

Michael Hundt

——— *Neuer Glanz in alten Mauern* ———

# STEFANO TORELLI

(1704–1784)

IN LÜBECK UND UMGEBUNG

---

MICHAEL IMHOF VERLAG

ABBILDUNG UMSCHLAGVORDERSEITE  
Der Audienzsaal des Lübecker Rathauses mit den Wandgemälden  
von Stefano Torelli. Blick von Nord nach Süd.  
(Photo: Michael Hundt)

ABBILDUNG UMSCHLAGRÜCKSEITE  
Der Audienzsaal des Lübecker Rathauses mit den Wandgemälden  
von Stefano Torelli. Blick von Süd nach Nord.  
(Photo: Michael Hundt)

SEITE 2  
Detail aus Abbildung 29

Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 180

IMPRESSUM

© 2020  
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG  
Stettiner Straße 25  
36100 Petersberg  
Tel. 0661 29 19 166-0  
Fax 0661 29 19 166-9  
www.imhof-verlag.de  
info@imhof-verlag.de

REPRODUKTION UND GESTALTUNG  
Anna Wess, Michael Imhof Verlag

DRUCK  
Druckerei Rindt GmbH & Co. KG, Fulda

Printed in EU  
ISBN 978-3-7319-1051-0

INHALT

9	<b>Vorwort</b>
11	<b>Einleitung</b>
15	KAPITEL I <b>Stefano Torelli – Ein italienischer Maler des Settecento im Nebel der Geschichte</b>
21	KAPITEL II <b>Rokoko statt Renaissance – Der Umbau des Audienzsaals im Lübecker Rathaus und die Suche nach einem Maler</b>
21	1. Ein neues Erscheinungsbild für den Audienzsaal
29	2. Die schwierige Suche nach einem Maler
31	3. Stefano Torelli kommt ins Spiel
33	4. Die Zustimmung der bürgerlichen Kollegien
37	5. Der Vertragsabschluß
39	6. Torellis Arbeiten im Audienzsaal
44	7. Probleme und Schäden
47	KAPITEL III <b>Alles hat seinen Preis – Die Kosten und ihre Inwertsetzung</b>
47	1. Geld- und Währungsverhältnisse im 18. Jahrhundert
50	2. Die Rechnungs- und die Baubücher des Lübecker Bauhofs
51	3. Die Kosten für den eigentlichen Umbau des Audienzsaals
53	4. Das Problem mit der Abrechnung der Gemälde
56	5. Die Kosten für die Torelli-Gemälde und die weitere Malerei im Audienzsaal
59	6. Inwertsetzung der Kosten für den Audienzsaal
65	KAPITEL IV <b>Der Meister am Werk – Stefano Torellis Gemälde im Lübecker Audienzsaal</b>
65	1. Die Gemälde als ikonographisches Programm
68	2. Die Gemälde an der Westwand
68	2.1. DIE FREIHEIT
69	a. Die Ausführung
73	b. Der Entwurf
75	c. Ikonographie
77	2.2. DIE EINIGKEIT
80	2.3. DIE MÄSSIGUNG
83	2.4. DIE VERSCHWIEGENHEIT
86	2.5. DIE KLUGHEIT

89	2.6. DIE VORAUSSICHT (VORSICHTIGKEIT)
91	2.7. GERECHTIGKEIT UND FRIEDEN
95	2.8. DIE BARMHERZIGKEIT
98	3. Die Gemälde an der Südwand
99	3.1. DIE FREIEN KÜNSTE
103	3.2. DER HANDEL (DIE HANTTLUNG)
111	4. Urheberschaft und Charakteristika der Wandgemälde
KAPITEL V	
117	Torelli ist gefragt – Private Aufträge in Lübeck und Umgebung
117	1. Torelli und Gandini arbeiten privat
118	2. Torellis Lübecker Porträtarbeiten
118	2.1. BÜRGERMEISTER MATTHAEUS RODDE
118	a. Lebenslauf
119	b. Gemälde
122	2.2. STADTKOMMANDANT ISAAC FRANÇOIS EGMONDE VICOMTE DE CHASÔT
122	a. Lebenslauf
127	b. Gemälde
129	c. Die Kopie
130	2.3. HIERONYMUS KÜSEL UND ELISABETH KÜSEL GEB. NÖLTING
130	a. Lebensläufe
133	b. Gemälde Hieronymus Küsel
134	c. Gemälde Elisabeth Küsel
138	2.4. PASTOR AM DOM AUGUST DITERICH PENNINGBÜTTTEL
138	a. Lebenslauf
139	b. Gemälde
141	2.5. RATSCHIRURG JACOB LEONHARD VOGEL
141	a. Lebenslauf
141	b. Gemälde

144	2.6. CATHARINA TESDORPF GEB. HÜBENS
144	a. Lebenslauf
144	b. Gemälde
145	2.7. ELISABETH MAGDALENA LEMBKE GEB. TESDORPF
145	a. Lebenslauf
145	b. Gemälde
146	2.8. WEITERE GEMÄLDE IN LÜBECK
147	3. Torellis Porträtarbeiten im benachbarten norddeutschen Raum
147	3.1. PRINZESSIN CHARLOTTE AMALIE WILHELMINE VON HOLSTEIN-SONDERBURG-PLÖN
147	a. Lebenslauf
148	b. Gemälde
153	3.2. HEINRICH CARL SCHIMMELMANN UND CAROLINE TUGENDREICH
153	SCHIMMELMANN GEB. VON FRIEDEBORN
156	a. Lebensläufe
160	b. Gemälde Heinrich Carl Schimmelmann
162	c. Gemälde Caroline Tugendreich Schimmelmann
162	3.3. EIN WEIBLICHES MITGLIED DES HAUSES SCHIMMELMANN
165	3.4. SUPERINTENDENT GUSTAV CHRISTOPH HOSMANN
165	a. Lebenslauf
166	b. Gemälde
166	3.5. PASTOR HENNING JOHANN HERMANN EICKE
166	a. Lebenslauf
168	b. Gemälde
168	4. Stil und Einheit der Porträtgemälde
177	Stefano Torelli – Am Ende ein verkannter Meister?
183	Quellenanhang
214	Quellen- und Literaturverzeichnis
224	Abkürzungsverzeichnis
224	Abbildungsnachweis







Detail aus Abb. 23

## KAPITEL II

### ROKOKO STATT RENAISSANCE – DER UMBAU DES AUDIENZSAALS IM LÜBECKER RATHAUS UND DIE SUCHE NACH EINEM MALER

#### 1. Ein neues Erscheinungsbild für den Audienzsaal

Wenn es so etwas wie die »gute Stube« Lübecks gibt, dann ist es fraglos der Audienzsaal des Rathauses (Abb. 2). Mit einer Grundfläche von rund 235 Quadratmetern ist er zwar nicht besonders groß, zumal wegen der aus dem 18. Jahrhundert stammenden raumteilenden hölzernen Schranke nur etwas mehr als die Hälfte davon für öffentliche Veranstaltungen zur Verfügung steht, der Saal also lediglich etwa 120 Stühle zu fassen vermag. Eingangsportal und Rokokogemälde sowie das alte Ratsgestühl hinter der Schranke verleihen ihm jedoch ein besonderes Flair, prädestinieren ihn für offizielle Ehrungen und feierliche Empfänge, für Tagungen und Vorträge.

Größe und Grundriß sind das Ergebnis eines faktischen Neubaus des Rathauses in der Mitte des 14. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Seit jener Zeit war der Saal Versammlungsort für die nicht-öffentlichen regulären Sitzungen des Rates und vom 16. Jahrhundert an ebenso für die öffentlichen Sitzungen als Obergericht, wovon sich auch die Bezeichnung als »Audienz«<sup>2</sup> ableitet.<sup>3</sup> Sein heutiges Aussehen erhielt der Saal

erst im Zuge eines umfassenden Umbaus, der in den Jahren 1754 bis 1761 erfolgte.

Vor diesem Umbau präsentierte sich der Audienzsaal in völlig anderer Gestalt. Ein Gemälde von Hans von Hemßen (um 1590 – vor 1673)<sup>4</sup> aus dem Jahre 1625 gibt einen Eindruck davon (Abb. 3).<sup>5</sup> Es handelte sich um ein Ensemble aus der Renaissance, aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.<sup>6</sup> Zwei mit reichen Schnitzereien versehene Holzpfeiler stützten eine Holzbalkendecke mit Kassetten und teilten den Raum mittig in der Längsachse. Im nördlichen Drittel des Saals befand sich eine halbhohle Raumteilung in Nord-Süd-Richtung und vor ihr eine hölzerne Schranke in Ost-West-Richtung. In der nordwestlichen Ecke tagte ziemlich beengt der Rat. Die Ratsherren saßen dicht an dicht auf Holzbänken; Tische, auf denen die Ratsherren Unterlagen hätten ablegen oder an denen sie hätten schreiben können, fehlten ganz. Über dem Rat an der westlichen Wand prangte der Lübsche Doppeladler bzw. der Reichsadler<sup>7</sup> und wachte in Form eines großen Gemäldes Kaiser Karl IV. (1316–1378);<sup>8</sup> beide Gemälde haben sich nicht erhalten. In der nordöstlichen Ecke des Audienzsaals, also auf der anderen Seite der Raumteilung, waren Teile des Ratssilbers<sup>9</sup> offen aufgebaut. Was zeitgenössisch als Form

<sup>1</sup> BuK, Bd. 1/2, S. 10–14; Erdmann, Aspekte, S. 131 f.

<sup>2</sup> Von lat. »audire«: anhören.

<sup>3</sup> Melle, Gründliche Nachricht, S. 25; Bruns, Rat, S. 52; BuK, Bd. 1/2, S. 155.

<sup>4</sup> Hasse, Hans von Hemßen, S. 312–327; Thieme/Becker, Lexikon, Bd. 16, S. 363; BuK, Bd. 1/2, S. 158–162.

<sup>5</sup> Dargestellt ist eine Sitzung des Rats als Obergericht aus dem Jahre 1625, bei der die Äbtissin des St. Johannis-Jungfrauen-Klosters, Margareta

Wachtelowen (gewählt 1619, gest. 1626) (siehe Melle, Nachricht, S. 264), als Klägerin auftrat. Siehe auch Hasse, Hans von Hemßen, S. 318 f.

<sup>6</sup> Hier und folgend BuK, Bd. 1/2, S. 155–162; Albrecht, Renaissancearchitektur, S. 38–40.

<sup>7</sup> Lüken, »Das Hailig Romisch Reich mit Sampt seinen Gliedern«, S. 173–185.

<sup>8</sup> Zu ihm Stoob, Kaiser Karl IV.

<sup>9</sup> Eine Liste des vorhandenen Ratssilbers aus dem Jahre 1782 findet sich in: AHL, ASA, Interna 25457.



und rechts je einer am Nacken hervortritt. Die anderen Zöpfe sind auf dem Kopf hochgebunden und geben dem Blumenkranz, mit dem sie bekrönt ist, Halt. Der Blick der *Einigkeit* ist nach oben gerichtet, zu zwei Putti, die über ihr schweben und die ihr eine Kornährengarbe und einen Myrtenstrauß zutragen, die die *Einigkeit* mit ihrer rechten Hand entgegennimmt. Zu ihren Füßen sitzt ein weiterer Putto, der den Betrachter mit leicht gesenktem Haupt anschaut und der in seiner linken Hand ein Blumenzepter, in der rechten ein Füllhorn hält, aus dem zahlreiche Blumen (darunter eine Rose, Nelken und Winden) sowie Früchte (darunter Trauben, eine Birne und ein Apfel) auf den Boden quellen.

Links hinter der *Einigkeit* erheben sich zwei rudimentäre antike Säulen, die von einem großen pastellvioletten Tuch mit opalgrüner Rückseite umschlungen werden, das mit einer Kordel, an der eine große Quaste hängt, an der vorderen Säule befestigt ist. Ganz im Hintergrund türmen sich am Himmel gewaltige Wolkenmassen<sup>81</sup> beinahe bedrohlich auf.

Dieses Gemälde ist für den heutigen Betrachter schwer zu entschlüsseln. Was haben die Hauptattribute, nämlich Blumenflor, Granatapfel und Kornährengarbe, mit Einigkeit zu tun? Die Antwort liegt wieder in den Vorgaben von Cesare Ripa, der für die *Einigkeit* nicht weniger als elf Darstellungsvarianten anbietet.<sup>82</sup> Torelli vermischt in seinem Gemälde verschiedene dieser Versionen. Im einzelnen verweisen nach Ripa die Kornähren hier nicht auf das bekanntere Bild von Leben, Tod und Wiedergeburt,<sup>83</sup> sondern auf Reichtum und Wohlstand, die nur durch ein Zusammenwirken, das wiederum Einigkeit voraussetzt, entstehen können.<sup>84</sup> Es ist dies eine Analogie zum bäuerlichen Leben, wo die Mitwirkung aller Mitglieder einer Gemeinschaft bei

→→ Abb. 22. Stefano Torelli, DIE EINIGKEIT, 1759, Öl auf Leinwand, 285 x 150 cm, Audienzsaal des Lübecker Rathauses

der Einbringung der Ernte den Ertrag vergrößert bzw. überhaupt erst das Überleben und einen Überschuss ermöglicht. Ebenso ist im übertragenen Sinne in der Stadt die Einigkeit und das Zusammenwirken Aller erforderlich, um das Wohl des Gemeinwesens zu befördern. Doch ist bei Ripa nur von zwei Ähren die Rede, die die *Einigkeit* zudem in Händen halten soll. Bei Torelli greift die Personifikation dagegen nach einer Ährengarbe, die ihr die beiden fliegenden Putti zutragen. Dies ist wiederum ein indirekter Hinweis auf eine andere Einigkeitsdarstellung nach Ripa, nach der die Dame ein Bündel in der Hand hält, allerdings ein Bündel Pfeile. Dieses Bild meint jedoch nicht den herrschaftlichen Pfeil/Blitz des Jupiter oder Gottes,<sup>85</sup> sondern die Vereinigung verschiedener Personen, verbunden durch das Band der Barmherzigkeit und Aufrichtigkeit, das ihnen Stärke und Tapferkeit verleiht, wodurch es schwer zu trennen ist.<sup>86</sup> Ebenso gilt nach Ripa der Granatapfel in diesem Fall nicht als Furchtbarkeitssymbol, sondern als Zeichen der Einigkeit, da sich seine Samen verbinden und so für den Überfluß des Gedeihens sorgen.<sup>87</sup> Zudem steht der Granatapfel für den überirdischen Segen, der aus dem Bund des Menschen mit Gott entspringt.<sup>88</sup> Hier kann also die Einigkeit/ Eintracht als die des Menschen mit Gott interpretiert werden. Ein indirekter Bezug zur Einigkeit ergibt sich bei der Myrte, die Freude und Frieden darstellt,<sup>89</sup> und dem Füllhorn, das von Ripa nicht näher in seiner Bedeutung für die Einigkeit erläutert wird. Auch hier ist daher von einer Verbindung zwischen Einigkeit und Überfluß auszugehen, wofür das Füllhorn sonst hauptsächlich steht.<sup>90</sup>

81 Was nicht recht zum Thema „Einigkeit“ passen will. – Allgemein zu Wolken in der Kunst siehe Storch, Wetter, S. 57–136 u. 193–206.

82 Ripa, Iconologia, S. 80–82: „Concordia“.

83 Forstner, Welt der Symbole, S. 205–209; LCI, Bd. 1, S. 82–85; Lurker (Hrsg.), Wörterbuch, S. 13; Kretschmer, Lexikon, S. 23–25.

84 Ripa, Iconologia, S. 80. – Siehe auch Biedermann, Lexikon, S. 21 f.; Kretschmer, Lexikon, S. 23 u. 24 f.

85 Forstner, Welt der Symbole, S. 481 f.; Lurker (Hrsg.), Wörterbuch, S. 102 u. 566; Biedermann, Lexikon, S. 65–67 u. 335 f.; Kretschmer, Lexikon, S. 61 u. 319–322

86 Ripa, Iconologia, S. 81. – Worauf auch Montz, Gemäldezyklus, S. 77 f., hinweist.

87 Ripa, Iconologia, S. 81. – So auch Montz, Gemäldezyklus, S. 77.

88 Lipfert, Symbol-Fibel, S. 59; Forstner, Welt der Symbole, S. 170–172; LCI, Bd. 2, Sp. 198 f.; Lurker (Hrsg.), Wörterbuch, S. 263; Biedermann, Lexikon, S. 169 f.; Kretschmer, Lexikon, S. 165 f.; Schauerte, Granatapfel, Granatapfelbaum ([www.rdklabor.de/w/?oldid=98615](http://www.rdklabor.de/w/?oldid=98615) – eingesehen 26.04.2020).

89 Ripa, Iconologia, S. 81. – Montz, Gemäldezyklus, S. 77, meint, Freude und Frieden seien Zustände, „die möglicherweise auch erst durch Einigkeit erlangt werden können.“ Dies gilt freilich auch für zahlreiche andere Zustände, wie Wohlstand und Recht. – Zur ikonographischen Interpretation der Myrte siehe Forstner, Welt der Symbole, S. 176–178; Lurker (Hrsg.), Wörterbuch, S. 505; Kretschmer, Lexikon, S. 293 f.

90 Ripa, Iconologia, S. 81. – Forstner, Welt der Symbole, S. 324; LCI, Bd. 2, S. 65 f.; Lurker (Hrsg.), Wörterbuch, S. 225; Montz, Gemäldezyklus, S. 76 f.; Biedermann, Lexikon, S. 155 f.; Kretschmer, Lexikon, S. 145 f.







←← Abb. 25. Stefano Torelli, DIE VERSCHWIEGENHEIT, 1759, Öl auf Leinwand, 285 x 150 cm, Audienzsaal des Lübecker Rathauses

hundert besaßen keine Wangenklappen mehr, in der Antike waren die Helme mit richtigen Wangenklappen ausgestattet, die Ohren und Wangen abdeckten.<sup>119</sup> Das wäre aber für ein Gemälde dieser Art unpassend gewesen, da dadurch das Gesicht der Figur nicht mehr zu erkennen sein würde. Darüber hinaus wird der lederne Brustpanzer, korrekt mit langen zungenförmigen Laschen als Lendenschutz dargestellt,<sup>120</sup> in Brusthöhe umfaßt von einem seltsamen metallischen oder ledernen Riemen, der mit geflochtenen Seilen zusammengehalten und mit einem den Halsausschnitt bildenden ähnlichen Gebilde verbunden wird. Eine solche Konstruktion ist völlig sinnfrei und für den tatsächlichen Gebrauch untauglich. Sie dürfte hier von Torelli ausschließlich gewählt worden sein, um die für das Gemälde zentrale Fläche des Brustpanzers, die sonst zu groß und monoton erschienen wäre, etwas aufzulockern, zu gliedern. Dafür hätte es freilich auch andere Möglichkeiten gegeben, etwa durch das Anbringen eines Bildprogramms auf dem Panzer. Einen denkbaren Weg weist Torelli selbst, indem er die Schulterklappen des Brustpanzers nach vorne in goldenen Löwenköpfen enden läßt, an denen jeweils noch ein großer Ring befestigt ist. Ein goldener Löwenkopf findet sich zudem an der Seite des Kriegers als Knauf des Schwertgriffs, der durch eine goldene Kette mit dem Schwertgehänge verbunden ist. Dadurch kann aber das Schwert gar nicht aus der Scheide gezogen werden. Und auch die Sandalen des Kriegers, die halbhoch bis zur Wade reichen, sind mit einem Löwenkopf verziert, aber nicht funktional. Denn es fehlt ihnen ein Riemen zwischen großem und zweitem Zeh sowie ein Riemen an der Ferse. So würde der Krieger beim Gehen in den Sandalen hin und her rutschen.

Unabhängig von diesen Problemen ist nahezu jedes Detail dieses Gemäldes ikonographisch aufgeladen und läßt sich



Abb. 26. Detail aus Abb. 25: „Rammbock“ oder „Gallionsfigur“ im rechten Vordergrund

der dargestellten Tugend, der Verschwiegenheit, zuordnen. Der Schlüssel<sup>121</sup> in der Hand des Kriegers steht einerseits in der christlichen Ikonographie für Petrus sowie für die Vollmacht des Besitzers, zu öffnen und zu schließen, nicht nur irdische Türen, sondern auch das Himmelstor sowie das Tor zur Unterwelt, um am Tag des Jüngsten Gerichts die Toten zur Auferstehung zu rufen.<sup>122</sup> In Märchen steht der Schlüssel für den Zugang zu Schätzen,<sup>123</sup> in der freimaurerischen Symbolik für die Bewahrung von Geheimnissen und für Verschwiegenheit;<sup>124</sup> allerdings gibt es keinen Hinweis auf eine Mitgliedschaft von Torelli oder eines der seinerzeitigen Ratsherren bei den Freimaurern.<sup>125</sup> Bei den zahlreichen und unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten ist eine klare Zuweisung der Darstellung des Schlüssels schwierig. Doch sollte hier, da der Titel des Gemäldes unzweifelhaft ist, der Aspekt der Verschwiegenheit als im Vordergrund stehend betrachtet werden.<sup>126</sup> Diese Deutung wird noch unterstützt durch den neben dem Krieger sitzenden Putto mit dem Finger vor dem Mund, der unverkennbar Schweigen gebietet. Eine Geste, die aus der ägyptisch-griechischen Kultur stammt, wo der Kind-Gott Harpokrates mit dem Finger auf dem Mund dargestellt ist, als

119 Junkelmann, Legionen, S. 234–250.

120 Zum antiken Brustpanzer siehe Junkelmann, Legionen, S. 221–224.

121 Forstner, Welt der Symbole, S. 440 f.; LCI, Bd. 4, Sp. 81 f.; Lurker (Hrsg.), Wörterbuch, S. 650 f.; Biedermann, Lexikon, S. 387–389; Kretschmer, Lexikon, S. 372 f.

122 Jesaja 22,22; Offenbarung 1,18. – Christliche Kunstsymbologie, S. 163 f.; Kretschmer, Lexikon, S. 372.

123 Lurker (Hrsg.), Wörterbuch, S. 651; Haase, Schlüssel, Sp. 82–87.

124 Lurker (Hrsg.), Wörterbuch, S. 217; Gardner, Geheimnis, S. 48–50.

125 Zu den Freimaurerlogen in Lübeck um die Mitte des 18. Jahrhunderts siehe Hennings, Geschichte, S. 24–28; dort S. 9–18 ein Verzeichnis der nachgewiesenen Logenbrüder bis 1772. – Siehe auch Kopitzsch, Das 18. Jahrhundert, S. 523 f.

126 Nicht geteilt wird hier die Meinung von Montz, Gemäldezyklus, S. 89, die meint, der Schlüssel diene dazu, die Machtposition, die die Ratsherren innehatten, zu unterstreichen.



der rechten Hand nach einem Riemen des hinteren Warenpackens, während sein linker Arm den Rücken des dritten Arbeitsmannes umfaßt. Jener, mit kurzärmeligem beigigen Hemd, brauner Weste und einer Art grünem Kopftuch bekleidet, scheint mit seiner rechten Hand an einer Schnur zu ziehen. Er ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Auf und vor dem vorderen Warenpacken, um den sich die Arbeitsmänner bemühen, liegen ein geflügelter Merkurstab, ein Anker und zwei Mühlsteine. Ferner ist rechts im Vordergrund die erste Stufe einer hinabführenden Steintreppe angedeutet.

Links von dieser Szenerie, die Mitte der linken Bildhälfte einnehmend, stehen zwei Kaufleute, beide reich und orientalisch gekleidete, die offenbar dabei sind, einen Handel abzuschließen. Der vordere Kaufmann wendet dem Betrachter den Rücken zu; sein Gesicht ist in einer rückwärtigen Viertelansicht zu erkennen. Er trägt ein blau-grünliches Gewand, eine dreieckig zulaufende rote Tasche an seiner schattigen rechten Seite, einen aufliegenden zweiflügeligen gelben Schulterkragen sowie eine auffallende lindgrüne und rote Kopfbedeckung. Der hintere Kaufmann dagegen blickt zu den drei Arbeitern, sein Gesicht ist für den Betrachter gut zu sehen. Er hat einen üppigen weißen Bart und trägt ein eher schlichtes hellgrünes Gewand, dazu einen blaßroten Umhang und auf dem Kopf einen weißen Turban. Hinter den beiden Kaufleuten erhebt sich ein Gebäude mit schlankem Turm und Holzbalkon, das frappierend an die Geschlechtertürme von San Gimignano in der Toskana erinnert, aber so gar nicht an Lübecker Backsteingotik. An die Mauer, die zu dem Gebäude führt, ist ein zusammengebundener Posten langer Holzbretter oder Eisenstangen gelehnt.

Im Hintergrund öffnet sich der Blick auf den Hafen, das offene Meer und einen leicht bewölkten Himmel. Kleine

→→ Abb. 38. Stefano Torelli, DER HANDEL [DIE HANTTLUNG], 1761, Öl auf Leinwand, 285 x 200 cm, Audienzsaal des Lübecker Rathauses

Wellen schlagen an die Hafenmauer und wiegen sanft vier Schiffe bzw. Boote, die jeweils nur teilweise dargestellt sind. Direkt hinter den Trägern befindet sich ein kleiner offener Kahn, der wohl zum Ein- und Ausschiffen von Ladung dient und in dem einige Fässer aufgestapelt sind. Rechts davon ist das Heck eines größeren Schiffes zu sehen, dahinter wiederum ein kleines Boot mit niedrigem Aufbau, auf dem gerade die Segel niedergelassen werden, das also in den Hafen einfährt.<sup>219</sup> Hinter den Kaufleuten ragt schließlich das Heck eines großen Schiffes in das Bild, mit stattlichem Heckaufbau und zwei Hauptmasten mit geriffelten Segeln, das in seiner Form eher an Galeonen aus dem frühen 17. Jahrhundert erinnert,<sup>220</sup> weniger an Schiffstypen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.<sup>221</sup>

Torelli hat auf diesem Gemälde wieder das Ergebnis einer guten Regierung ins Bild gesetzt, nämlich einen florierenden Handel, hier in Form einer lebhaften Hafenszene, nicht in Form einer Allegorie. Dabei hätte es durchaus Möglichkeiten gegeben, den *Handel* allegorisch darzustellen, zum Beispiel durch die Figur des römischen Gottes Merkur<sup>222</sup> oder durch eine Frau mit Merkurstab<sup>223</sup> und umgebenden Figuren mit herbeischaffenden Waren, Waagen und Füllhorn;<sup>224</sup> letztgenanntes hatte Torelli jedoch schon bei der überladenen Darstellung der *Einigkeit* »verbraucht«. Doch finden sich, wenn auch zurückhaltend, Gegenstände auf dem Gemälde, die in die Sphäre der Allegorie gehören,<sup>225</sup> nämlich der Merkurstab, der Anker und die Mühlsteine. Dabei steht der Stab als Attribut des Gottes Merkur ikonographisch für den Handel schlechthin,<sup>226</sup> der Anker in der christlichen Ikonographie für Standhaftigkeit und Hoff-



219 Vgl. dazu die ähnlichen Typen kleiner Boote im Hafen bzw. am Strand: Sitt/ Gaßner (Hrsg.), Segeln, S. 152–159.

220 Sitt/ Gaßner (Hrsg.), Segeln, S. 2, 15, 37 u. 159.

221 Zu diesen siehe Chapman, Architectura navalis mercatoria.

222 Lurker (Hrsg.), Wörterbuch, S. 474 f.; Biedermann, Lexikon, S. 287 f.

223 Ein sog. „Caduceus“. Siehe Siebert, Hermes, S. 381 f.; Simon/ Bauchhenss, Mercurius, S. 514; Lurker (Hrsg.), Wörterbuch, S. 122; Biedermann, Lexikon, S. 83; Kretschmer, Lexikon, S. 76. – Ein Beispiel dafür ist die 1575–1577 entstandene Ausführung von Paolo Veronese im Sala del Collegio des Dogenpalastes von Venedig. Siehe Zamperini, Veronese, S. 318 u. 331 (Abb. in Farbe).

224 So z.B. beim Barockmaler Gérard de Lairese (1641–1711). Siehe Thieme/ Becker, Lexikon, Bd. 22, S. 233–237; Vries, Gérard de Lairese, S. 517 f.; Roy, Gérard de Lairese, S. 246–249 u. 258–260: DER HANDEL, als Mittelteil des Plafonds im Friedenspalais zu Den Haag, entstanden 1672 (Abb. in s/w S. 247), u. das Gemälde ALLEGORIE DES HANDELS VON AMSTERDAM, von 1675, im Historischen Museum Amsterdam (Abb. in s/w S. 259 u. in Farbe auf Tafel 16 [S. 32]). – Und bei Elias van Nijmegen (1677–1755). Siehe Thieme/ Becker, Lexikon, Bd. 25, S. 544; Niemeijer, De ateliernalatenschap, S. 77 (Abb. 25 in s/w).

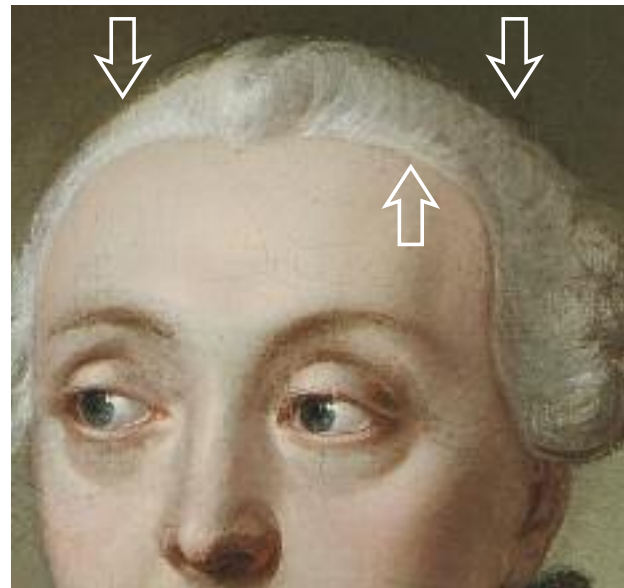
225 Insofern ist Lungagnini, Ikonographie, S. 189 f., zu widersprechen, der meint, es fänden sich keine allegorischen Elemente auf dem Gemälde.

226 RDK, Bd. 3, Sp. 303–308; Lurker (Hrsg.), Wörterbuch, S. 122; Biedermann, Lexikon, S. 83; Kretschmer, Lexikon, S. 76.



mit ornamentaler Goldstickerei bedeckt. Darunter trägt Küsel eine weiße Weste, die ebenfalls üppig mit Goldstickereien versehen ist. Nur wie flüchtig mit einem Knopf verschlossen, wird unter der Weste das weiße Seidenhemd sichtbar, das am Hals in eine eng anliegende Binde mit Seidenspitzen übergeht. Jene sind, wie auch die am Handgelenk hervortretenden Spitzenmanschetten aus Seide, von Torelli wieder meisterhaft filigran gearbeitet und lassen die Struktur der darunter befindlichen Kleidungsstücke faszinierend durchscheinen. Oberhalb der Spitzenmanschetten am rechten Arm, aber auch als Innenfutter des Justaucorps am linken Aufschlag, wird ein kostbarer rot-brauner Pelzbesatz sichtbar, dessen Haare hauchzart von Torelli herausgearbeitet sind. In seiner rechten Hand hält Küsel einen schwarzen, ebenfalls reich mit ornamentalen Goldstickereien verzierten Dreispitz. Am kleinen Finger der rechten Hand trägt er schließlich einen erlesenen Goldring, den mittig auf der Außenseite ein Edelstein, der aber nicht näher zu identifizieren ist, schmückt. Hinter Küsels rechter Schulter, vom Betrachter aus gesehen die linke Bildhälfte einnehmend, türmt sich regelrecht ein von einer Kordel mit zwei Quasten gehaltener,

Abb. 55. Detail aus Abb. 54: Übermalungen an den Haaren und dem Stirnansatz von Hieronymus Küsel



→→ Abb. 54. Stefano Torelli, HIERONYMUS KÜSEL, 1760/61, Öl auf Leinwand, 69,5 x 55,5 cm, St. Annen-Museum Lübeck (Inv. Nr. 1966/152)

wenig in sich differenzierter Vorhang in grünlich-brauner Farbe auf. In grünlichen Farbtönen ist auch der nicht weiter strukturierte Hintergrund gehalten, der um den Kopf Küsels herum deutlich heller ist als zu den Bildrändern hin.

Bei näherer Betrachtung fällt auf diesem Gemälde eine kleine Retusche auf (Abb. 55). Ursprünglich war die Perücke etwas höher positioniert, thronte mehr auf dem Kopf und gab eine sehr hohe Stirn des Porträtierten frei. Dies wurde korrigiert, indem die obersten Teile der Perücke in dem grünlichen Farbton des Hintergrundes, der obere Teil der Stirn mit Perückenhaaren übermalt wurde. Diese Übermalung ist gut auf Küsels linker Stirn- und Schläfenseite zu sehen, da dort noch der ursprüngliche Fleishton unter den übergemalten weißen Haaren hindurchschimmert. Durch die Korrektur, die höchstwahrscheinlich von Torelli selbst stammt, hat das Gemälde fraglos gewonnen, sind die Proportionen vor allem des Gesichts deutlich ausgewogener.

Auf dem Porträt tritt Küsel dem Betrachter als eine auf den ersten Blick erkennbar sehr vermögende, ja reiche Person entgegen. Das überaus gepflegte Antlitz sowie die edle Kleidung lassen an den Vermögensverhältnissen des Dargestellten keinen Zweifel aufkommen; eine so luxuriöse Garderobe konnten sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts nur die Wohlhabendsten leisten. Die Pracht der Kleidung wäre fraglos selbst für hohe Adelspersonen angemessen gewesen. Küsel ließ hier also einen Anspruch abbilden. Und dennoch ist er ebenso auf den ersten Blick eindeutig als ein Bürgerlicher zu identifizieren. Denn das Fehlen jedweder Waffen, Orden und Wappen offenbart zweifelsfrei den bürgerlichen Stand des Hieronymus Küsel.

#### c. Gemälde Elisabeth Küsel<sup>151</sup> (Abb. 56)

Bei dem Gemälde handelt es sich um das Pendant zu dem von Hieronymus Küsel. Elisabeth ist ebenfalls zu Beginn ihres vierten Lebensjahrzehnts dargestellt. Auf dem Hüftbild hat sie ihren Oberkörper nach rechts gedreht, den Kopf



<sup>151</sup> Lübecker Kunst-Verein, S. 30, Nr. 529; AHL, Sammlung Eduard Hach, Verzeichnis Lübecker Maler, Kasten 102, Bl. I r, Nr. 20; Thorlacius-Ussing, Torelli, S. 33 f. (Abb. 16 in s/w); Simon, Küsel, S. 141 (Abb. in Farbe); Graziani, La

bottega, S. 286 (Kat.-Nr. 68; Abb. in s/w); Liebsch, Torelli, S. 22 u. 135–137 (Kat.-Nr. M55); Graziani, Sognare l'Arcadia, S. 146 u. 150 (Abb. 71b in s/w).





Abb. 76. Detail aus Abb. 54: Spitzenmanschetten aus Seide am rechten Handgelenk von Hieronymus Küsel



Abb. 77. Detail aus Abb. 54: Seidenspitzen am Hals von Hieronymus Küsel



Abb. 78. Detail aus Abb. 52: Spitzenmanschetten aus Seide am linken Handgelenk von Isaac François de Chasôt



Abb. 79. Detail aus Abb. 56: Seidenspitzen am Ärmel und Brustpartie des Kleides von Elisabeth Küsel

Bildrändern hin. Dagegen weist das Brustbild von Bianconi ein kleineres Format auf als die Hüftbilder von Küsel und Schimmelmänn. Und insgesamt ist eine deutliche Fortentwicklung im Stil Torellis festzustellen. So gewinnen die Porträts von Küsel und Schimmelmänn durch die Kopfhaltung gegen die Körperdrehung eine Dynamik, die dem Gemälde Bianconis, der mit recht steifer Körperhaltung den Betrachter anschaut, fehlt. Auch sind die Gesichtszüge Küsels von Torelli feiner und naturalistischer ausgeführt als die von Bianconi, der maskenhafter wirkt. Zum zweiten findet sich das 1753/55 in Dresden entstandene Porträt des Juristen und Mecklenburg-Schwerinischen Regierungsrats Jacob Gottfried Rudolf (seit 1753 von) Ditmar (1716–1795) (Abb. 74).<sup>303</sup> Hier sind Gemeinsamkeiten mit den Lübecker Porträts Roddes und Chasots zu erkennen. Ditmar steht mit dem Oberkörper nach rechts, dem Kopf nach links gewandt, ähnlich wie Chasot. Er trägt eine kurze weiße Perücke, deren schwarze Haarschleife an sei-

nem rechten Nacken zu sehen ist. Sein rundes, fast fülliges Gesicht zeigt ein leichtes Lächeln. Er trägt eine weiße Halsbinde, einen goldbestickten roten Überrock mit großen Ärmelaufschlägen, darunter einen ebenfalls reich bestickten gelben Justaucorps mit zwei geöffneten Knöpfen, unter denen sein weißes Hemd zum Vorschein kommt. Deutlich zu erkennen sind an seinem linken Handgelenk wieder die für Torelli typischen Seidenspitzenmanschetten. Über Ditmars rechte Schulter ist ein blauer Mantel oder eher Umhang geworfen. Der Regierungsrat steht in einer bei Torelli häufig zu findenden Staffage. Am oberen linken Gemälde- rand erhebt sich ein dunkler, in sich gegliederter Vorhang. Der rechte mittlere Bildrand wird von der Lehne eines Stuhls eingenommen. Singulär für ein Porträt von Torelli aus den 1750 und 1760er Jahren ist dagegen der sich oberhalb der Stuhllehne erhebende Säulenschaft, der dafür sehr an die Säulen auf den Allegorien im Audienzsaal des Lübecker Rathauses erinnert. In der Gesamtkomposition

ist Torelli auf diese Porträtform nicht zurückgekommen, hat aber Elemente der Staffage für das Rodde- sowie die Körperhaltung für das Chasotgemälde übernommen. Und drittens handelt es sich um das nicht datierte Porträt des königlich-polnischen und kursächsischen Kammerherrn, Hauptmanns der Garde und Generaladjutanten der Infanterie, Joseph de Saint Étienne-Borne (geb. 1720) (Abb. 75).<sup>304</sup> Hier stimmen Komposition und Ausführung weitgehend mit dem Porträt Chasots überein, insbesondere Körperhaltung und Kopfdrehung sowie die rötliche Färbung der Wolken hinter der Hauptfigur. Typisch für Torelli ist auch wieder die äußerst feine Ausarbeitung der unter dem Uniformrock herausragenden Seidenspitzenmanschetten. Dagegen ist Saint Étienne-Born nicht mit Harnisch, sondern in einem roten Uniformrock dargestellt. Er stützt seine rechte Hand aber ebenfalls auf einen hier in Vorderansicht wiedergegebenen

Helm, der sehr akkurat ausgeführt ist. Und die linke Bildhälfte wird in diesem Fall dominiert von einem großen bräunlich-gelben Tuch mit blauen Streifen, vor dem ein mit Seilen umwundener Baumstumpf aufragt. Die unmittelbare Abhängigkeit des Porträts in Lübeck von dem aus Dresden ist nicht zu übersehen, wobei hier – anders als bei Bianconi und Küsel/ Schimmelmänn – keine künstlerische Weiterentwicklung ins Auge springt. Vielmehr scheint das Grundschema Torelli so überzeugt zu haben, daß er es später in St. Petersburg noch einmal aufgriff, und zwar für das Porträt des Grafen Grigorij Grigor'evič Orlov (1734–1783),<sup>305</sup> des Favoriten und Geliebten von Katharina II.; hier wieder, wie bei Chasot, mit Harnisch und einem etwas ruhigerem Hintergrund. Vorläufergemälde zu den Damenporträts aus seiner norddeutschen Zeit finden sich im Œuvre Torellis nicht bzw. sind nicht bekannt.

<sup>303</sup> Zu ihm siehe *Fromm*, Gottfried Rudolf Ditmar, in: ADB, Bd. 5, S. 260 f.; *Grewolls*, Ditmar, S. 101. – Zum Gemälde siehe *Graziani*, La bottega, S. 275

f. (S. 275 Abb. in s/w); *Liebsch*, Torelli, S. 110 f.; *Graziani*, Sognare l'Arcadia, S. 113 (Abb. in s/w). – Das Gemälde entstand 1753/55.

<sup>304</sup> So der Name auf dem Porträt, das bei Stair Sainty in London verkauft wurde ([www.stairsainty.com/artwork/torelli-portrait-joseph-saint-etienne-238/](http://www.stairsainty.com/artwork/torelli-portrait-joseph-saint-etienne-238/) – eingesehen 28.01.2020). – Eigentlich aber Joseph de Borne de Saint Étienne, comte de Saint-Sernin. Zu ihm: Archives généalogiques, Bd. 3, S. 11. – Zum Gemälde siehe *Graziani*, Sognare l'Arcadia,

S. 100 u. 116 (Abb. in s/w). – Nicht bei *Graziani*, La bottega, und bei *Liebsch*, Torelli.

<sup>305</sup> *Graziani*, La bottega, S. 150 f. (Abb. 77 in Farbe) u. 309 f. (Nr. 119 in s/w); *Liebsch*, Torelli, S. 146 f. (Nr. M63); *Graziani*, Sognare l'Arcadia, S. 253 u. 259 (Abb. 146 in s/w).