

in Warschau (Abbildung in Kozakiewicz 1972, Bd. 2, Abb. 278-279). Hinter der Dreiergruppe ist ein Hof zu sehen, auf den gerade eine Kutsche vorgefahren ist, links davon die beiden Flügel des südöstlichen Teils des Schlosses und rechts ein Teil des Gartens, beherrscht von Fischer von Erlachs Belvedere (das im Jahre 1873 abgerissen wurde, um Platz für ein weiteres Schloß zu schaffen). In der Ferne erkennt man die Liechtentaler Kirche und eine Hügelkette mit dem Kahlenberg und dem Leopoldsberg (Menz 1965, S. 66, Nr. 54). Zu den Statuen und Urnen auf der Balustrade siehe Baum 1964 (S. 10, 28ff., 51ff., Nr. 74, 76, 80, 90, S. 76-77 und 83).

Stärker noch als sein Gegenstück ist dieses Bild als Gruppenporträt und gleichermaßen als Darstellung des Lebens der Aristokratie zu verstehen, vor dem Hintergrund eines luxuriösen Sommerpalais in Szene gesetzt. Die Gestalten haben sich scheinbar auf der Terrasse getroffen, um einen ruhigen Nachmittag in der Sonne zu verbringen. Ihre Aufmerksamkeit gilt einem kleinen schwarzen Spaniel. Ein junger Mann, möglicherweise ein Bediensteter, beobachtet sie von einem der großen Fenster des Treppenhauses. Obwohl niemand im Garten oder auf dem Balkon des Belvedere zu sehen ist, ist der Winkel der Schatten in beiden Bildern gleich. Der Unterschied in der Stimmung und Bewegung - oder im Mangel an Bewegung - ist eher durch einen Wechsel des Schauplatzes als durch die Tageszeit bedingt. Dies ist die private, im Gegensatz zur öffentlichen, Sicht des Lebens im Gartenpalais. Bellotto hat folglich den Blickwinkel verändert, um die Isolation der Familie hervorzuheben: der Betrachter wird nicht einbezogen. Die Komposition ist sogar noch kühner als im Pendant des Werkes, besonders in der geschickten Ausgewogenheit der perspektivisch gezeichneten Masse von Martinellis Palast im italienischen Stil gegen die Wolkenstreifen am fernen Himmel. Bellotto hatte einige Jahre zuvor bereits mit diesem Bildaufbau experimentiert, als er eine Ansicht der Festung Sonnenstein in Pirna malte. Er bediente sich eines ähnlichen Schemas in seinem zeitgenössischen Gemälde des Schlosses von Kaunitz, aber es erreicht seine größte Wirkung in dem Liechtensteiner Gemälde.

Keith Christiansen

LITERATUR: Höss 1908, S. 22 und 137; Ferrari 1914, Abb. 40; Tietze 1919, S. 22, Abb. 17; Borenius 1921, S. 108ff., Abb. III; Levetus 1923, III. S. 125; Tietze 1926, Abb. 100; Kat. 1931, Nr. 887; Seidlitz 1911, S. 488; Fritzsche 1936, S. 64-65, 102, 115, Nr. 110, Abb. 85; Stix und Strohmmer 1938, S. 93-94, Nr. 22; Trost 1947, S. 17, 25, Nr. 15, Abb. 15; Luzern 1948, Nr. 10; Sedlmayr 1956, S. 218; Kozakiewicz 1957, S. 27, Nr. 48-49; Donzelli 1957, S. 17; de Logu 1958, S. 204; Kozakiewicz 1972, Bd. 1, S. 114ff., Bd. 2, S. 212ff., Nr. 277, Abb. 277; Camesasca 1974, S. 84, 107, Nr. 163, Abb. 163; Pötschner 1978, S. 287, Nr. 30, Abb. 30; Knofler 1979, S. 109-110, Abb. 36; Baumstark 1980, Nr. 25; Neubauer 1980, S. 43, Abb. II.