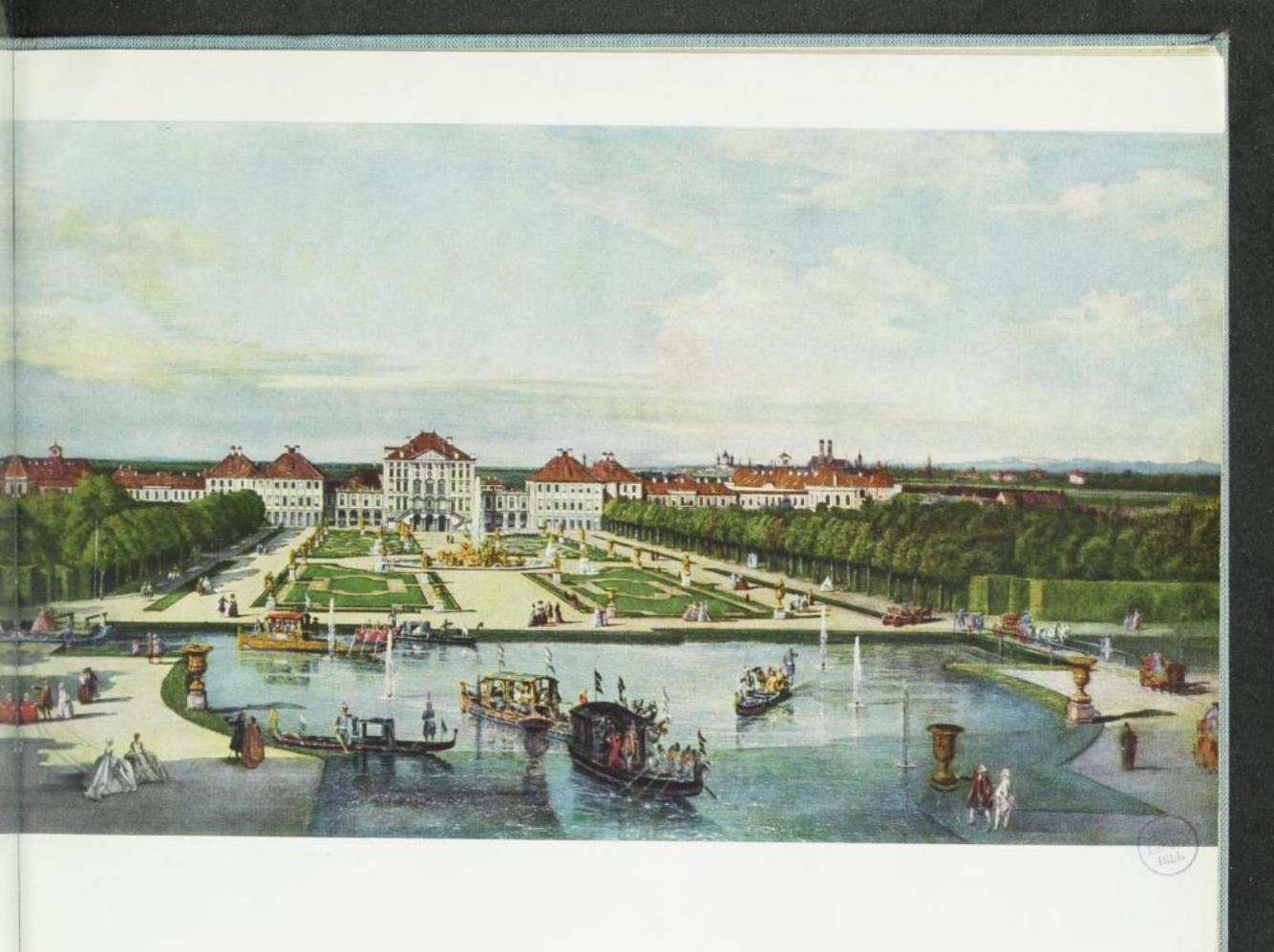
53 Fürstlich Liechtensteinscher Sommerpalast, Parkseite, 1759-60



54 Le Turc Genereux. (Radierung) 1759



55 München, von Haidhausen gesehen. 1761



56 Das Lustschloß Nymphenburg bei München. 1761





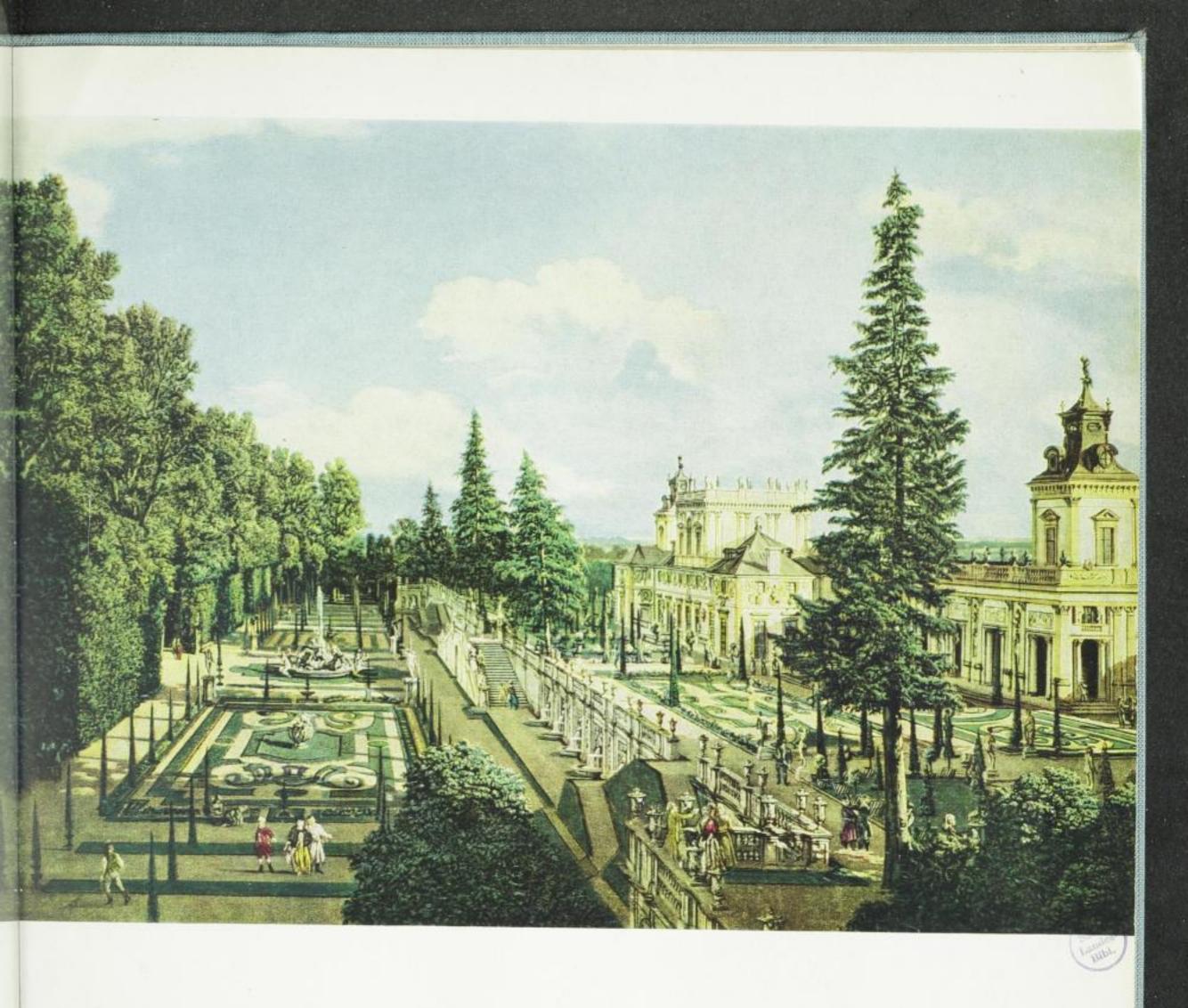
57 Warschau von der Vorstadt Praga aus. 1770





58 Warschau, Krakauer Vorstadt von der Nowy-Świat-Str. gesehen. Nach 1767





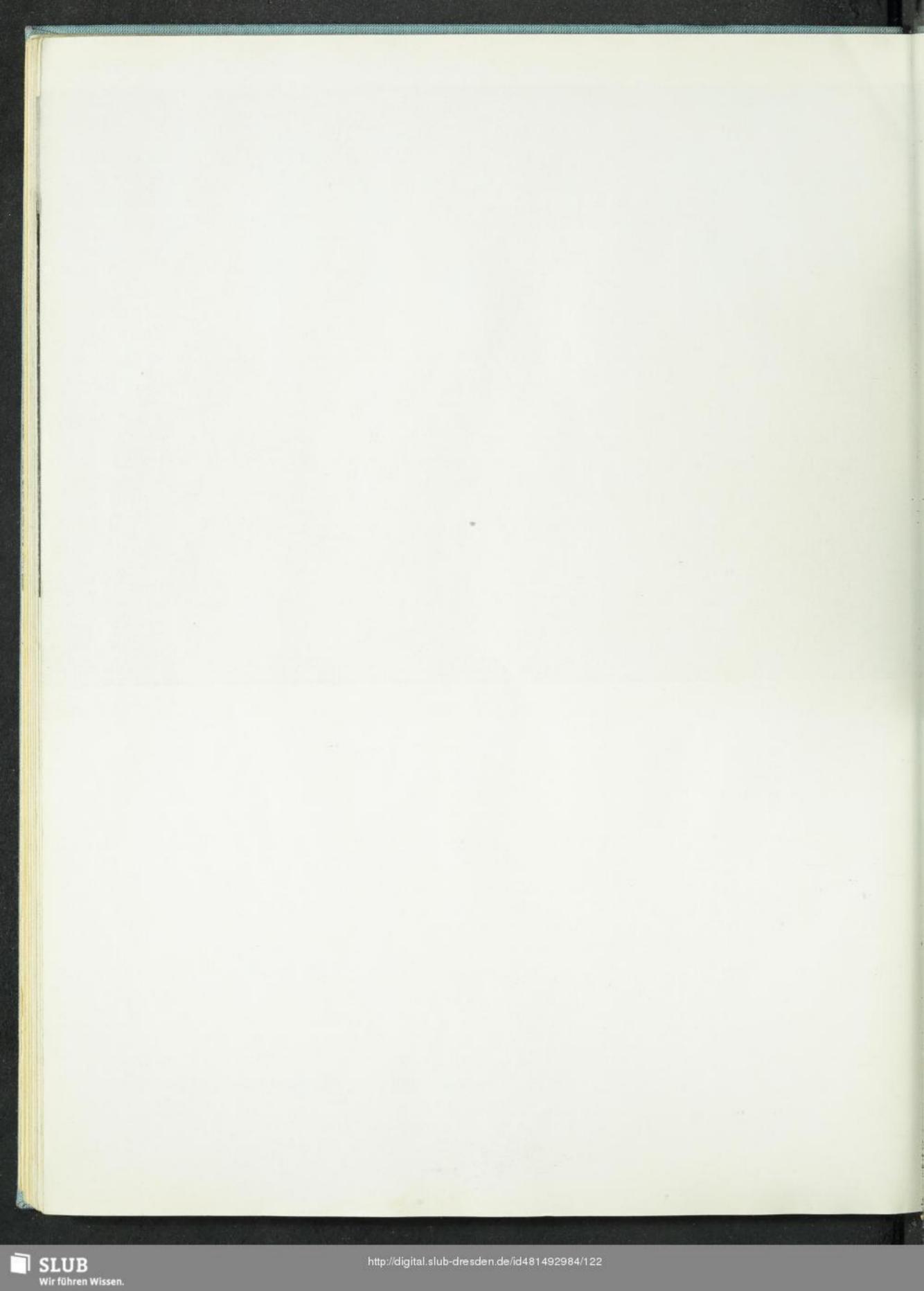
59 Warschau, Schloß Wilanow, Nordansicht, Nach 1770



60 Warschau, "Krakauer Vorstadt" vom Schloßpark aus. Vor 1771



61 Warschau vom Palais Ostrogski bis zum königlischen Schloß. 1772





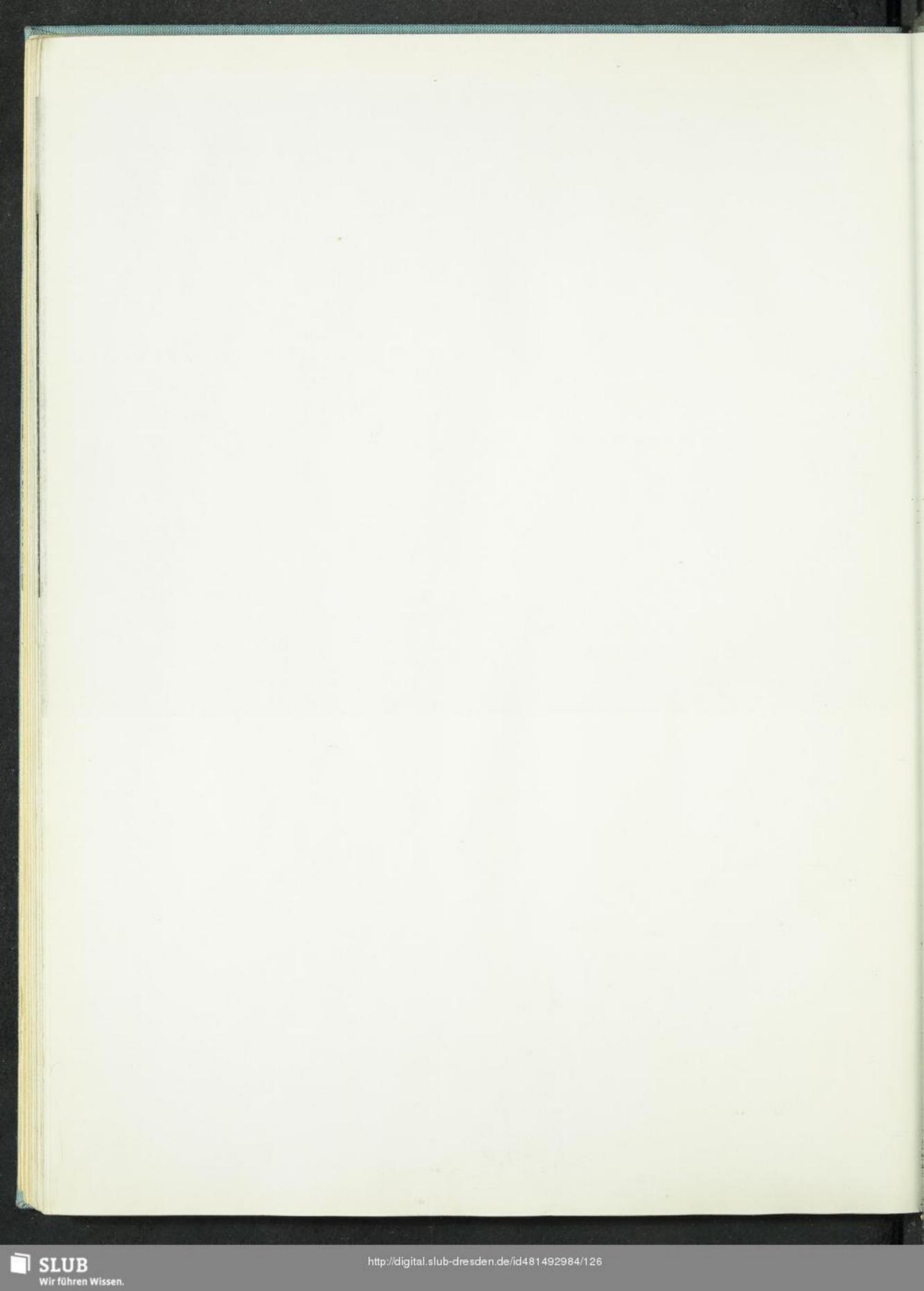
62 Warschau, Platz "Am Eisernen Tor", 1779?





63 Weichselniederung bei Wilanow





- 1) Die Familienangehörigen, die sich zuweilen oder regelmäßig mit dem Namen Canaletto unterschrieben, waren folgende: Antonio Canale (1697–1768) der Onkel, Bernardo Belotto (1720–1780) und Pietro Belotto, die Neffen; Lorenzo Belotto, der Sohn Bernardo Belottos.
- 2) In Dresden erhielt Belotto das höchste Künstlergehalt des Hofes, in Warschau waren seine Einkünfte noch höher.
- ³⁾ Moritz Stübel, Der jüngere Canaletto und seine Radierungen. Monatshefte für Kunstwissenschaft, hrsg. von Biermann, IV. Jg. Heft XI, 1911, S. 471.
- 4) Karl Marx/Friedrich Engels, Über Kunst und Literatur. Hrsg. von Michail Lifschitz, Berlin 1948, Seite 250.
- ⁵⁾ Man lese nur einmal die Schilderung des Begräbnisses Daniel Pöppelmanns oder betrachte das Bild des Brunnenhofes von Belotto mit dem fürstlichen Herren in der Mitte, dem ein Diener die Zeichenmappe nachträgt. Es ist Belotto selbst.
- 6) Johann Wolfgang von Goethe, Faust 1. Teil, Vers 534.
- ⁷) Belottos Bruder Pietro ist 1755–1768 in Nantes als Landschafts- und Figurenmaler nachgewiesen. Siehe H. A. Fritzsche, Bernardo Belotto gen. Canaletto, Burg b. Magdeburg 1956, S. 220.
- 8) Die Beschriftung einer Vorzeichnung zu seinen Veroneser Veduten trägt den Hinweis auf einen englischen Besteller, dessen Name aber nicht genannt wird. H. A. Fritzsche, Bernardo Belotto gen. Canaletto, Burg b. Magdeburg 1956, S. 27.
- ⁹) Carl Justi, Winckelmann, Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen, Leipzig 1866, S. 281.
- 10) Der Gemäldesammlung schenkte König August III. ganz besondere Aufmerksamkeit. Dank der kenntnisreichen Hilfe seiner Beauftragten hatte er sie mit großem Geschick und verhältnismäßig geringem Kostenaufwand zusammengebracht. Die Summen für den Ankauf der Gemälde stehen zu den sonstigen Ausgaben für Feste, Repräsentation, Opern, Prunk und Lebenshaltung in gar keinem Verhältnis. Der Aufwand für ein einziges Ballett, so berichtet Winckelmann 1752, betrug 36 000 Taler! Das ist genau die gleiche Summe, die die Mönche von San Sisto für die Sixtinische Madonna forderten. Dieser Preis hat sich später durch den Ausfuhrzoll und durch die Kosten für eine Kopie des Bildes erhöht. Trotzdem scheinen die Summen für die sächsischen Gemäldeankäufe auf Friedrich II. von Preußen abschreckend gewirkt zu haben, denn er warnt seinen Beauftragten in Paris: ,, . . . dem Könige in Polen stehet frey, vor ein Tableau 50 000 Ducaten zu bezahlen, und in Sachsen vor 1000000 Rther. Kopfsteuer auszuschreiben; aber das ist meine Methode nicht. Was ich bezahlen kann, nach

- einem resonnablen Preis, das kaufe ich, aber was zu theuer ist, lass' ich dem Könige in Polen über, denn Geld kann ich nicht machen, und Imposten aufzuerlegen ist meine Sache nicht . . . " (Anekdoten von Friedrich II. von Preußen und einigen Personen, die um ihn waren. Hrsg. von Friedrich Nicolai, Berlin/Stettin 1788, Heft III, S. 291).
- ¹¹) Heinrich Solulze, Das Antlitz Dresdens in der Sicht Canalettos. Jahrbuch zur Pflege der Künste, III. Folge 1955, S. 15.
 - Gertrud Rudloff-Hille, Johann Alexander Thiele. In: Sächsische Heimatblätter 1958/Heft 5, S. 275.
- ¹²) Die Wettiner hatten von jeher die Vedutenmalerei geschätzt und gefördert. Die frühesten Stadtansichten stammen von dem Hofmaler Heinrich Gölling (1551–1606). Im siebzehnten Jahrhundert bekam die Vedute in Deutschland durch Dillich von neuem Bedeutung. Dillichs Ideen verwandte dann Merian für seine Enzyklopädie, indem er dessen Zeichenbücher ausschlachtete (ohne den Urheber zu erwähnen).
- ¹³) Carl Justi, Winckelmann, Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen, Leipzig 1866, S. 288.
- 14) Daher rechnete ihn auch der König weniger zur deutschen als zur italienischen Schule und lehnte es ab, ihn zum Direktor einer geplanten Akademie zu machen, weil er einen Deutschen als Direktor eingesetzt wissen wollte.
- ¹⁵) Großen Einfluß hatte Heinecken auf den Ankauf von Gemälden für die Galerie. Er begutachtete die Angebote und wählte aus. Seine besondere Vorliebe galt dem Kupferstichkabinett, dessen Leitung ihm ebenfalls übertragen worden war. Er sammelte mit viel Geschick und großer Kennerschaft und begann auf eigene Kosten ein Galeriewerk herauszugeben.
- ¹⁶) Mieczysław Wallis, Canaletto, Warschaus Maler, Warschau 1954, S. 5.
- ¹⁷) T. D. Fomitschewa, Vidy Dresdena i Pilny, Leningrad 1959 (russisch).
- ¹⁸) Hasche, Diplomatische Geschichte Dresdens von seiner Entstehung bis auf unsere Tage, Dresden 1819, S. 252.
- ¹⁹) Die Königin, die für sich und ihren Hofstaat monatlich 174000 Taler verlangte (der königliche Beichtvater hatte 12000, der Operndirektor 15000 Taler Besoldung; diese unmäßigen Summen setzte Friedrich auf 2000 Taler für jeden herab) erhielt zur Antwort, sie solle sich an ihren Gemahl wenden.
- ²⁰) In seiner 1772 erschienenen Schrift "Von deutscher Baukunst" gibt Goethe seiner Begeisterung über das Straßburger Münster Ausdruck: "Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat. Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonierenden Einzelnheiten bestand, ich wohl

SLUB

Wir führen Wissen.

- schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte . . . Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags zu schauen seine Würde und Herrlichkeit." (Ernst Beuteler, Von deutscher Baukunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach. Seine Entstehung und Wirkung. München 1945, S. 15.)
- ²¹) ,,Es wäre wahrlich der Zeit zuviel, wollte man alle Widersinnigkeiten und Extravaganzen des Zwingerstils aufzählen. Die Verhöhnung des Schönheitssinns in den plastischen Figuren zu geschweigen. Hier wurden Gliedmaßen der alten Säulenordnungen und die Stilgesetze der Kunst mit ebenso zügelloser Licenz behandelt, wie man anderswo mit den Pflichten des Fürsten und mit den Einkünften des Landes wirtschaftete. Ist es nicht, als hätte die Architektur, überdrüssig des steifen Hofcasernenstils, unter dem Privileg der Maskenfreiheit ihr altrömisches Costüm in Stücke zerrissen und sich aus den Fetzen eine Harlekinsjacke zusammengesetzt? Wie damals die Feste diese vorübergehende Erhöhung des Lebensgenusses, zum alleinigen Inhalt und Zweck des Lebens machte; wie der Regentenberuf in dem Pomp der Ceremonie und Repräsentation aufging: (was war die polnische Krone anders als eine Ceremonie?) geradeso frivol wird hier die Dekoration eines Festsaals in einen architektonischen Stil verwandelt." Carl Justi, Winckelmann, Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Leipzig 1866, S. 255/56.
- ²²) J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Friedrichstadt 1755, S. 2, Faksimileausgabe Dresden 1927.
- ²³) Fr. A. Krubsacius, Untersuchung über den Ursprung der Verzierungen, der Veränderung u. des Wachstums derselben bis zu ihrem jetzigen Verfalle. 1759.
- 24) "Als . . . Heinecken den König (August III.) einmal ausdrücklich fragte, ob er nicht eine Kunstakademie errichten wollte die bestehende war nämlich nur eine Zeichenakademie und bestand im ganzen mehr auf dem Papier da fragte der König seinerseits, wer denn Direktor der Akademie werden sollte. Heinecken nannte Silvestre, Groni, Torelli, Mengs. Da gab der König die denkwürdige Antwort: "Das wird also eine französische oder italienische Akademie werden. Wir müssen warten, bis wir einen Deutschen bekommen"".
 - Nach dem Tode Augusts III. im Jahre 1765 entwarf sein Sohn Friedrich Christian in seiner kurzen Regierungszeit einen Plan zur Erweiterung und Neugestaltung der Akademie. Seine Gemahlin Maria Antonia sorgte nach seinem Tode (1765) für die Verwirklichung dieses Planes. (Paul Schumann, Dresden, Leipzig 1909, S. 204.)
- 25) H. A. Fritzsche, Bernardo Belotto, genannt Cana-

- letto, Beiträge zur Kunstgeschichte, 5. Bd., Burg b. Magdeburg 1926, S. 79.
- ²⁶) Ebenda S. 76.
- 27) Hagedorn schreibt in einer Beurteilung über den für die Akademie als Lehrer in Frage kommenden Künstler folgendes: "Belotto scheint mit vielen Malereien und Vorstellungen der Prospekte, die in der Galerie überflüssig sind, hingegen füglich die Landschlösser zieren können, der Absicht seines Hierseins ein völliges Genüge geleistet zu haben." (Sächsisches Hauptstaatsarchiv. Die Kunstakademie betreffend Nr. II, Gutachten an den Prinzadministrator Xaver, 2. Jan. 1764.)
- ²⁸) Sächsisches Hauptstaatsarchiv. Die Kunstakademie betreffend Nr. 11, Brief Hagedorns an Xaverius vom 28. Sept. 1765.
- ²⁹) Sächsisches Hauptstaatsarchiv. Die Kunstakademie betreffend Nr. II, Vortrag Hagedorns vom 22. Dez. 1766.
- ³⁶) H. A. Fritzsche, Bernardo Belotto, genannt Canaletto, Burg b. Magdeburg 1956, S. 86/87.
- ³¹) Johann Bernoullis Reisen durch Brandenburg, Pommern usw. Leipzig 1779/80, Bd. VI, S. 258.
- ³²) Mieczysław Wallis, Canaletto, Warschaus Maler, Warschau 1954, S. 21.
- ³³) H. A. Fritzsche, Bernardo Belotto, genannt Canaletto, Burg b. Magdeburg 1936, Seite 151–173.
- 34) Heinrich Sulze, Das Antlitz Dresdens in der Sicht Canalettos, Jahrbuch zur Pflege der Künste, 5. Folge 1955, S. 5.
- 35) Abgedruckt bei Moriz Wiessner, Die Akademie der bildenden Künste zu Dresden von ihrer Gründung 1764 bis zum Tode Hagedorns 1780, Dresden 1864.
- 36) Topographische Geschichte der Stadt Dresden und der um dieselbe herum liegenden Gegenden durch Benjamin Gottfried Weinart, Dresden 1777. Kupfer von C. G. Nestler, Bildanhang, Nr. I, II, III, IV, VI, VII, IX, XII, XXVI, XVII.
 - K. W. Daßdorf: Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten der kurfürstl. Residenzstadt Dresden, Dresden 1782, Seite 120, bis zur Unkenntlichkeit verkleinert und vereinfacht, ohne künstlerischen Wert.
 - A. Schumann, Staats-Post und Zeitungslexikon 1824, (Pirna und Feste Sonnenstein vom Obertor gesehen).
- ³⁷) H. A. Fritzsche, Bernardo Belotto, genannt Canaletto. Beiträge zur Kunstgeschichte, 5. Bd., Burg b. Magdeburg 1956, S. 58 f.
- 38) Das Buch von Wallis zeigt das in vielfältiger und überraschender Weise. (Mieczyslaw Wallis, Canaletto, Warschaus Maler, Warschau 1954).
- ³⁹) H. A. Fritzsche, Bernardo Belotto, genannt Canaletto, Beiträge zur Kunstgeschichte, 5. Bd., Burg b. Magdeburg 1956, S. 79.
- 40) Vgl. dazu Wallis, Canaletto, Warschaus Maler, Warschau 1954, S. 54. Vladimir Fiala, Die russische realistische Malerei des 19. Jahrhunderts, Prag 1953, S. 27/52.

- Ashby, Thomas und Constable, W. G.: Canaletto and Belotto in Rome. In: Burlington Magazine 1925
- $Bellermann,\ I.\ I.:$ Bemerkungen über Rußland. Erfurt 1788
- Bernoulli, Johann: Johann Bernoullis Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Kurland, Rußland, Polen. Bd. VI. Leipzig 1779/80
- Borenius, Tanored: Il Canaletto junior. In: Burlington Magazine 59, 1922
- Brosse, Charles de: Vertrauliche Briefe aus Italien an seinen Freund in Dijon 1759-40. Paris 1799. (Deutsche Ausgabe: München 1920/21)
- Ciampi, Sebastiano: Bibliografia Critica delle corrispondenze – dell'Italia colla Russia, Polonia. 3 Bde, 1854/42. Firenze 1859
- Constable, W. G.: Canaletto in the Magnasco Society. In: Burlington Magazine July 1929
- Daβdorf, K. W.: Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten der kurfürstlichen Residenzstadt Dresden. Dresden 1782
- Daβdorf. K. W.: Winckelmann Briefe an seine Freunde, mit lit. Anmerkungen von K. W. Daβdorf. Dresden 1777/80
- Eichhorn, Kurt v.: Warschau, Werden und Vergehen seiner Baudenkmäler. Stätten der Kultur. Bd. 54. Leipzig 1919
- Ferrari, Giulio: I due Canaletto, Antonio Canal e Bernardo Belotto. Torino 1914
- Fritzsche, Hellmuth, Allwill: Bernardo Belotto, genannt Canaletto. Beiträge zur Kunstgeschichte. Bd. 5. Burg b. Magdeburg 1956 Pöppelmanns Werden und Reifen am Dresdner

Pöppelmanns Werden und Reifen am Dresdner Zwinger, In: Jahrbuch für Geschichte der deutschen Baukunst 1. Berlin 1958

- Der Dresdner Zwinger im Wandel der Zeiten. In: Zeitschrift für Denkmalpflege 2, 1927/28 u. 5, 1928/29
- Hasche: Diplomatische Geschichte Dresdens von seiner Entstehung bis auf unsere Tage. Dresden 1819
- Heinecken, Karl, Heinrich v.: Neue Nachrichten von Künstlern . . . 1786
- Hetzer, Theodor: Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Berlin 1929
- Justi, Carl: Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Leipzig 1866

- Keißler, Johann, Georg: Neueste Reisen 1729-30. Hannover 1751
- Klemm: Chronik der Stadt Dresden und ihrer Bürger. Dresden 1857
- Kohl, J. G.: Reisen ins Innere von Rußland und Polen. Dresden, Leipzig 1841
- Lauterbach, Alfred: Der Stil Stanislaus August, Warschauer Klassizismus des 18. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Bildende Kunst. N. F. 28, Heft 2, 1916/17 Warschau. Berühmte Kunststätten Bd. 66. Leipzig 1918
- Marx, Engels: Über Kunst und Literatur, Hrsg. v. Michail Lifschitz. Berlin 1948
- Meyer, Rudolph: Die beiden Canaletto. 1878
- Posse, Hans: Eine Architekturphantasie Bernardo Belottos über den Dresdner Zwinger. Pantheon. Bd. 5. 1950 Jan.-Juni, München
- Rudloff-Hille, Gertrud: Johann Alexander Thiele. In: Sächsische Heimatblätter. 1958/Heft 5
- Schäfer, Wilhelm: Sachsenchronik für Vergangenheit und Gegenwart. Serie I. Dresden 1854
- Sigismund, Ernst: Andreas Vogel und seine Dredner Ansichten. In: D.G.B. 14, 1905, 12–22
- Simonson, George, A.: Francesco Guardi 1712-95. London 1904
- Stübel, Moritz: Canaletto. Amtl. Veröffentlichungen des Ministeriums des Kultus und öffentlichen Unterrichts. Berlin 1925
 - Der jüngere Canaletto und seine Radierungen. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft. Hrsg. v. Biermann. IV. Jahrg. Heft XI, 1911
- Sulze, Heinrich: Das Antlitz Dresdens in der Sicht Canalettos. In: Jahrbuch zur Pflege der Künste, III. Folge 1955
- Trost, Alois: Canalettos Wiener Ansichten. Wien 1947
 Voβ, Hermann: Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts. In: Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 47, 1926, Heft 1
- Wiessner, Moriz: Die Akademie der bildenden Künste zu Dresden von ihrer Gründung 1764 bis zum Tode v. Hagedorns 1780. Dresden 1864
- Waetzoldt, Wilhelm: Das klassische Land, Wandlungen der Italiensehnsucht. Leipzig 1927
- Wallis, Mieczystaw: Canaletto, Warschaus Maler. Warszawa 1954



5

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

7

DIE FRÜHZEIT DES KÜNSTLERS IN VENEDIG

8

BELOTTO ALS HOFMALER IN DRESDEN

12

BELOTTO IN WIEN UND MÜNCHEN

13

Dresden nach dem Siebenjährigen Krieg

14

DIE LEHRTÄTIGKEIT BELOTTOS AN DER AKADEMIE

16

BELOTTO IN WARSCHAU

19

Wesenszüge im Werk des Künstlers

25

Verzeichnis der Bildtafeln

55

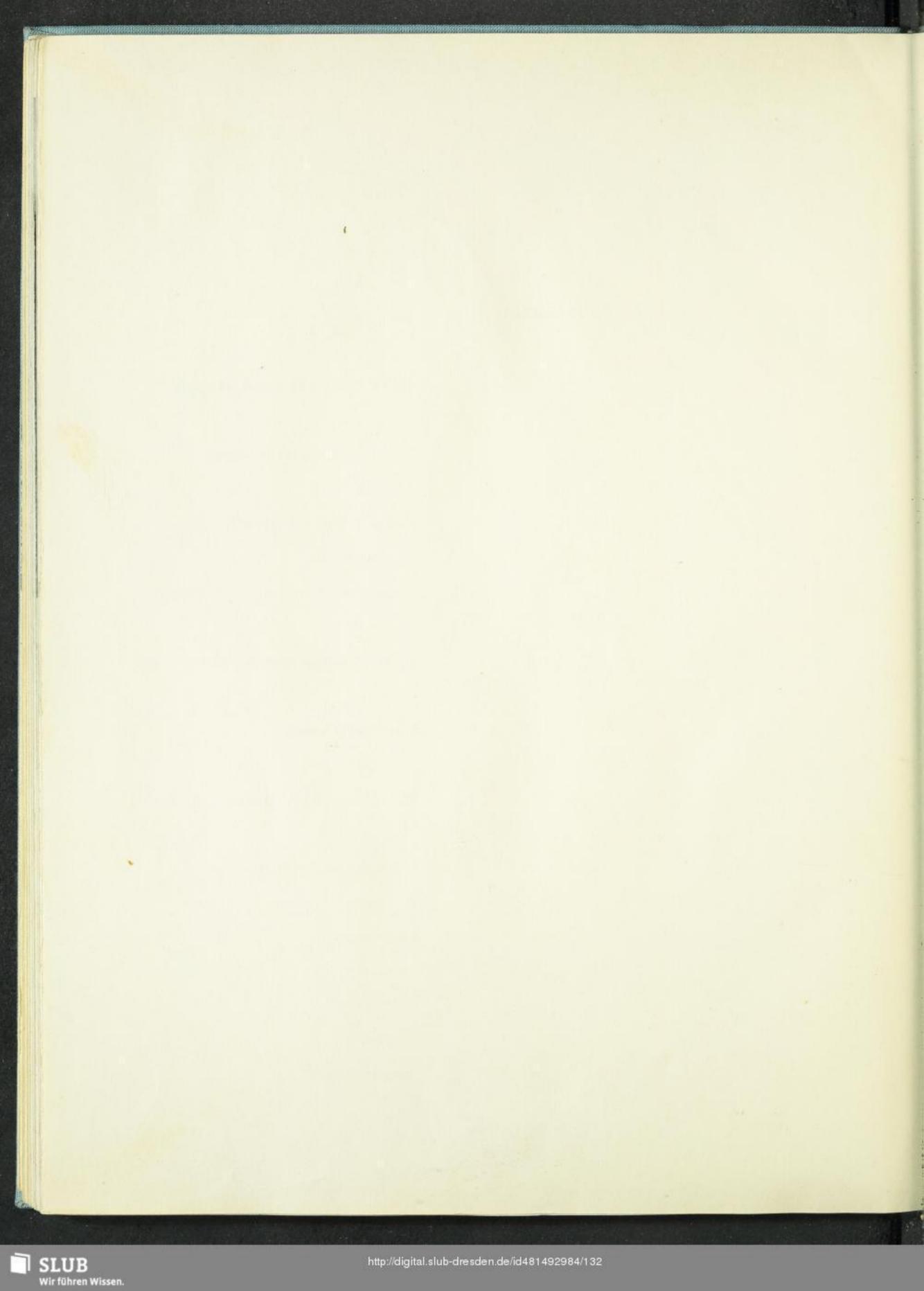
DIE BILDTAFELN

121

Anmerkungen

123

LITERATURNACHWEIS



NACHWEIS DER ABBILDUNGEN:

Farbige Tafeln:
Gerhard Reinhold, Leipzig 1, 5, 6, 20, 21, 54
Verlagsarchiv 4
Kolowca Stanisław, Krakau 11, 58, 59, 61, 62
Heinrich Loew, Leipzig 15, 16, 24, 26, 35, 41
Kunsthistorisches Institut, Wien 45, 51
Heinz Gleixner, München 56

Einfarbige Tafeln:

Deutsche Fotothek, Dresden 2, 5, 7, 12–14, 17–19, 22, 23, 27–35, 57–40, 42
Foto-Hütte, Wörlitz 8
Hessisches Landesmuseum, Kunst- und Historische Sammlungen, Darmstadt 9
Foto-Fischer, Dessau 10
Gräflich-Schönbornsche Gemäldegalerie, Wien 45
Kunsthistorisches Museum, Wien 44, 46-50, 52
Kunstverlag Wolfrum, Wien 55
Österreichische Nationalbibliothek, Wien 54
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 55
Kalowca, Stanislaw, Krakau 57, 60, 63



1. Auflage 1963 · Copyright by VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig · Veröffentlicht unter Lizenz-Nr. 450 · 350/51/62 · Die Farbätzungen fertigte der VEB Reprocolor, Leipzig · Das Werk wurde in der Korpus Walbaum-Antiqua gesetzt von der Druckerei Fortschritt Erfurt, die auch die einfarbigen ätzungen herstellte sowie die Druck- und Bindearbeiten besorgte · Das Papier lieferten der VEB Papierfabrik Rosenthal, Blankenstein (Saale) und der VEB Patentpapierfabrik Penig · Einband, Schutzumschlag, Typographie und Bildgestaltung besorgte Günter Junge, Berlin. — Bestell-Nr. TB 101



1 2. Nov. 1976

1 7. April 1980

\$ 1. Nov 1982

Mulleur

7 6. W. 1983 2 2 Juni 1983 Criets

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

₽ n 11 83		
22.DEZ.1983		
28 DEZ 83		
POUDTING -		
ny Warz Hars		
9 3. Kay 1935 25. Jan. 1939		
73. Jan. 1334		
SACHSISCHE LANDESBIBLI	OTHEK	

2 0357688

			× 12.00
Signatur	37: 4°	340	Stok Aug
RS			Bub AK Titelaufn. AKB
FK 7	Andrei Sacre	Ku	V-
3	Suozne	ny	Za
Bio K Speciem M. 1720 - 173	alesi	Bild K	
SWK			
Sonderstandort		Signum	Ausleihe- vermerk

37. 4° 340

