

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

Torellis hängt wohl nicht zuletzt mit den erheblichen Verlusten seines immer noch beachtlichen Œuvres zusammen, das bereits im Siebenjährigen Krieg, zuletzt aber im 2. Weltkrieg reduziert wurde, sodass es in Teilen eine unbekannte Größe darstellt.

Ungeachtet dieser Einschränkungen versucht Liebsch, ein Gesamtbild zu vermitteln. Deswegen beschränkt er sich nicht auf jene für Dresden und Sachsen geschaffenen Werke Torellis, sondern zeigt darüber hinaus auch dessen Anwesenheit außerhalb Deutschlands in Italien, Polen und Russland. Auf diese Weise wird ein in thematischer, qualitativer wie materieller Hinsicht überraschend reichhaltiges Gesamtwerk erkennbar. Abgesehen davon, dass Liebsch Torelli als talentierten und viel gefragten Maler, Freskantens und Porträtisten vorstellt, zeigt er ihn als Zeichner und Druckgrafiker – Aspekte, die an Torelli bisher weitgehend verborgen waren. Nach Aussage des Verfassers wurden nun zum ersten Mal sämtliche Phasen des Schaffens bei Torelli in Betracht gezogen und näher untersucht.

Durch akribische Spurensuche gelang es Liebsch, bereits bekannte Archivalien durch Quellen zu ergänzen, die neue Aufschlüsse über Torelli geben. Ein Fund ist sogar so folgenreich, dass die Biografie Torellis partiell umgeschrieben werden muss: Mithilfe von Unterlagen in Bologna konnte Liebsch nämlich das Geburtsdatum Torellis zweifelsfrei klären. Demnach kam Torelli schon am 24. Oktober 1704 zur Welt, und nicht erst im Jahre 1712, wie bislang angenommen, womit sich die Lebens-, gleichzeitig die Lehr- und Ausbildungszeit Torellis beträchtlich verlängert (S. 241).

Chronologisch schildert Liebsch Torellis Werdegang, beginnend bei seiner Herkunft aus einer vielseitig begabten Familie in Bologna, wo er das künstlerische Rüstzeug erhielt. Der Autor figuriert ihn als einen aufnahmefähigen und weltoffenen Künstler, der im Einzugsbereich der damaligen Malerzentren Bologna, Neapel, Venedig und Rom steht und sich auf vielfältige Weise inspirieren lässt. Liebsch gewichtet die heterogenen Einflüsse gewichten und setzt sie zu den späteren Werken des Künstlers in Beziehung. Hinsichtlich der tradierten Behauptung, Torelli sei ein Schüler Francesco Soliminas gewesen, spricht er von einer allgemeinen Beeinflussung durch den Neapolitaner.

Der 20-jährige Aufenthalt in Dresden (1739–1759) habe bei Torelli eine Veränderung bewirkt, indem er sich vom Maler des Spätbarock zu einem des Rokoko entwickelte. Liebsch verortet Torelli in der lokalen Dresdener Kunstlandschaft und bettet ihn im Spannungsverhältnis zwischen dem Oberhofmaler Louis de Silvestre, Anton Raphael Mengs oder Pietro Rotari ein, die namentlich seine Porträtmalerei prägen. Der Autor nimmt die Kenntnis von Gemälden Giovanni Battista Tiepolos an, die durch den Grafen Algarotti nach Dresden gelangten, deren Anregungen Torelli in seinen eigenen Bildern umsetzt, und weist auf Querbezüge zu den späteren Pastellen von Rosalba Carriera hin. Torellis Auftraggeber in jener Zeit sind Angehörige des

folgt das Chursächsische Familienzimmer, enthält alle Porträts unserer durchl.[auchtigsten] Familie [...] von den besten Meistern in Oel.“ Ein wieder zusammengesetztes Kunstwerk des sächsischen Rokoko, in: ebd., S. 73–79. Während es zu jedem Maler, dessen Arbeiten gezeigt wurden, im Anhang des Kataloges eine Kurzbiografie gibt, fehlt diese für Torelli.

wettinischen Herrscherhauses (Altarbilder und Ausmalungen in der Katholischen Hofkirche, Kreuzwegbilder für die Kapelle im Taschenbergpalais, Familienbildnisse, darunter Supraporten für die Kurprinzessin Maria Antonia), Premierminister Heinrich Graf von Brühl (Arbeiten für die Brühlschen Anlagen in Dresden und Schloss Nischwitz) und Brühls Privatsekretär Carl Heinrich von Heineken (Schloss Altdöbern in der Niederlausitz).

Eine Zäsur zwischen dem Weggang Torellis aus Dresden während des Siebenjährigen Krieges und dem Engagement unter Zarin Katharina II. in Russland stellt der Auftrag für Lübeck dar. Für den Audienzsaal des Rathauses fertigt Torelli allegorische Wandbilder an. Dann verlagert sich der Schwerpunkt seines Schaffens und Wirkens nach Sankt Petersburg, wo 1759 eine Akademie gegründet worden war, an der Torelli nachweislich sechs Jahre lang lehrt. Den Zarenhof beliefert Torelli mit Plafond- und Dekorationsmalerei, Ölbildern und Porträts. Im Spätwerk machen sich Strömungen des aufkommenden Klassizismus bemerkbar. Auch in Russland gilt Torelli als geschätzter Maler, der aber keine unmittelbare Schule ausgebildet habe. Seine Bedeutung habe dort weniger in der Prägung eines eigenen Stils als in einer gewissen Vorbildfunktion gelegen, die nach Liebsch in „seiner subtilen Maltechnik und der damit verbundenen Virtuosität vor allem seiner Porträts“ zu suchen sei (S. 39).

Das in zeitlicher Reihenfolge gestaltete Werkverzeichnis bildet auch inhaltlich einen gewichtigen Abschnitt des Buches, in das Liebsch die erhaltenen, verschollenen und vernichteten Werke Torellis aufnimmt. Der Autor gliedert diesen Katalog thematisch in zwei Gruppen, nach Staffel- bzw. Wandmalerei sowie grafischen Arbeiten.

In die erste Gruppe fällt das wohl früheste bekannteste, noch existente Werk Torellis, das Altarbild „Vision des heiligen Philippus Neri“ im Dom von Ferrara (um 1735), gefolgt von einem mythologischen Deckenbild in der Alten Eremitage von Bayreuth (1740). Neben einigen Heiligenbildern für die Schlosskapelle in Hubertusburg verkörpern aber insbesondere die vorzüglichen Wand- und Deckenmalereien im Gartensaal, Oberen Vestibül und Festsaal von Schloss Nischwitz bei Wurzen einen Höhepunkt sächsischer Monumentalmalerei um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Bei den erwähnten zehn Bildern für das Rathaus in Lübeck (1759–1761), die Torelli nach allgemeinen Vorgaben von Cesare Ripas „Iconologia“ gestaltet hat, zeigen sich ähnlich wie in den Kreuzwegbildern für die 1945 zerstörte „Silberne Kapelle“ im Dresdener Taschenbergpalais (1749–1751) Einflüsse der zeitgenössischen venezianischen Malerei. Aus der stattlichen Zahl der in Russland entstandenen Gemälde stechen Porträts, darunter etliche Darstellungen der Zarin Katharina II., hervor, ergänzt durch Arbeiten für den Chinesischen Palast in Oranienbaum und den Marmorpalast in Sankt Petersburg sowie durch Bilder, die sich heute in den Museen von Moskau oder Sankt Petersburg befinden.

Die zweite thematische Gruppe ordnet Liebsch nach drei Gesichtspunkten, wobei Torellis Grafik zum ersten Mal Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung wird. Zunächst führt er Handzeichnungen an, die Torelli mit Kreide, Rötel, Graphitstift oder Feder schuf. Dazu gehören Blätter für das Galeriewerk „Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde“ sowie

ein Zyklus „Die sieben Sakramente“ nach der gleichnamigen Serie von Giuseppe Maria Crespi, die jedoch in das Galeriewerk nicht aufgenommen wurden. Darauf folgt eine mengenmäßig geringe Zahl eigenhändiger Reproduktionsgrafik. Abgeschlossen wird diese Sektion durch Nachstiche, zu denen das Kupferstichwerk zählt, das Darstellungen von Lorenzo Mattiellis Heiligenfiguren auf der Attika und am Turm der Katholischen Hofkirche enthält, sowie der „Catalogus Bibliothecae Bruhlianae“. Leider verzichtet der Abbildungsteil, anders als bei den Gemälden, weitgehend auf die Wiedergabe der grafischen Arbeiten Torellis.

Unter den vorgestellten vernichteten Werken Torellis fallen hauptsächlich die Deckenbilder der Sakramentskapelle der Dresdener Hofkirche (1753–1755) ins Gewicht, bei den Abschreibungen die Malereien im Festsaal von Schloss Martinskirchen nahe Mühlberg an der Elbe. Die im Vorwort (S. 7) angekündigte Zuschreibungsfrage der letztgenannten Arbeiten wird nur am Rande berührt. Liebschs Vorschlag, die Malereien Adam Friedrich Oeser oder dem durch eigenhändige Werke kaum greifbaren Theatermaler und Torelli-Mitarbeiter Johann Benjamin Müller zuzuweisen (S. 73, 235), erscheint durchaus plausibel, bedarf jedoch der Diskussion. Die Malereien von Martinskirchen, vor allem die mythologischen Szenen in den Kartuschen an den Wänden, erinnern entfernt an Torelli, erreichen aber nicht die Feinheit des Kolorits und den Schmelz, den Torelli etwa in der Oberflächengestaltung seiner Gestalten, bei der Behandlung des Inkarnats in Nischwitz erzielt. Hier wird Liebschs grundsätzliche Beobachtung bedeutsam, dass die frühen Deckenmalereien Oesers besonders „in der Zeichnung der Figuren weit hinter Torelli“ (S. 73) zurückstehen. Inwieweit sich die in Martinskirchen auch erkennbaren kompositorischen Schwächen sowie die schwankende Qualität der Malereien mit Oeser als ausführender oder zumindest beteiligter Künstler vereinbaren lassen, müsste noch genauer untersucht werden. Ein stilistischer Vergleich mit den unmittelbar davor entstandenen Ausmalungen in Schloss Dahlen bei Oschatz (1756–1759) könnte vielleicht Klarheit bringen.

Auf die sorgfältige Edition der Quellen und Archivalien, die Liebsch in 79 Positionen dem Werkverzeichnis anfügt, ist besonders hinzuweisen. Manche Texte geben bemerkenswerte Informationen wieder, darunter ganz modern anmutende denkmalpflegerische Sorgen, wie der Abdruck mehrerer Gutachten zu den Allegorien im Lübecker Rathaus beweist. Der Erhalt der attraktiven Bilder war bereits durch frühzeitig auftauchende konservatorische Probleme, bedingt durch raumklimatische und heiztechnische Unzulänglichkeiten, akut gefährdet.

Trotz der genannten Vorzüge des Buches, das durch ein Stichwortverzeichnis gut erschlossen ist, bleiben Wünsche offen. Sie betreffen freilich weniger den Inhalt als die Ausstattung der Publikation. Abgesehen von einigen Mängeln, die das Lektorat und den Satz betreffen, haben sich kleinere Fehler eingeschlichen: So wurde Brühls Schloss Pforten/Brody bei Forst in der Niederlausitz irrtümlich nach Niederschlesien verlegt (S. 226). Im Katalog fehlt etwa unter Nischwitz bei Walter Fellmanns Reiseführer die Aufschlüsselung des Kurztitels im Literaturnachweis (S. 85). Die Abbildungen vermitteln insgesamt keinen günstigen Eindruck von Torellis Arbeiten. Sichtbar wird freilich der ramponierte Zustand des Festsaaes von Schloss Nischwitz,

wo dringender restauratorischer Handlungsbedarf besteht, um ein Hauptwerk sächsischer Rokokomalerei dauerhaft zu erhalten.

ARNOLD KLAFFENBÖCK
Salzburg

Kilian Heck, Christian Thielemann (Hg.): Friedrichstein. Das Schloß der Grafen von Dönhoff in Ostpreußen; München u.a.: Deutscher Kunstverlag, 2006; 320 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-422-06593-8, ISBN 978-3-422-06593-2, EUR 68,00

Zu den historisch und kunsthistorisch bedeutendsten Barockschlössern im ehemaligen Ostpreußen gehört das von 1709 bis 1714 durch Otto Magnus von Dönhoff errichtete Schloss Friedrichstein.¹ Mit dem Ende der deutschen Besiedlung in Ostpreußen und der Neuordnung Europas seit 1945 ging der völlige Untergang von Schloss Friedrichstein einher. Schon eine Nacht nach der Flucht der letzten Bewohner brannte das Hauptgebäude am 26. Januar 1945 bis auf die Grundmauern nieder. Ein Jahrzehnt später wurde die Ruine völlig beseitigt, um andernorts als Baumaterial zu dienen. Anders als in den mindestens ebenbürtigen Schlössern in Finckenstein (poln. Kamieniec) und Schlobitten (poln. Slobity), wo heute immerhin noch imposante Ruinen vom einstigen Rang der Familien Dohna und Finckenstein künden, ist in Friedrichstein (russ. Kamenka) außer Resten der Nebengebäude und dem Genius Loci der Landschaft nichts mehr erhalten.

Vor allem dank der Lebensleistung der Publizistin Marion Gräfin Dönhoff, der Schwester des letzten Besitzers Dietrich von Dönhoff, stößt der untergegangene Bau auf eine Resonanz, die die engen Grenzen der Fachdisziplinen Kunstgeschichte und Geschichte weit hinter sich lässt. Er steht in enger Verbindung mit ihren 1988 publizierten Kindheitserinnerungen, die bis heute mit dazu beitragen, Ostpreußen als Erinnerungsort zu bewahren. Dass Friedrichstein – anders als die Schlösser in Schlobitten und Finckenstein² – bis vor kurzem dennoch keine angemessene monographische Würdigung erfahren hatte, daran hat allerdings ebenfalls Marion Gräfin Dönhoff entscheidenden Anteil, da sie zeitlebens stets – wider besseres Wissen! – behauptet hatte, mobiles Inventar, Bibliothek und Archiv seien komplett verloren: „Ende Januar 1945 ging Friedrichstein mit allen Sammlungen, Bildern, Teppichen und dem Archiv in

1 Für die Erlaubnis, Einblick in die verfilmten Akten des geretteten Familienarchivs zu nehmen, bin ich Graf Stanislaus von Dönhoff (Schloss Schönstein) sehr zu Dank verpflichtet.

2 CARL GROMMELT, CHRISTINE VON MERTENS: Das Dohnasche Schloß Schlobitten in Ostpreußen (= Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens. Hrsg. im Auftrag des Johann-Gottfried-Herder-Forschungsrates Marburg von GÜNTHER GRUNDMANN, Reihe B, Bd. 5); Stuttgart 1962, S. 421, Anm. 1. CARL E. L. VON LORCK: Schloß Finckenstein. Ein Bauwerk des preußischen Barock im Osten (= Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens. Hrsg. im Auftrag des Johann-Gottfried-Herder-Forschungsrates Marburg von GÜNTHER GRUNDMANN, Reihe B, Bd. 7); Frankfurt/Main 1966.