

täre“ geführt.² Seine nürnbergische Schulung ist immer wieder angenommen worden, ebenso vermutete man, dass er in Sachsen (Freiberg, Meißen oder Leipzig?) ansässig gewesen sei, ohne dass man für die jeweiligen Vermutungen überzeugende Gründe anführen konnte. Auch in der vorliegenden Arbeit gelingt es nicht, hier wesentlich voranzukommen. Mit ähnlichen Ungewissheiten behaftet ist die Einordnung des Skulpturenschmucks der qualitätvollen Steintumba für die englische Prinzessin Edgith (Gemahlin von Otto dem Großen) im Chorumgang des Magdeburger Doms, die Mock als Pendant der Grabtumba Ernsts ansieht (S. 156) und die jener als Monument mit Denkmalcharakter errichten ließ. In diesen Fällen dürfte jedoch das letzte Wort noch nicht gesprochen sein und der Durchbruch wird vermutlich erst gelingen, wenn in größerem Rahmen die Kunst in und um Magdeburg – ja Mitteldeutschlands insgesamt – gesichtet und an Grundlagenforschungen vergangener Tage angeknüpft wird,³ eine heute nur noch selten praktizierte Aufgabe. Das Buch von Markus Mock bietet aber zahlreiche Anregungen, richtet den Blick auf ein von der Kunstgeschichte lange vernachlässigtes Gebiet und lädt zu weiteren Forschungen ein. Es gehört darüber hinaus zu den raren kunsthistorischen Studien, die sich packend lesen und die man gern von vorn bis hinten „durchackert“. Dies ist vom Autor auch geschickt so angelegt: Er beginnt seine Schilderung mit der Wahl Ernsts, lässt die bewegten Stationen in seinem Leben folgen und beschließt das Buch folgerichtig mit dessen Ableben und dem Begräbnis.

PETER KNÜVENER
Berlin

-
- 2 Dazu siehe ROBERT SUCKALE: Hans Pleydenwurff in Bamberg, in: FRANZ BITTNER, LOTHAR BAUER (Hg.), Festschrift Gerd Zimmermann (120. Jahresbericht des historischen Vereins Bamberg); Bamberg 1984, S. 423–38, hier S. 437; INGO SANDNER (unter Mitarbeit von HELMUT WILSDORF, ARNDT KIESEWETTER, ASMUS STEUERLEIN): Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen; Dresden/Basel 1993, S. 68 f.
- 3 Für den fraglichen Raum hat es diese allerdings kaum gegeben. Im Hinblick auf die Goldschmiedekunst im Bereich der Kirchenprovinz Sachsen (zu der Magdeburg gehört) siehe z. B.: BETTINA SEYDERHELM (Hg.): Goldschmiedekunst des Mittelalters. Im Gebrauch der Gemeinden über Jahrhunderte bewahrt; Magdeburg 2001. Für das benachbarte und künstlerisch eng verbundene Sachsen sei nur an die Werke WALTER HENTSCHELS (Hans Witten. Der Meister HW; Leipzig 1938 und Peter Breuer. Eine spätgotische Bildschnitzerwerkstatt; Dresden 1951) erinnert.

Costanza Caraffa: Gaetano Chiaveri (1689–1770) architetto romano della Hofkirche di Dresda (Studi della Bibliotheca Hertziana, 1); Mailand 2006, 332 S., 190 SW-Abb.; ISBN 978-88-366-0673-3, € 70,00

Rund ein halbes Jahrhundert nach Eberhard Hempels großer Monographie (1955) erschien in Mailand 2006 in italienischer Sprache – gleichzeitig mit Heinrich Magirius' Publikation zur protestantischen Frauenkirche¹ Costanza Caraffas umfangreiche Studie zur Dresdener katholischen Hofkirche. Gerechtfertigt scheint ein solches Unter-

1 Rezensiert von K. GÜTHLEIN, in: *Journal für Kunstgeschichte* 11 (2007), S. 81–86.

fangen durch die seit der Mitte des letzten Jahrhunderts gewachsenen wissenschaftlichen und methodischen Ansprüche an ein solches Werk, das auch verstärkt die internationalen historischen, religionspolitischen und architektur-geschichtlichen Zusammenhänge der Entstehungszeit der Kirche mit einbezieht. Zumal in den letzten Jahrzehnten eine umfangreiche Spezialliteratur zur italienischen Spätbarock-Architektur des 18. Jahrhunderts erschienen ist und damit ein Themenfeld vermehrt ins Blickfeld geriet, das zuvor gegenüber Themen der italienischen Renaissancearchitektur des Cinquecento und der Hochbarockarchitektur des *Seicento* als kunstgeschichtlich weniger bedeutend eingeschätzt wurde. Stellvertretend sei auf den monumentalen, von Giovanna Curcio und Elisabeth Kieven herausgegebenen Band „Il Settecento“ der Reihe „Storia dell’architettura italiana“ des Mailänder Electa-Verlages verwiesen, der im Jahr 2000 erschienen ist.

Die Autorin, Costanza Caraffa, ist für ein solches Unterfangen besonders gerüstet, gehört sie doch zur meist jüngeren Generation italienischer Kunsthistoriker mit nicht selten migratorischem biografischen Hintergrund, die dank Mehrsprachigkeit und internationaler Ausbildung in mehreren Wissenschaftskulturen zuhause ist. Die Arbeit fußt auf ihrer Berliner Dissertation und wurde in Rom von der Bibliotheca Hertziana herausgegeben. Durch sie rückt für die italienische Kunstwissenschaft erneut ein Themenbereich ins Blickfeld, „il genio italiano all’estero“, der unter Mussolini mit allerdings ideologischen Vorzeichen in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts schon einmal auf der Tagesordnung stand, nach dem Krieg aber weitgehend von der Agenda verschwunden ist; nämlich die europaweite Auswanderung italienischer Künstler vor allem im 18. Jahrhundert, als sie aufgrund des wirtschaftlichen Niedergangs ihrer Heimat zunehmend genötigt waren, ihr Brot in der Fremde zu suchen. So ist auch der römische Architekt Gaetano Chiaveri (1689–1770) zwar im deutschsprachigen Raum unter Fachleuten ein Begriff, in seinem Heimatland bis heute jedoch weitgehend unbekannt. Caraffas Publikation stellt also für die italienischsprachige Architekturgeschichte eine erfreuliche Pionierleistung dar.

Allerdings sind der Autorin trotz der genannten günstigen persönlichen Voraussetzungen bei ihren umfangreichen Recherchen vor allem in Dresdner und römischen Archiven über die bereits von Hempel eruierten Fakten hinaus keine wesentlichen Neufunde gelungen. (S. 13, 296) Dies gilt auch für den von Hempel publizierten Bestand der erhaltenen Zeichnungen. Nur ein in Rom befindliches vergoldetes Bleimodell der Kirche war diesem noch nicht bekannt (Abb. 41–43). So bleibt Chiaveris römische Frühzeit und seine Ausbildung, auf welche die Autorin ihre besonderen Bemühungen richtet, weiter Gegenstand von Vermutungen und Rückschlüssen aus dem späteren Oeuvre (S. 16). Selbst das Geburtsjahr 1689 und der Geburtsort Rom sind so weiterhin mit Fragezeichen behaftet. Ob er die renommierte römische *Accademia di San Luca* besucht hat und ob er ein Schüler des Architekten Nicola Michetti war, wie vom Architekten Luigi Vanvitelli in einer späten Quelle behauptet (S. 15), lässt sich auch weiterhin nicht mit schriftlichen Quellen belegen.

Diese dünne Faktenlage ändert sich erst mit Chiaveris Aufenthalt in Russland, wo er ab 1718 gemeinsam mit dem genannten Michetti in St. Petersburg nachweisbar

ist. Neu ist dagegen bei Caraffa die Nachricht der in dieser Zeit in Sankt Petersburg erfolgten Heirat Chiaveris mit der deutschen Anna Elisabeth Formandesbach, die ihm während eines kurzen gemeinsamen römischen Aufenthaltes 1729 eine Tochter gebar, deren beider Spur sich jedoch verliert, nachdem die Mutter in ihre Heimatstadt Hamburg zurückkehrte (S. 18). Hempel hatte noch angenommen, Chiaveri sei unverheiratet geblieben. Da der Maler Sebastiano Conca Taufpate der Tochter Chiaveris war, lassen sich auch weitere Schlüsse auf das römische Umfeld des Architekten ziehen. Conca war eng befreundet mit Filippo Juvarra, der neben Carlo Fontana wichtigsten Architektenpersönlichkeit in den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts an der römischen Lukas-Akademie.

Nach seiner Entlassung aus russischen Diensten 1727 wandte sich Chiaveri nach Warschau, wo er 1736 in die Dienste des polnischen Königs August III. trat. Damit gelangte er in ein Dienstverhältnis, das für seine gesamte spätere Karriere entscheidend werden sollte. Der Wettiner, König August III., in Personalunion auch Kurfürst von Sachsen, engagierte ihn anfänglich für den geplanten Neubau seiner Residenzen in Warschau und Dresden. Aus der letzteren Aufgabe kristallisierte sich bevorzugt die Errichtung einer katholischen Hofkirche im protestantischen Dresden heraus, mit welcher August III. auf monumentale Weise seine konfessionelle Gesinnung öffentlich zu demonstrieren gedachte, während die zahlreichen Dresdener Residenzprojekte Chiaveris, wie die seiner Vorgänger Pöppelmann, Longuelune, De Bodt und Knöffel auf dem Papier blieben.

Die vordringliche Errichtung einer städtebaulich wirksamen katholischen Hofkirche ergab sich aus der delikaten religionspolitischen Stellung des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs, die Gegenstand der folgenden Kapitel ist (S. 32–50). Nachdem der Vater, August der Starke, 1697 aus politischen Gründen zur Erlangung der polnischen Königskrone zum katholischen Glauben übergetreten war, entstanden auf katholischer Seite Hoffnungen auf die Rückkehr auch seiner sächsischen Untertanen zum alten Glauben. Nach dem Westfälischen Frieden 1648 waren zwar gewaltsame Rekatholisierungsmaßnahmen ausgeschlossen, doch setzte man auf das Vorbild und den Einfluß des Herrscherhauses. Daher kam der Frage nach der religiösen Orientierung seines Sohnes und Thronfolgers besondere Bedeutung zu. In der Tat trat der spätere August III. 1717 in Wien offiziell zum katholischen Glauben über. Seine 1719 erfolgte Heirat mit der Habsburger Kaisertochter Maria Josepha sicherte diesen Übertritt auch machtpolitisch. Das gegenreformatorische Haus Habsburg und der Papst erwarteten allerdings im Gegenzug mehr religionspolitische Anstrengungen und öffentlich sichtbare Präsenz des Katholizismus in Sachsen, als sie August der Starke zugelassen hatte.

War dessen 1708 geweihte provisorische Dresdner katholische Schlosskapelle noch als Annex der Residenz im ehemaligen Opernhaus eingerichtet worden und trat nach außen kaum in Erscheinung, bekam die Frage im Zusammenhang der Pläne für einen Residenzneubau vordringliches Gewicht. Zumal das Dresdner protestantische Bürgertum mit dem Neubau der Frauenkirche (1726–1742) einen dominierenden städtebaulichen Akzent gesetzt hatte, der in der Residenzstadt eines katholischen

Fürsten nach einer angemessenen Antwort verlangte. Die Vorgaben des Bauherren für den 1737 in Dresden eintreffenden römischen Architekten waren also offensichtlich präzise. Sie bestanden nicht nur im bereits vom Vater gewünschten Anschluss an die Gestalt der Schlosskapelle von Versailles, die der alternde Ludwig XIV., damals der führende europäische Monarch, zwischen 1699 und 1710 hatte errichten lassen (S. 115). Ihre städtebauliche Präsenz im Dresdener Elbpanorama sollte die Frauenkirche übertreffen. Der über neunzig Meter hohen Kuppel des protestantischen Zentralbaus sollte ein direkt ans Elbufer in unmittelbare Nähe der Flussbrücke gerückter dominierender Fassadenturm antworten. Seine Höhe wurde von anfänglich geplanten ca. 50 auf schließlich 85 Meter gesteigert (S. 92).

Dies belegt die Vorsicht des Königs, der offensichtlich die Reaktion seiner protestantischen Untertanen auf dieses Vorhaben zu testen suchte. Erfolgte die kurze, fünfzehnminütige Grundsteinlegungsfeier 1739 noch in aller Herrgottsfrühe ohne Anwesenheit des Monarchen (S. 75), kam 1751 der Weihe der Kirche bereits wesentlich größere höfische Präsenz zu (S. 98). Allerdings blieben die dirigierenden sechs Jesuitenpatres weitgehend im Hintergrund. Ihr anfänglich der Hofkirche zugeordnetes Missionshaus (Abb. 22) wurde an anderer Stelle separat errichtet (S. 60). Auf dieses gab es 1726 Übergriffe von protestantischer Seite (S. 37). An die Errichtung eines monumentalen Jesuitenkonvents, wie sie der katholische Kurfürst Karl Philipp von der Pfalz in vergleichbarer religionspolitischer Situation in seinen überwiegend protestantischen Residenzstädten Heidelberg und Mannheim verfügte, war in Sachsen offenbar nicht zu denken.

Der guten Beziehung des Architekten Chiaveri zum geistlichen Berater des Kurfürsten und Königs, dem Jesuitenpater Ignazio Guarini, verdankte er seine gegenüber dem kursächsischen Oberbauamt unabhängige Stellung. Er konnte auf diesem Wege direkt seine Wünsche und Forderungen beim König vorbringen. Es ist also kein Zufall, dass der hochfahrende und wenig kooperationsbereite italienische Architekt nach dem Tod seines geistlichen Protektors Guarini 1748 Dresden verließ und in seine Heimatstadt Rom zurückkehrte (S. 49).

Sprach man anfänglich in Dresden vorsichtigerweise noch unbestimmt von einem von „Ihro Königl. Maj. allergnädigst angeordneten [...] Bau“, wurde mit der Veröffentlichung der sechs Kupferstiche der geplanten Hofkirche von Lorenzo Zucchi Anfang 1740 das Vorhaben europaweit öffentlich gemacht. Der Grundriss des fünf-schiffigen Längsbau übertrifft mit ca. 92 Metern Länge und 50 Metern Breite bei weitem die Frauenkirche und erreicht fast kathedrale Ausmaße, ein Rang, den der Bau kirchenrechtlich allerdings erst im 20. Jahrhundert (1980) mit der Erhebung zur Kathedrale des Bistums Dresden-Meißen erhielt.

Die zu den Zwecken der Glaubenspropaganda äußerst wirkungsvolle urbanistische Platzierung (S. 127) und reiche architektonische Instrumentierung der katholischen Hofkirche erhielt durch den üppigen skulpturalen Schmuck des Außenbaus eine weitere Steigerung. Gleichzeitig mit dem Architekten Chiaveri wurde dafür der aus Vicenza stammende Bildhauer Lorenzo Mattielli engagiert, der schließlich 78 monumentale Heiligenfiguren in den Nischen und auf den Balustraden des Außenbaus

der Kirche schuf, die den protestantischen Sachsen, die den Heiligenkult ablehnten, unübersehbar und provokant die katholischen geistlichen Heerscharen vor Augen stellte (S. 140–144).

Architektonischer Höhepunkt des Äußeren ist die schlanke Einturmfassade, für die es in Italien kein Vorbild gibt; mit Ausnahme der gleichzeitigen überraschend verwandten Einturmfassaden eines Rosario Gagliardi im abgelegenen Sizilien.² Die Autorin verweist auf russisch-orthodoxe Turmprojekte und mitteleuropäische, sowohl protestantische als auch katholische Vorbilder (z. B. Schlüters Berliner Münsturm, Würzburger Jesuitenkirche). Besonders überzeugend gelingt es dem Architekten, den in den unteren drei Geschossen querovalen, sich oben zum Rund verengenden Turmkörper mit der säulengeschmückten ondulierenden, im Erdgeschoß fünfschigen, nach oben sich verjüngenden Fassade zu verschmelzen. Diese elegante Lösung stellt wohl Chiaveris überzeugendste künstlerische Leistung dar. Sie schöpft aus dem reichen Repertoire italienischer Turmentwürfe eines Bernini, Borromini oder Rainaldi im Anschluss an die gescheiterten Glockenturmprojekte für St. Peter. Urbanistisch wirkungsvoll ist auch die Trennung des Turms vom Obergaden des Mittelschiffs, die beide als eigenständige Körper aufragen.

Hinter dem effektiv inszenierten Außenbau bleibt überraschenderweise das Innere zurück. Wohl auch durch die niemals fertiggestellte Innenausstattung bedingt, ereignet sich dort kein katholisches *theatrum sacrum*, wie es beispielsweise noch kurz zuvor die Barockausstattung der auf ehemals sächsischem Boden stehenden Zisterzienserklosterkirche Neuzelle entfaltet. Das steil aufragende, mit einem Emporengeschoß versehene sechsachsige Mittelschiff ist zwar angemessen architektonisch instrumentiert, eine Zentralisierung des Raums in der Querachse – ein damals häufig genutztes Mittel optisch wirksamer Raumentfaltung – fehlt jedoch, wenn man nicht die Wiederholung der Apsisrundung auf der Eingangsseite als eine solche bezeichnen will. Die Quer- und zweite Symmetrieachse der Kirche bleibt im Gegenteil unbetont, da sie auf der Jochgrenze liegt.

Die engen und schattigen inneren Seitenschiffe, eigentlich mehr ein Umgang des Mittelschiffs ohne eigenes Tageslicht, kann man sich als Ort prachtvoller Fronleichnamsprozessionen nur schwer vorstellen. Solche waren im protestantischen Dresden außerhalb der Kirche nicht möglich. Die breiten äußeren Seitenschiffe sind dagegen weitgehend unabhängig von den übrigen Raumteilen eigenständige „Seitenkirchen“ (S. 138). Ihre spezifische liturgische Funktion wird nirgends deutlich. Diese räumliche Isolation gilt auch für die vier hexagonalen Diagonalkapellen an Eingangs- und Chorseite der Kirche, so dass die Einzelräume nicht zu einer sie übergreifenden Gesamtwirkung kommen.

Im Hinblick auf den Stil der Kirche betont die Autorin dessen römische Herkunft. Dies war das wesentliche Moment, warum man den Römer Chiaveri nach Dresden berief. Seine Stilhaltung gewann hier programmatischen Charakter, machte sie doch die römisch-katholische Konfession des Königs öffentlich sichtbar. In der gleich-

² Siehe dazu *Annali del Barocco in Sicilia*, 3/1996.

zeitigen Dresdener Architektur eines Longuelune, Knöffel u. a. hatte sich bereits weitgehend das aktuelle französische Vorbild durchgesetzt. Die zeitgenössische Kritik erkannte dies auch, wenn sie die Hofkirche als „barominisch“ diffamiert (S. 112–115). Francesco Borromini galt den klassisch orientierten Architekten der Zeit als Verderber der Architektur. Die Autorin zeigt jedoch in einer besonders eindrucksvollen Partie ihres Buches, dass der Borrominismus nur eine Facette der vielfältigen Erscheinungen der zeitgenössischen römischen Architektur des *Settecento* bildet, die eine von der *Accademia di San Luca* gelenkte Synthese fast aller Strömungen der römischen Architektur des *Seicento* darstellt (S. 160–261). Chiaveris Dresdener Bau erweist sich als typisches Produkt dieser Akademie-Synthese, die sich in Italien allerdings überwiegend nur noch auf dem Papier entfalten konnte. Überzeugendstes Beispiel ist Filippo Juvaras Entwurf für die Sakristei von St. Peter, deren Hauptraum mit seinen doppelten Apsiden überraschende Analogien zum Dresdener Mittelschiff aufweist (Abb. 125).

Trotz der gegenreformatorischen Ikonografie beobachtet die Autorin auch eine gewisse Rücksichtnahme auf das Dresdener protestantische Publikum. An der Fassade der Kirche befinden sich beispielsweise nur Statuen biblischer Heiliger, der Apostel und Evangelisten, die auch von den Evangelischen verehrt wurden (S. 157). Das Patrozinium der Heiligen Dreifaltigkeit zeigt die gleiche Tendenz. Auf den exzessiven Marienkult des gegenreformatorischen Katholizismus wurde weitgehend verzichtet. Anton Raffael Mengs' erst 1767 aufgestelltes Hochaltarbild zeigt die Himmelfahrt Christi. Dies ist bemerkenswert vor der Folie, dass nach der 1699 erfolgten Rekatholisierung der Moritzburger Schlosskapelle das dortige „evangelische“ Altargemälde mit ebenfalls einer Himmelfahrt Christi von Stefano Cattaneo (heute in der Pfarrkirche in Moritzburg) 1746 durch eine Himmelfahrt Mariens ersetzt wurde.

Durch den Ausbruch des Siebenjährigen Krieges 1756 blieb die geplante Innenausstattung der Hofkirche unvollendet, wie sie eine 1747 entstandene perspektivische Zeichnung wiedergibt, die Sebastian Wetzel nach Angaben Chiaveris angefertigt hat. Insbesondere fehlen die farbige Fassung des Mittelschiffs und dessen Deckengemälde mit seinem ornamentalen Rahmen. (S. 85, Abb. 36) Dagegen wurde eine gegenüber Chiaveris Planung vergrößerte Empore auf der Eingangsseite mit der Orgel Gottfried Silbermanns angebracht, um der Musik der Hofkapelle ausreichend Raum zu geben. Ein Aspekt der auch protestantische Bürger Dresdens anzog, die sich offenbar noch mehr durch musikalisch-akustische als malerisch-optische Reize angesprochen fühlten (S. 159) Überhaupt kann man beobachten, dass die katholische Hofkirche nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges und dem Nachlassen der konfessionellen Spannungen in Sachsen gewissermaßen von den Dresdener Protestanten adoptiert wurde, wie der nach diesem Krieg notwendig gewordene Neubau der evangelischen Kreuzkirche belegt. Deren Einturmfassade und die Ausrundung des Innenraums an Chor- und Eingangsseite belegen den Einfluß der Hofkirche. So bezeichnet die Autorin die Hofkirche zutreffend als ein Werk auf der Grenze zweier Konfessionen und zweier Epochen (S. 293).

Obwohl Chiaveris vor Vollendung seines Meisterwerkes 1748 Dresden verließ und in seine Heimatstadt Rom zurückkehrte, riss der Kontakt mit seinem sächsischen

Auftraggeber nicht ab. Seine Nachfolger am Bau, Johann Christoph Knöffel und Julius Heinrich Schwarze, haben keine größeren Eingriffe an seiner Planung vorgenommen. Auch die Erhöhung des 1756 vollendeten Turms geht wohl noch auf seine Anweisungen zurück. In Rom war er für Ausstattungsstücke der Kirche und als Kunstagent für die großen Gemäldeerwerbungen des Königs aktiv. 1752 und 1766 kehrte er vor allem zur Sicherung seiner Pensionsansprüche nochmals nach Dresden zurück (S. 118). Die Dresdener haben sich gegenüber dem italienischen Baumeister offensichtlich korrekt, ja großzügig verhalten. Dies belegt ihre große Zufriedenheit mit seiner künstlerischen Leistung. Trotz Unterbrechung während des Siebenjährigen Krieges gestatteten ihm die königlichen Zuwendungen einen langjährigen Ruhestand in Rom und später in Foligno, wo er 1770 einundachtzigjährig verstarb. Die Autorin widmet dieser Spätzeit Chiaveris ebenfalls ihre große Sorgfalt und eruiert detailliert seine diversen Wohnsitze und persönlichen Verhältnisse (S. 25–31).

Bauten hat Chiaveri in Rom keine mehr errichtet, jedoch seine zweite Stich-Publikation – neben den „Ornamenti diversi di porte e finestre“ von 1743/44 –, sein 1744 entstandenes Projekt für den Neubau der statisch gefährdeten Peterskuppel 1767 neu herausgegeben. Besonders diese Planung hat ihm wohl bei seinen Zeitgenossen eher Kopfschütteln als Zustimmung eingetragen; allzu pietätlos ging sie doch über das allseits bewunderte Meisterwerk des großen Michelangelo hinweg (Abb. 11, 12, 128, 129, 131, 132).

So groß das Verdienst der Autorin ist, mit ihrer fesselnden, aspektreichen, auf dem aktuellen Stand der internationalen Spätbarockforschung argumentierenden Monographie über Gaetano Chiaveris Dresdener Hofkirche dem italienischsprachigen Publikum die bis heute weitgehend ignorierte Leistung ihres Landsmanns auf fremdem Boden eindringlich vor Augen geführt zu haben, so wünschenswert ist doch deren Übersetzung ins Deutsche. Erst hier fände sie, über den engen Kreis der Fachleute hinaus, das verdiente große öffentliche Interesse, auf das in den letzten Jahren beinahe alles stößt, was über Dresdener Architektur und Kunst publiziert wird. Die Fülle der Neuerscheinungen ist kaum noch zu überblicken. Der Wiederaufbau Dresdens seit der Wiederherstellung der Einheit Deutschlands 1989/90, besonders seit dem spektakulären Wiedererstehen der Frauenkirche und von Teilen der Altstadt

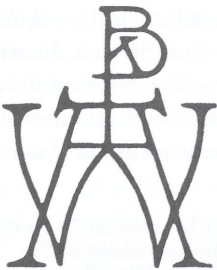
Björn Biester / Dieter Wuttke

Aby M. Warburg Bibliographie

Ergänzungsband: 1996-2005. Mit Annotationen und mit Nachträgen zur Bibliographie 1866-1995. 304 Seiten, 5 Abb. ISBN 978-3-87320-713-4
Fortsetzung und Supplement zu Dieter Wuttkes 1998 erschienener Aby M. Warburg-Bibliographie. Der Ergänzungsband beinhaltet 1.320 Veröffentlichungen 1996 - 2006, knapp 300 Nachträge sowie ein Autorenregister.

Informationen unter www.koernerverlag.de

VERLAG VALENTIN KOERNER GMBH • 76482 BADEN-BADEN



um den Neumarkt, hat ein großes internationales Publikum elektrisiert, das in Scharen nach Dresden strömt, um das immer noch im Werden begriffene Mirakel der Wiederauferstehung dieser Kunststadt zu bestaunen. Chiaveris katholische Hofkirche, die glücklicherweise von der Kriegszerstörung weniger getroffen wurde, ist ein essentieller Bestandteil dieses großartigen Architektur-Ensembles.

KLAUS GÜTHLEIN
Universität des Saarlandes

Thomas Liebsch: Stefano Torelli, Hofmaler in Dresden. Sein Werk in Sachsen, Bayreuth, Lübeck und Sankt Petersburg. Berlin: Verlag im Internet 2007; zugl. Diss. Technische Universität Dresden, 2005; 329 S., 28 farbige u. 54 SW-Abb.; ISBN 978-3-86624-210-4.

Bei der Beschäftigung mit der Kunst- und Kulturgeschichte des sächsischen Rokoko fällt es schwer, sich einen Überblick über jene Leistungen zu verschaffen, die in Dresden und Kursachsen zwischen 1733 und 1763 in den Bereichen Architektur, Plastik, Malerei oder Kunstgewerbe erbracht worden sind. Eine eingehende Darstellung jener Epoche bleibt weiterhin ein Desiderat. Erfreulicherweise lässt sich inzwischen ein gesteigertes wissenschaftliches Interesse feststellen, indem sich Forscher mit einzelnen Facetten dieses Themas auseinandersetzen. Gerade in jüngster Zeit sind wichtige Abhandlungen entstanden, die wesentliche Lücken schließen und dazu beitragen werden, die kulturelle Blüte Sachsens unter Kurfürst Friedrich August II. und seinem Außenminister Heinrich Graf von Brühl ins Bewusstsein zurückzurufen.¹

Zu diesen Arbeiten gehört sicherlich auch die an der TU Dresden entstandene Dissertation von Thomas Liebsch, der eine Monografie zum sächsischen Hofmaler Stefano Torelli vorgelegt hat. Darin wird nicht nur das bereits von den Zeitgenossen festgestellte hohe Talent erneut bestätigt, sondern die große Bedeutung Torellis für die Dresdener Malerei im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts erkennbar, dessen an Umfang und Qualität bedeutsames Werk der Autor einer genauen Analyse unterzieht. Obwohl der künstlerische Stellenwert Torellis an sich nie angezweifelt wurde, blieben Person und Werk im Gegensatz zu seinen Malerkollegen am Dresdener Hof bisher eher im Hintergrund und waren in erster Linie lexikalisch fassbar. In der bislang letzten umfassenden Ausstellung zur Malerei des 18. Jahrhunderts in Dresden, die das Wallraf-Richartz-Museum in Köln 2003/04 präsentierte, änderte sich dieser Eindruck. Während die Schau offenbar keine Bilder Torellis enthielt, schenkten ihm die Autoren des Kataloges, darunter Thomas Liebsch, Aufmerksamkeit, zumindest so weit es für den thematischen Kontext notwendig war.² Die eingeschränkte Präsenz

-
- 1 Etwa STEFAN HERTZIG: *Das Dresdner Bürgerhaus des Spätbarock 1738–1790*; Dresden 2007. – SABINE WILDE: *Gottfried Knöffler – ein sächsischer Hofbildhauer (1715–1779)*, Diss., Dresden 2007.
 - 2 *Kunst für Könige. Malerei in Dresden im 18. Jahrhundert. Eine Ausstellung der Gemäldegalerie Alte Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud*, Köln, 20. September 2003 – 18. Januar 2004, bes. S. 34–36 und THOMAS LIEBSCH: „Es