

STADTBILD UND DENKMALPFLEGE

Konstruktion und Rezeption von
Bildern der Stadt

Herausgegeben von Sigrid Brandt
und Hans-Rudolf Meier

unter Mitarbeit von Gunther Wölfle

INHALT

Vorwort der Herausgeber	6
Von der <i>descriptio urbis</i> zu den <i>urban icons</i> – Imagination und Funktion von Stadtbildern aus denkmalpflegerischer Sicht Hans-Rudolf Meier	8
KONSTRUKTION UND WAHRNEHMUNG VON STADTBILDERN	
Wie kommt die Stadt ins Bild? Das Stadtbild zwischen Realienkunde und eigenem Recht Andreas Beyer	20
Ansichtssache: Bellottos Veduten und die städtebauliche Bilderpolitik Tristan Weddigen	28
Stadtbild und Stadtarchäologie Matthias Untermann	42
Das Bild von der aufgeklärten, geordneten Stadt und die städtebaulichen Planungen der preußischen Bürokratie im 18. Jahrhundert Ulrich Reinisch	52
Raum – Bild – Vermittlung Michael Müller	66
Stadtbilder und Städtebücher. Der reproduzierte Blick auf die Stadt Matthias Noell	80
Flächenbild und Raum – Sehen bei Albert Erich Brinckmann Sigrid Brandt	94
Der Reiz der Großstadt. Sexualisierung durch Bildproduktion Martina Löw	104
Das GegenBild. Zur Darstellung der historischen Stadt im Spielfilm Hans-Georg Lippert	114
Die Demokratisierung der Architekturentscheidung: Hilft Architektursimulation? Yadegar Asisi	128
STADTBILDER IN DER DENKMALPFLEGE UND IM ZEITGENÖSSISCHEN STÄDTEBAU	
Stadtbild in der Denkmalpflege: Begriff – Kontext – Programm Ingrid Scheurmann	140

Stadtbild – Oberfläche – Schein Marion Wohlleben	150
Stadt – Denkmal – Bild. Wider die homogenen Bilder der Heimat Gerhard Vinken	162
Düsterer Hintergrund und reizende Reste – Zum Bild der alten Stadt in den Projekten der Moderne Thomas Will	176
Geschichtsbild – Stadtbild – Denkmalpflege. Postmoderne Komplexitätsreduktion und die Rekonstruktion des Hildesheimer Marktplatzes Michael S. Falser	196
Imagine a Metropolis: The representation of Rotterdam, 1970–2000 Patricia van Ulzen	208
Stadtstruktur und Stadtbild in der Denkmalkunde – das Beispiel Bamberg Thomas Gunzelmann	218
Substanz oder Bild? – Stadtbild und Denkmalbedeutung in der praktischen Denkmalpflege Frank Pieter Hesse	232
Die Macht der Bilder – Vom Virtuellen und Realen in der Architektur der neuen Einkaufszentren Martin Thumm	244
Stadt des Erinnerens. Dresdner Neumarkt – Vormoderne im Städtebau Jürg Sulzer	256
Bild – Raum – Stadt Wilfried Lipp	268
Summaries	282
Autorenverzeichnis	292
Abbildungsnachweis	296

ANSICHTSSACHE: BELLOTTOS VEDUTEN UND DIE STÄDTEBAULICHE BILDERPOLITIK__TRISTAN WEDDIGEN

Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag

VERGANGENHEITSVERMARKTUNG UND ZUKUNFTS-

VERGESSENHEIT__1756 Dresden – so heißt das publikumsattraktive Panoramarundbild, das 2006, anlässlich des achthundertsten Stadtjubiläums, in Theodor Friedrichs stillgelegtem Dresdner Gasometer von 1878 installiert wurde (Abb. 1).¹ Das vom Architekten und Maler Yadegar Asisi und seiner *Factory* aus zahlreichen Bildquellen (von Canalettos Veduten bis zu heutigen rumänischen Ziegdächern) kompilierte und digital zusammengestückelte Gemälde rekonstruiert die Aussicht auf die Stadt, wie sie sich 1756, vom Turm der Hofkirche aus betrachtet, dargeboten haben könnte.²

Das Stichjahr ist bewusst gewählt: Es erhebt sich so das augusteische Dresden scheinbar aus der Asche, nämlich die von der lokalen Historiografie (dann von der Tourismusindustrie) seit 1945 beschworene letzte Blüte jenes goldenen Zeitalters, bevor der Siebenjährige Krieg ausbrach, in dessen Verlauf die preußische Armee Friedrichs I. der Stadt arg zusetzte und an dessen Ende das der polnischen Krone verlustig gegangene Sachsen sich zu ewiger Provinzialität verdammt sah. „Ein Blick von der katholischen Hofkirche über die Stadt Dresden am letzten Tag des Barock“ nennt der Großdekorateur seine Stadtansicht.³ Das mit städtischer Geräuschkulisse unterlegte Panorama be-

friedigt in diesem Fall nicht die populäre Sehnsucht nach dem Fernen und Fremden, sondern vielmehr die Nostalgie nach dem verlorenen Heimischen und Eigenen, das auf ein ersehntes heiles Dresden ante 1756 in seinem eigentlichen und authentischen Zustand vor der apokalyptischen Zerstörung in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs projiziert wird. Eine dunkle Gewitterwolke soll im Panoramahimmel das Herannahen der preußischen Truppen am 29. August 1756 symbolisieren.⁴ Durch visuelle Immersion in das suggestive Rundbild wird eine wirksame Freud'sche Deckerinnerung produziert und zugleich ein Ersatztrauma evoziert, das die Stunde Null auf 1763, das Ende des Siebenjährigen Krieges, vorverlegt und so den eigenen nationalsozialistischen Destruktions- und Todestrieb mit der preußischen Besetzung überblendet.

Damit wird zugleich die an den vorfaschistischen Ruinen ausgelebte ikonoklastische Geisteraustreibung der Deutschen Demokratischen Republik verdrängt. Der damaligen destruktiven Übersprungshandlung entspricht seit 1989 eine rekonstruktive und dem sozialistischen Wiederaufbau eine kapitalistisch-royalistische Altstadtsimulation, die selbst die Einheimischen zu Touristen macht und deren ideologische Implikationen kaum hinterfragt werden – so verwechselt die Öffentlichkeit ja gerne einmal *Restauration* mit *Restaurierung*. Die digital generierte Filmkulisse wird zur Sehgewohn-

heit und erhebt auch dank allenthalben gebauter CAD-Architektur Anspruch auf Realität, wie die neoaugusteische Einrahmung der Dresdner Frauenkir-

der CAD-Entwürfe und gebaute Wirklichkeit miteinander vergleicht. Weil ständig wider besseres Wissen abgerissen und betoniert wird, müssen



1

che zeigt – die billigen, kommerziellen Nachahmungen mit Sandsteintapete verleihen nun sogar dem handwerklichen, moralisch-sentimentalen Wiederaufbau rückwirkend eine Aura und Patina der historischen Authentizität, die sich im Nachhinein als das Trojanische Pferd einer unaufhaltsamen Rekonstruktions- und Imitationswelle erweist.⁵ Dass technisch generierte, illusionistisch wirkende Wunderbilder wie das Dresdner Panorama das kritische Denken beeinträchtigen können, weiß die kritische Denkmalpflege und auch jeder,

Kunstwissenschaft und Denkmalpflege nicht aufhören, die Rhetorik der Bilder öffentlich zu hinterfragen, vor allem dann, wenn sogar linke Kollegen nun die Teilrekonstruktion des Berliner Schlosses befürworten, wird ihnen doch im Gegenzug in Aussicht gestellt, dass sich ihre Alma Mater im neuen Schaufenster Berlins darbieten darf.⁶ Wie die neue Dresdner Synagoge von Wandel, Lorch und Hirsch zeigt, die seit 2001 an der Stelle der alten Synagoge von Gottfried Semper aus dem Jahre 1833 steht und die den Novemberpogro-

men von 1938 zum Opfer fiel, ist die Konstruktion guter neuer Architektur klar der unkritischen Rekonstruktion guter alter Architektur vorzuziehen

explizit als Beitrag zur öffentlichen Diskussion verstehen.⁸ Um die scheinbare Exaktheit und Wissenschaftlichkeit und daher die Überzeugungskraft



2

– als virtuelles, ephemeres Mahnmal ist die CAD-Visualisierung des Semperbaus sogar geeigneter.⁷ Der aktuelle, unverkrampfte Rekonstruktionstrend zeigt nicht nur, dass Europa ohne Zukunft ist, sondern er ist zudem Symptom einer Angst vor der eigenen Zeitgenossenschaft, die doch gerade auch für die Zerstörungen historischer Baukultur im 20. Jahrhundert mitverantwortlich ist – einer Zeitgenossenschaft, die zukünftige Geschichte baut. Weil der Schritt von der virtuellen zur gebauten Rekonstruktion nur ein kleiner ist, müssen suggestive Bildapparate wie das Dresdner Panorama kritisch betrachtet werden, besonders wenn sie sich

solcher Visualisierungen zu konterkarieren, können Kunsthistoriker dort ansetzen, wo autoritative, aber wissenschaftlich so dekontextualisierte und detextualisierte Bildquellen zitiert werden, deren Informationswert sogar hinter Fritz Löfflers populäres *Das alte Dresden – Geschichte seiner Bauten* zurückfällt.⁹ Dabei spielen die heute berühmten, vor allem seit 1945 beliebten Dresdenansichten Bernardo Bellottos (genannt Canaletto) aus den Jahren 1747 bis 1758 eine zentrale Rolle.¹⁰ Der naive Umgang mit diesen Ikonen des wahren Dresdens zeigt sich zum Beispiel in der folgenden Bemerkung Asisis: „Wenn ich diese Bilder nicht ge-

habt hätte, hätte ich mein Dresden-Bild bestimmt ungeheuer geleckelt gemalt. Aber jetzt weiss ich, es hatte Patina, es war dreckig.“¹¹ Diese Patina (die die Canaletto-Fassaden am Neumarkt niemals ansetzen werden) werden hier allerdings als Abbild historischer Realität verkannt: Es handelt sich doch vielmehr um jene maltechnischen Kunstgriffe und Abkürzungen, die Bellotto berühmt gemacht haben und die, ähnlich digitalen Texturen, den bloßen Anschein von Realitätsabbildung hervorrufen sollten. Es ist kein Zufall, dass gerade in jenen Jahren, in denen Bellotto dem gemalten Stadtraum eine künstliche Patina verpasste, um die scheinbare Abbildungstreue seiner Gemälde zu steigern, die kennerschaftlich orientierte Kunstliteratur eben das Problem der echten und falschen Gemäldepatina diskutierte: Sowohl der Inspektor der Dresdner Gemäldegalerie, Pietro Maria Guarenti, als auch der Kunstagent Augusts III., Francesco Algarotti, waren sich des Wertes der allein von der Zeit geschaffenen Patina als Echtheitsmerkmal bewusst. Sie warnten jedoch zugleich vor der Fälschung von Patina, wie dies Algarotti dem König anhand eines künstlich gealterten Gemäldes vorführte.¹²

BELLOTTOS KRITISCHE KONSTRUKTION VON GEGENWART_Als ein Beispiel für die Konstruktion eines Stadtbildes, dessen Rekonstruktion ein gebautes Missverständnis wäre, kann jene berühmte *Ansicht des Neumarkts* betrachtet werden (Abb. 2), die Bellotto 1749 im Auftrag Augusts III. malte und welche die urbane und öffentliche Präsenz der königlich-kurfürstlichen Gemäldegalerie teils dokumentiert und teils inszeniert.¹³ Dafür ist es notwendig, den touristischen Blick des 18. Jahrhunderts und den nostalgischen der Nachkriegszeit

abzulegen, die den bildpolitischen und kunstgeschichtlichen Umgang mit Bellottos Werk weiterhin bestimmen.¹⁴ In dieser Vedute gilt die Aufmerksamkeit der imposanten, in der Mittagssonne aufleuchtenden Fassade des Stallgebäudes, die den Jüdenhof im Vordergrund und den daran anschließenden Neumarkt dominiert. Dass, wie bisher nicht deutlich genug gemacht worden ist, die königliche *Gemäldegalerie* das eigentliche Sujet der Ansicht des Jüdenhofes ist, bestätigt die Beteilung von Bellottos eigener Radierung nach dem Gemälde: *Perspective de la façade de la galerie royale de Dresde*. Auf reizvolle Weise fallen hier das gemalte Stadtbild und die Darstellung des Orts der Bilder zusammen. Es gilt nun, die scheinbar nichtssagende Objektivität der Vedute Bellottos nicht wörtlich zu verstehen, sondern der Bildstruktur und dem verwendeten visuellen Vokabular Aufmerksamkeit zu schenken und die Staffage und die Parerga, das explizit Bedeutungslose, zu befragen. Ein Bediensteter fegt die Stufen der englischen Treppe, während andere Figuren die Aussicht zu genießen oder zum Eingang der Galerie hinaufzusteigen scheinen. Dies sind die wenigen Hinweise auf eine Öffentlichkeit der Galerie, deren ausgesuchtes Publikum im 18. Jahrhundert eine Quantité négligeable darstellte. Hausherr der Galerie und Hauptakteur dieser Vedute ist vielmehr August III.: Den Ellenbogen hinauslehnend und mit einer gewissen Bonhomie zeigt er sich seinen Untertanen im Fenster einer von sechs kleinen Lipizyanern gezogenen, gefederten Staatskarosse. Aus der prächtigen Moritzstraße folgen weitere Kutschen, so als kehre der Hof von einer Jagdpartie oder aus Warschau zurück. Die Garde steht trommelnd vor der Großen Wache und salutiert, wäh-

rend nur einzelne Bürger ihren Landesherrn überhaupt zu beachten scheinen, vor ihm den Hut ziehen und sich verneigen.

Der Zug bewegt sich nicht zum Schloss hin, sondern auf die Gemäldegalerie zu. Dies ist nicht nur damit zu begründen, dass das Erdgeschoss der Galerie weiterhin als königlicher Stallhof und Remise diente, vielmehr gehörte zur Entstehungszeit



3

des Gemäldes die Gemäldegalerie im Obergeschoss des Baus zu den prestigevollsten Kulturprojekten des Königs. Der Hofmaler Bellotto zeigt hier einen, wenn nicht *den* inauguralen Galeriebesuch des Königs, und preist so die Kunstsinnigkeit und das Mäzenatentum Augusts III. Der Umbau des Stallhofs war 1746 und die Innere Galerie zwischen 1747 und 1750 durch Guarienti neu gehängt und inventarisiert worden. Bellottos Prospekt von 1749 feiert eben dieses Ereignis: die Vollendung der königlichen Gemäldegalerie.

Obwohl es sich hier um einen Kunstauftrag Augusts III. und um ein sich veristisch gebendes Lochkameragemälde handelt, sind leichte Dissonanzen und Dekorumsverletzungen zu bemerken, die über eine neutrale, mechanische Abbildung

der Realität hinausgehen. Nicht nur steht der etwas simple Auftritt des Königs in seiner verschnörkelten Zierkalesche in einem farblichen und sozialen Kontrast zum prosaischen städtisch-bürgerlichen Umfeld. Auch die neue museale Funktion des Stallhofs, um die es hier eigentlich geht, ist kaum zu erkennen, scheint es sich doch vorrangig um einen Marstall zu handeln. Ebenso lassen sich in Bellottos Vedute der Galgen vor der Großen Wache sowie der hölzerne, sogenannte Schandesel, auf dessen scharfkantigem Rücken sitzend Deserteure bestraft wurden, nicht so recht mit der zu erwartenden Inszenierung der königlichen Galerie als Musentempel und August III. als neuen Apoll in Einklang bringen.

Im Schatten des linken Vordergrundes verborgen steht – einem königlichen Entree ganz unangemessen – sogar ein Bettler vor der Gemäldegalerie, der von einem Hund angekläfft wird. Bettelvolk konnte als Staffage in melancholischen Architekturfantasien, etwa in Bellottos Dresdner *Capriccio mit der Schleuse von Dolo* von 1748, zum Einsatz kommen, durfte jedoch nicht als Komparse in der Inszenierung eines königlichen Prestigeprojekts oder eines fürstlichen Einzugs auftreten, wie ein Blick in die zeitgenössische Zeremonialliteratur bestätigt.¹⁵ Der Bettler vor der *galerie royale* will vermutlich weniger auf die sozialen Nebenwirkungen der berüchtigten Kunst- und Repräsentationsausgaben Augusts III. hinweisen, die später im Kreis des Kurprinzen Friedrich Christians kritisiert werden sollten. Er dürfte wohl eher, in Anlehnung an den Topos des verarmten und sozial ausgegrenzten Künstlers, als eine selbstmitleidige Identifikationsfigur des Malers zu verstehen

sein, dessen große Dresdenansichten zwar bestellt, aber nicht für galeriewürdig befunden und erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts als *vaterländische Prospekte* wiederentdeckt und ausgestellt wurden.¹⁶ Der bellende Köter kann zudem

bedeute, in der er die Brühl'sche Gemäldegalerie darstellte, zusammen mit dem Hofnarren Joseph Fröhlich porträtiert.¹⁹



4

für den lauten und bissigen unverständigen Kunstkritiker stehen.¹⁷

Zwar stand Bellotto seit 1748 als Hofmaler ein hohes Salär zu, und er genoss das Ansehen des Premierministers, doch wurde er beispielsweise für jene kleinformatischen Repliken der königlichen Dresdenveduten, die er für den Premierminister Heinrich von Brühl malen musste, angeblich nie entlohnt.¹⁸ Der vor der Gemäldegalerie bettelnde Künstler: Diese selbstironische Kritik an den bestehenden Verhältnissen dürfte Bellotto zuzutrauen sein, hatte er sich doch selbst in seiner ersten Dresdner Ve-

VERGLEICHENDES SEHEN—Die Objektivität der Sicht auf den Neumarkt scheint zudem deswegen zweifelhaft, weil der Stadtraum, wie jüngst beobachtet worden ist, nur scheinbar perspektivisch korrekt wiedergegeben ist (Abb. 3):

Das alte Gewandhaus mit seinen Zwerchgiebeln wurde rechts an den Bildrand gerückt, um den Blick in die Pirnaische Gasse freizugeben und so die Ankunft des Königs auf einem scheinbar breiteren Jüdenhof und vor der vollständig sichtbaren Großen Wache feierlicher zu gestalten.²⁰ Der fiktive urbanistische Eingriff, den Bellotto in der Galerieansicht vornahm, rezipiert das Pro-

blem der Enge des Jüdenhofes und verdeutlicht den königlichen Raumsanspruch, der in der urbanistischen und architektonischen Erneuerung Dresdens zum Ausdruck kam.

Bellottos 1750 geliefertes Pendant zur Galerievedute zeigt den Neumarkt von Norden aus (Abb. 4), das heißt den gleichen Ort von einer anderen Perspektive aus betrachtet. Der öffentliche Raum ist nun dem Bürgertum, den Handwerkern, Budenkrämern, Gärtnerinnen, Scherenschleifern und Gauklern überlassen. Während die königliche Gemädegalerie perspektivisch verkürzt und wie weggeblendet ist, sind nun andere Gebäude prominenter geworden: die Große Wache, die Frauenkirche, Paul Buchners altes Gewandhaus von 1591, jener zentrale städtische Versammlungsort des Handels und der Zünfte, der im Besitz des Hofes stand und 1791, vielleicht auch in Folge der preußischen Bombardierungen von 1760, abgebrochen werden musste.²¹ Diese spätnachmittägliche Stadtansicht ist korrekt wiedergegeben: Der Blickpunkt befindet sich an der Ecke des Hotel Stadt Rom.

Während nur noch die Bezeichnung *Jüdenhof* an die ehemalige mittelalterliche Synagoge erinnerte, pflegten am Neumarkt und zwar an jenem Ausgang der mittleren Frauengasse, aus der im Gemälde eine fürstliche Kalesche herausfährt, die sogenannten Neumarktjuden ihre fliegenden Trödelstände aufzuschlagen, wie dies noch Hermann Günther Meynert 1833 überliefert.²² Auch wenn aber die wenigen Hundert in Dresden wohnhaften Juden, die abgesehen von den Hofjuden ein elendes Dasein fristeten, aus Bellottos Stadtansicht ganz verbannt zu sein scheinen, handelt es sich, im Kontrast zur Vedute der prächtigen Gemädegalerie, bei dieser weniger glanz-

vollen Ecke des Neumarkts um eine Art soziale Rückseite der Medaille.²³ In beiden Gemälden wird die friedliche, den Künsten und der Muße zuträgliche Herrschaft Augusts III. inszeniert. Allerdings sind die ästhetischen Bedürfnisse des gemeinen Volkes im Gegensatz zu denen des Monarchen und seines Hofstaates weitaus bescheidener, ja es handelt sich um die niedrigste Gattung theatralischer Aufführung: Eine Menschentraube scharht sich um einen auf der Bühne sitzenden Bänkelsänger mit Halskrause, der mit einem Gitarristen und einem als Geistlichen oder Staatsdiener Verkleideten auftritt, der eine Schatulle bewacht. Dahinter und in sinnreicher Superposition ist vor dem alten Gewandhaus, in dem auch populäre Theateraufführungen stattfanden, ein Stand zu sehen, an dem kleine goldgerahmte Bilder feilgeboten werden. Links ist zudem das Atelier eines Steinmetzen oder Bildhauers zu erkennen, dessen notorisch staubige und schweißtreibende Arbeit in den *paragone*-Debatten der frühen Neuzeit für die physischen Mühen der Kunst als *ars mechanica* steht.

REALITÄT DES SCHEINS UND FIKTIONALITÄT DER WIRKLICHKEIT—Die beiden Gemälde, die als Pendants den Blickgewohnheiten der damaligen Galeriebesucher entsprechen, verlangen eine vergleichende Betrachtung, die einen *contrapposto* sozialer Unterschiede zutage bringt. Während im einen Bild die Sammlung des Königs gepriesen wird, erscheinen nur eine Hausecke weiter das Arbeitsleben und die Muße der Bevölkerung, auch der Künstler, als deutlich weniger luxuriös und elegant. Auf ähnliche Weise scheinen die Schausteller, die Bellotto 1742 in seiner *Ansicht*

der *Piazza della Signoria* als Staffage einsetzte, die Kunstpolitik der Medici, wie sie seit dem Cinquecento vor dem Palazzo Vecchio inszeniert wurde, als ein Volkstheater zu parodieren.²⁴ Ge-

wesen war.²⁵ Zu diesen Anlässen verkleideten sich adlige Personen als Bäuerinnen, Wirte oder Handwerker und inszenierten, mit oder ohne Maske, fingierte Jahrmärkte, Schenken oder



5

rade das Pendantkonzept, das an die zeitgenössischen Satiren eines William Hogarth erinnert, stellt einen Vergleich des fürstlichen *otium cum dignitate* mit den bürgerlichen und proletarischen Vergnügen her. Die *Divertissements* des Pöbels und die Muße der Herren rücken in Bellottos zwei *Ansichten* einander näher, wenn man zudem die im frühen 18. Jahrhundert in Europa verbreiteten höfischen Maskeraden heranzieht, die sich im deutschen Sprachraum *Wirtschaften* oder *Bauernhochzeiten* nannten und für die gerade der Dresdner Hof August des Starken berühmt ge-

Hochzeiten. So traten Standespersonen, die sich sonst von der Realität der Arbeit fernhielten, als Käufer und Verkäufer, etwa als Scherenschleifer, Bänkelsänger, Leiermänner und Scharlatane auf. Solche *Divertissements* wurden auch gerne für hohe Besucher abgehalten, um eine kommunikationsfördernde Lockerung der Etikette und der Präzedenzregeln zu ermöglichen. Zwar wurde die Inszenierung so weit getrieben, dass etwa an den fingierten Bauernhochzeiten frugale Speisen in ärmlichem Geschirr serviert wurden, doch überließ man die derberen Parts wie das soge-

nannte Frauenrennen echten Bäuerinnen, um das implizite Dekor der adeligen Gäste zu respektieren. Auch waren die Masken zumeist keine eigentlichen Verkleidungen, sondern elegante Kostüme mit den Attributen des jeweiligen Standes oder Handwerks. Die Künstlichkeit des Ereignisses war damit stets augenscheinlich.

Einige Veduten von Johann Samuel Mock geben einen Eindruck von der Bauernwirtschaft, die August der Starke am 25. Juni 1709 zu Ehren König Friedrichs IV. von Dänemark im Großen Garten darbot (Abb. 5).²⁶ Während der hohe Gast in das Kostüm eines norwegischen Bauern schlüpfte, gab sich August als ein französischer Landwirt aus. In Mocks Vedute findet sich unter den Divertissements wie den Riesenschaukeln, Maibäumen und italienischen Komödien auch eine Schaubude oder *Mercurie*, in der Einrichtungsgegenstände wie silbernes und goldenes Geschirr, goldgerahmte Spiegel und Landschaftsgemälde verkauft werden. Neben Mocks rückenansichtigem Selbstbildnis als Augenzeuge sind mehrere, nicht verkleidete, sondern echte Bettler und Krüppel zu erkennen, die als Staffage zur Bauernwirtschaft geladen sind. Ihre Funktion ist es, ähnlich wie in der Realität, den als reiche Bauern verkleideten Adligen eine tiefer stehende Unterschicht zu bieten, die ihr sozial differenzierendes Selbstverständnis unterfüttert. Die Bettler unterstützen weniger die Fiktion einer Bauernhochzeit, als dass sie, echte Armut verkörpernd, die ausdrückliche Theatralität und Künstlichkeit des gespielten sozialen Abstiegs des Hofadels hervorheben: In diesem Vergnügungspark konnte sich die Hofgesellschaft, vor deren Füßen sich Krüppel schleiften, am Schauer des sozialen Abgrunds delektieren. Zwar *könnte* es sich bei der Galeriean-

sicht (Abb. 2) um ein volkstümliches Königsspiel handeln und beim Neumarktprospekt (Abb. 4) um eine adelige Bauernwirtschaft, also um eine Spiegelung und Umkehrung der Verhältnisse, doch fehlen ganz explizit jene notwendigen, visuellen Merkzeichen des Schauspiels, welche man bei Mock sofort erkennen konnte. Es handelt sich daher bei Bellotto nicht um eine Parodie oder offene Kritik der Verhältnisse, sondern um einen bildlichen, klassenübergreifenden Vergleich, um eine Betrachtung der groben Unterschiede zwischen den Gesellschaftsgruppen, die – wie die Bauernhochzeiten zeigen – ganz im Rahmen des höfischen Selbstverständnisses und der höfischen Repräsentation und Belustigung lag. Die Wahrnehmung der Möglichkeit, dass adelige Lebensweisen mit denjenigen der niederen Stände vergleichbar seien, und der daraus resultierende leichte, aus dem sicheren Abstand der bildlichen und theatralischen Fiktion zu erfahrende Nervenkitzel einer möglichen Desillusionierung gehörte selbst zu den Divertissements des Hofadels. So real wie die Bauernwirtschaften, so fiktional sind demnach Bellottos Veduten.

Für einen gefeierten Maler von Capricci, der sich in seinen Dresdner Auftragsbildern allerdings auf getreue Prospekte beschränken musste, zählte die Staffage zu jener künstlerischen Freiheit, die er explizit für sich reklamierte.²⁷ In dem, was für bedeutungslos gehalten wurde, konnte Bellotto sogar in einem Repräsentationsstück, das eine Außenansicht jener Galerie darstellt, welche dasselbe Gemälde außen vor ließ, einen leisen, karikaturesken Scherz einschmuggeln. Es verbirgt sich darin eine Kritik durch Schweigen und Auslassen, die sich angesichts dessen, dass diese Vedute die Welt so

abzubilden vorgibt, wie sie sei, allein dem wahren Kenner als Bellottos Ansicht über den Stand der Künste am Dresdner Hof erschließt.

deuten sollen, die heute entworfen und gebaut werden. Wo wollen wir leben? Wer wollen wir sein? Welche Geschichte konstruieren wir heute?



6

CAVE IMAGINEM_In Dresdens aktuellen städtebaulichen Diskussionen werden Bellottos Veduten immer wieder als Zeugnisse eines Originalzustands zitiert, den es nach dem Willen einer wachsenden öffentlichen Meinung wiederherzustellen gelte. Sie einfach nur als realitätsgetreue Dokumente eines schönen alten Dresdens benutzen zu wollen, ist allerdings naiv oder gar Augengewischerei. So wie ihr kritisches, diskursives Potenzial verkannt wird, stellt man sich kaum die Frage, was die Architektur und das Stadtbild be-

Welche sozialen Kontexte bauen wir? So ist zum Beispiel die Tatsache, dass Investorenkapital die Rekonstruktion und Imitation absolutistischer Architektur finanziert, eine politische Aussage, die des öffentlichen Kommentars bedürfte. Es wäre schon viel erreicht, wenn die Stadt sich fragte, ob sie das Dresden von 1756, 1763, 1830, 1871, 1918 oder 1933 will? Und: Wenn ein so schönes Dresden wie bei Bellotto sein soll, dann mit oder ohne Bettler, König, Galgen, Neumarktjuden und Patina?

Wie vertrackt in Dresden der argumentative Umgang mit Bildquellen ist, zeigt die 2006/07 sich zuspitzende Diskussion um den Neubau des Gewandhauses. Er gehört zu der umfassenden Umbauung des Neumarkts nach Quartieren, die allerdings bisher einer billigen, auf Shopping und



7

Tourismus ausgerichteten Nachbildung der Stadtansichten Bellottos gleichkommt: Heute entsteht das Hotel, das bislang auf der Keksdose zu sehen war.²⁸ Als Speerspitze einer Rekonstruktion des Neumarkts in seinem Zustand ante 1945 hat sich die Gesellschaft Historischer Neumarkt e. V. hervorgetan, die die Debatte anheizt und online dokumentiert.²⁹ Steigende Mitgliederzahlen, ein nicht genehmigtes Bürgerbegehren und nicht zuletzt das Waldschlösschenbrücken-Debakel machen den Verein zunehmend zum Sprachrohr einer populären Denkmalpflege sowie geschichtsbewusster als auch nostalgischer bis reaktionärer Stimmen, die im Namen historischen Bauens die Historizität des städtischen Selbst zu verfälschen drohen.³⁰

Obwohl die Stadt Dresden seit den 1980er Jahren die Tabula rasa, die der Krieg und die Deutsche Demokratische Republik hinterlassen hatten, nicht für eine völlig neue urbanistische Vision genutzt hat, sondern sich in ängstlicher Distanz zu den gescheiterten sozialistischen Utopien an den Status quo ante klammert, hat sie den Mut gefunden, in diesem zentralen urbanen Kontext einen großen zeitgenössischen Neubau zu planen, für den das Stuttgarter Büro Cheret und Bozic den ersten Preis erhalten hat.³¹ Aufgrund mangelnder historischer Kenntnis hat der Stadtrat dabei jedoch den fatalen Selbstwiderspruch begangen, jenes alte Gewandhaus, welches schon seit 1791 nicht mehr existiert, ersetzen zu wollen.³² Zu Recht hat in diesem Fall jedoch die Gesellschaft Historischer Neumarkt auch mit Hilfe einsichtiger digitaler Simulationen gezeigt (Abb. 3), dass das alte Gewandhaus in den darauffolgenden anderthalb Jahrhunderten sehr wahrscheinlich aus städtebaulichen Gründen nicht ersetzt worden war. Dass Bellotto in seiner Ansicht der Gemäldegalerie das Gewandhaus optisch beiseite rückte, bestärkt dieses Argument und belegt einmal mehr, dass eine kritische Lektüre solcher Bildquellen notwendig ist. Mit der Forderung der Gesellschaft, die Semper'schen Nachfolgebauten getreu zu rekonstruieren, gerät allerdings die Diskussion vom Regen in die Traufe: Inzwischen ist sie in einen ausweglosen und atavistischen Streit zwischen Modernisten und Traditionalisten um Bauschmuck oder Beton verfallen. Statt sich von Investoren und Architekten Neubauten und ihre Funktionen vorgeben zu lassen, im Fall des neuen Gewandhauses eine weder nötige noch finanziell abgesicherte Kunsthalle, sollte

die Stadt sich ihrer tatsächlichen Erfordernisse bewusst werden und sie in den bestehenden historischen Kontext einzubetten versuchen. Ohne klares Ziel und Bedürfnis wird die Debatte fruchtlos bleiben, das Ergebnis für alle enttäuschend sein. So beherbergt zum Beispiel das heutige Johanneum, das in den 1740er Jahren zu einer der ersten freistehenden und prächtigsten Gemädegalerien Europas umgebaut wurde, seit 1956 das Verkehrsmuseum (Abb. 6). Es ist an der Zeit, nicht nur diese sozialistische, antiroyalistische Geste technischer Fortschrittsgläubigkeit infrage zu stellen, sondern sowohl der Sammlung wie auch dem Gebäude gerecht zu werden. Während Kleinflugzeuge mit gestutzten Flügeln in dieser technischen Kunstkammer verstauben und Oldtimer im Innenhof geparkt sind, besitzen die Staatlichen Kunstsammlungen außer Räumlichkeiten im Schloss kein adäquates, sichtbares und flexibel bespielbares Haus für große, publikumswirksame Sonderausstellungen, sondern lassen ihre Bestände eher durch die Welt tingeln, statt das Publikum nach Dresden zu locken. Die ehemalige Gemädegalerie, deren erhabener, einheitlicher Ausstellungsraum im 18. Jahrhundert bewundert wurde und der sich im frühen 19. Jahrhundert auch in Kabinette unterteilen ließ, wäre ein ideales Ausstellungshaus für Dresden. Die Sichtbarkeit und Wirksamkeit der Neuen Galerie würde allerdings deutlich durch den Neubau einer Kunsthalle, die die Blickachse versperrt (Abb. 7), geschwächt. Dass das alte, städtische Gewandhaus der urbanistischen Inszenierung der Neuen Königlichen Gemädegalerie optisch (und vielleicht auch sozial) im Wege stand, scheint Belotto bereits erkannt zu haben. Die in seiner Ve-

dute implizite Kritik am Status quo ließe sich daher für die aktuelle städtebauliche Diskussion fruchtbar machen. Seine Prospekte sind sozusagen Vorläufer heutiger digitaler Visualisierungen: Die Suggestionskraft und Pseudoobjektivität der einen wie der anderen erfordert daher gleichermaßen einen kritischen Blick. Dass jedoch seine vermeintlich veristischen Gemälde für virtuelle wie reale Konstruktionen und Rekonstruktionen eines Stadtbildes ge- und missbraucht würden, konnte er nicht ahnen. Keinesfalls dokumentieren seine Prospekte nämlich ein Idealbild des gebauten (und zu rekonstruierenden) Dresdens – dieses hätte tatsächlich vielmehr einem architektonischen Capriccio geähnelt, einer fantasievollen Mischung von Alt und Neu, die den heutigen Dresdnern gerade zuwider ist. Vor einer wörtlichen Lektüre seiner Bilder und vor einer sich darauf berufenden *Verschönerung*, ja oberflächlichen *Bellottisierung* Dresdens sei daher nachdrücklich gewarnt.³³

ANMERKUNGEN

1 Der vorliegende Beitrag steht im Rahmen einer umfassenden Studie mit dem Arbeitstitel *Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte: die Dresdner Gemädegalerie im 18. und 19. Jahrhundert*.

2 Yadegar Asisi (Hg.): *1756. Das barocke Dresden. Ein Projekt der Asisi Factory*. Darmstadt 2007. Siehe ebd., S. 44–45 ein Beispiel für die Verwendung von Bildquellen. Vgl. auch den Beitrag von Asisi in diesem Band.

3 Aus einem Interview auf der Netzseite des Energiekonzerns Drewag, des Sponsors des *Panometers*: http://www.drewag.de/de/privatkunden/drewag_welt/pk_dw_panometer_dresden.php. Letzter Zugriff: 22.04.2008.

4 Asisi (wie Anm. 2), S. 33.

5 Siehe dazu vor allem Gilbert Lupfer: *Dresdner Imitationen im Schatten der Frauenkirche. Vom Historischen Neumarkt zu den Sandstein-Tapeten am Altmarkt*. In: Bruno Klein/Paul Sigel (Hg.): *Konstruktionen urbaner Identität. Zitat und Rekonstruktion in Architektur und Städtebau der Gegenwart*. Berlin 2006, S. 33–48.

6 Siehe z. B. Horst Bredekamp/Jochen Brüning: *Vom Berliner Schloss zur Humboldt-Universität – und zurück*. In: Hannes Swoboda (Hg.): *Der Schlossplatz in Berlin. Bilanz einer Debatte*. Berlin 2002, S. 97–102. Klaus Herding: „Links“ und „rechts“ – Worthülsen oder

Zielbegriffe? In: *Kritische Berichte*. Jg. 34, Nr. 3. 2006, S. 11–12. Siehe hingegen z. B. Bruno Flierl: Identitätssuche am Ort „Mitte Spreeinsel“ in Berlin. In: Klein/Sigel (wie Anm. 5), S. 146–160.

7 Siehe Netzseite des Projekts *Synagogen in Deutschland. Eine virtuelle Rekonstruktion*: <http://www.cad.architektur.tu-darmstadt.de/synagogen>. Letzter Zugriff: 22.04.2008. Technische Universität Darmstadt (Hg.): *Synagogen in Deutschland. Eine virtuelle Rekonstruktion*. Basel 2004.

8 Vgl. Stefan Hertzog in Asisi (wie Anm. 2), S. 33: „Die bauliche Vergangenheit der Stadt bleibt damit in der Debatte um ihr Aussehen künftig kein Thema mehr, das lediglich Fachleuten über die Literatur oder historische Akten und Pläne zugänglich ist. Vielmehr rückt sie in das Blickfeld eines jeden, der sich für Architektur und Städtebau in Dresden interessiert.“ Vgl. hingegen zur Geschichtsfiktion Hans-Rudolf Meier: Stadtentwicklung zwischen Denkmalpflege und Geschichtsfiktion. In: Klein/Sigel (wie Anm. 5), S. 161–174.

9 Fritz Löffler: *Das alte Dresden – Geschichte seiner Bauten*. 14. Aufl. Leipzig 1999 (Erstausgabe: Dresden 1955).

10 Vgl. Paul Sigel: Konstruktionen urbaner Identität. In: Klein/Sigel (wie Anm. 5), S. 13–31. Vgl. Heinrich Magirius: Denkmalpflegerische Aspekte zum Wiederaufbau des Neumarktbereiches in Dresden. In: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*. Jg. 13, Nr. 44. 1995, S. 105–108.

11 Aus einem Fernsehinterview des *Sachsenspiegels* mit Yadegar Asisi, Netzseite des Mitteldeutschen Rundfunks (<http://www.mdr.de>), die heute nicht mehr zugänglich ist. Vgl. auch Nadine Herwerth in Asisi (wie Anm. 2), S. 39: „Bei der Farbgebung, der Patina, orientiert er sich in erster Linie an den Gemälden Bellottos.“

12 Pellegrino Antonio Orlandi: *Abecedario pittorico contenente le notizie de professori di pittura, scoltura, ed architettura*. Pietro Maria Guarienti (Hg.). 6. Aufl., Venedig 1753 (Erstausgabe: Bologna 1704), unpag. Einleitung Guarientis: „talmente simile all’originale la rendono, che e per la patina antica assembrà, e l’acuta vista degli stessi professori delude“. Alessandro Bettagno/Marina Magrini (Hg.): *Lettere artistiche del Settecento veneziano*. I. Vicenza 2002, S. 131: „preziosa patina [...] ch’altri che il tempo non può dare a’ quadri e che è la principal cosa che studino di contraffare i falsificanti e i falsi monetari, dirò così, della pittura“. Francesco Algarotti: *Opere del conte Algarotti edizione novissima*. Francesco Aglietti (Hg.), 17 Bde., Venedig 1791–1794. Bd. 8, S. 39: „Tanto egli ne ribassò le tinte, le venne mangiando qua e là; e tale fu la patina diche la seppa sporcare. Io presentai quel pasticcio al re di Polonia, acciocché egli vedesse che in Italia posseggon l’arte d’imitare i vecchj quadri, quanto alla Cina la vecchia porcellana“. Vgl. auch ders.: Saggio sopra la pittura. In: Ebd. Bd. 3, S. 53–252, hier S. 117.

13 Zu Bellottos Dresdner Veduten vgl. Gregor J. M. Weber: *Le vedute di Dresda di Bernardo Bellotto*. Nascita e concezione. In: Harald Marx (Hg.). *Arte per i re. Capolavori del 700 dalla Galleria Statale di Dresda* (Ausst.-Kat. Udine, Chiesa di San Francesco, 28.5.–12.9.2004). Udine 2004, S. 87–100. Alberto Rizzi: *Bernardo Bellotto. Dresda, Vienna, Monaco (1747–1766)*.

Venedig 1995. Fritz Löffler: *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Dresden im 18. Jahrhundert*. Leipzig 1985.

14 Vgl. dazu Andreas Beyer: Bernardo Bellotto (Canaletto) und Skyline von Dresden. Zur Bilderkarriere einer Stadt. In: Deutsches Hygiene-Museum Dresden (Hg.): *Mythos Dresden. Eine kulturhistorische Revue*. Köln/Weimar/Wien 2006, S. 45–51.

15 *Capriccio mit der Schleuse von Dolo*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 603. Vgl. Julius Bernhard von Rohr: Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren (Nachdruck von: ders., Berlin 1733). Monika Schlechte (Hg.). Reprint Leipzig 1989, S. 610: „Es wird (bei fürstlichen Einzügen) auf das schärfste verboten, dass sich niemand in zerrissenen oder sonst alten und lappischen Kleidern auf der Strasse dürffe sehen lassen.“

16 Zum Topos des verarmten Künstlers siehe Pierre Georget/Anne-Marie Lecoq: *La peinture dans la peinture*. Paris 1987, S. 147–161. Zu der Wiederentdeckung der Prospekte siehe Friedrich Matthäi: *Beschreibung der neu errichteten Sammlung vaterländischer Prospekte von Alexander Thiele und Canaletto*. Dresden 1834.

17 Zum Topos des bellenden Hundes als Sinnbild des Kunstkritikers siehe Zygmunt Wazbinski: *Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento*. A proposito del topos „cane abbaiente“. In: *Paragone*. Arte, Bd. 28. Nr. 327. 1977, S. 3–24.

18 Stefan Kozakiewicz: *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Leben und Werk*. 2 Bde. Recklinghausen 1972. Bd. 1, S. 79–108.

19 Siehe dazu Rainer Rückert: *Der Hofnar Joseph Fröhlich. 1694–1757. Taschenspieler und Spassmacher am Hofe Augusts des Starken*. Offenbach 1998, bes. S. 73–74. Sergio Martinelli: *I lumi e le ombre della città del principe*. In: Sergio Martinelli (Hg.): *Bernardo Bellotto. Verona e le città europee*. Ausst.-Kat. Verona, Museo di Castelvecchio, 15.6.–16.9.1990. Mailand 1990, S. 39–50. Gregor J. M. Weber: *Zwischen Kunst und Natur*. Anmerkungen zur Staffage auf Gemälden Bernardo Bellottos. In: Wilfried Seipel (Hg.): *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Europäische Veduten*. Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 16.3.–19.5.2005. Mailand 2005, S. 39–50.

20 Zu dieser perspektivischen Korrektur siehe Thomas Liebsch: Anmerkungen zu Bernardo Bellottos „Der Neumarkt zu Dresden vom Jüdenhof“ und ein neuer Hinweis auf die Dresdener Wohnadresse des Malers. In: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*. Jg. 50, Nr. 3. 2006, S. 163–168.

21 Zum Abriss des Gewandhauses siehe Stefan Hertzog: *Der Dresdner Neumarkt vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Zerstörung*. In: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*. Jg. 13, Nr. 44. 1995, S. 29–36, bes. S. 32. Ein Abriss zur Verbesserung der Platzgestaltung wurde bereits 1761/62 vom Baumeister Julius Heinrich Schwarze vorgeschlagen. Siehe Netzseite der Gesellschaft Historischer Neumarkt e. V.: <http://www.neumarkt-dresden.de>. Letzter Zugriff: 22.04.2008. Auszug aus dem Dokument des Hauptstaatsarchivs, Loc. 35864, Rep. VIII, Dresden 443.

22 Janus (Hermann Meynert): *Charaktergemälde von*

Dresden, grau in grau; für alle, welche die Elbresidenz bewohnen oder kennen zu lernen wünschen. Pössneck 1833, S. 52–53: „Unter den sogenannten Neumarktsjuden [...] welche am Ausgange der mittlen Frauengasse und am Neumarkte ihre fliegenden Waarenlager von alten Kleidungsstücken etc. aufgeschlagen haben, findet sich wenig Erhebliches. Meist sind es wohlgebildete, anständig gekleidete junge Männer, die ziemlich still und bescheiden ihres Mannes harren, und nur gegen vorüberziehende Bauern sich einer mercantilistischen Aufdringlichkeit befleißigen.“ Zum Neumarkt im Mittelalter siehe Norbert Oelsner: Das Wiederaufbaugelände Dresdner Neumarkt im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. In: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte.* Jg. 13, Nr. 44. 1995, S. 5–11. Zur Sozialstruktur siehe Wolfgang Zimmer: Leben am Neumarkt - eine sozialgeschichtliche Studie. In: Ebd., S. 37–46.

23 Zu den Juden in Dresden siehe Christoph Wetzel: Kirche und Religion. In: Reiner Gross/Uwe John (Hg.): *Geschichte der Stadt Dresden.* Stuttgart 2006. Bd. 2, S. 370–391 und S. 389–391.

24 Seipel (wie Anm. 19), S. 74. Nr. 3: *Ansicht der Piazza della Signoria.* Öl auf Leinwand, 61 x 90 cm, Budapest, Szepmuveszeti Múzeum, Inv. 645.

25 Siehe dazu Claudia Schnitzer: *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der frühen Neuzeit.* Frühe Neuzeit, Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, Bd. 53. Tübingen 1999. Dies./Petra Hölscher (Hg.): *Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof.* Ausst.-Kat. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, 10.9.–3.12.2000. Dresden 2000. Julie Anne Plax: *Watteau and the cultural politics of eighteenth-century France.* Cambridge 2000, S. 108–153. Anke Fröhlich: Kunst, Kultur und Bildung. Höfische Festkultur im augusteischen Dresden. In: Gross/John (wie Anm. 22), S. 196–215.

26 Cornelia Jöchner: *Die „schöne Ordnung“ und der Hof. Geometrische Gartenkunst in Dresden und anderen deutschen Residenzen.* Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte. Bd. 2. Weimar 2001, S. 126–129.

27 Siehe Bellottos Bekenntnis zum horazischen Diktum „pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas“. In Bellottos Selbstbildnis bei Alberto Rizzi: *Bernardo Bellotto. Dresda, Vienna, Monaco (1747–1766).* Venedig 1995, S. 158–159. Nr. 135. Gregor J. M. Weber: La libertà di un pittore di vedute: Bernardo Bellotto a Dresda. In: Boena Anna Kowalczyk/Monica da Curtà Fumei (Hg.): *Bernardo Bellotto 1722–1780.* Ausst.-Kat. Venedig. Museo Correr. 11.2.–27.6.2001. Mailand 2001, S. 15–26.

28 Zur Debatte um die Neugestaltung des Neumarktes siehe Lupfer (wie Anm. 5), S. 41–45.

29 Siehe Netzseite der Gesellschaft Historischer Neumarkt e. V.: <http://www.neumarkt-dresden.de>. Letzter Zugriff: 22.04.2008.

30 Vgl. Magirius (wie Anm. 10), S. 106: „Eine Rückkehr ins Pittoreske der vorbarocken und der augusteischen Zeit birgt eine zusätzliche Gefahr des ungeschichtlich Verfälschenden in sich.“ Vgl. Gerd Albers: Denkmalpflege oder Inszenierung? Zur Wiederherstellung des Dresdner Neumarktes. In: Ebd., S. 109–110.

31 Zur Planung nach 1945 siehe Heinz Schwarzbach: Ein Abriss der Planungsgeschichte des Dresdner Neumarktes nach 1945. In: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte.* Jg. 13. Nr. 44. 1995, S. 47–54.

32 Vgl. Konrad Lässig: Voraussetzungen zur Bebauung des Neumarktes – 12 Grundsätze eines Gestaltungsplanes. In: *Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte.* Jg. 13. Nr. 44. 1995, S. 55–63, hier S. 60–61: „In der Planung des Neumarktes wird vorgeschlagen, das 1760 zerstörte Gewandhaus als Standort wieder in die Raumstruktur einzubeziehen. Der Grund dafür ist nicht nur die Chance, dieses städtische Grundstück in ganz entscheidender Lage für eine repräsentative Funktion nutzbar zu machen, sondern auch die Raumfolge Neumarkt/Platz vor der Frauenkirche/Jüdenhof im alten Zuschnitt entstehen zu lassen. Der Standort Gewandhaus wäre es wert, einen hochbaulichen Wettbewerb auszuschreiben, der das neue Gebäude mit neuer Funktion in seinen räumlichen Bezug zur Frauenkirche und Umgebung gestalterisch variiert.“ Dazu wird Bellottos Neumarkt-Vedute abgebildet.

33 Zur Kritik an der Implantierung italianisierender Piazzas siehe Joseph Imorde: Imitation als Entwurfsproblem. Der italienische Platz im Norden. In: Klein/Sigel (wie Anm. 5), S. 99–108.