

**David Klemm: Stefano della Bella (1610–1664). Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle;** Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2009; 237 S., 315 farb. und 71 SW-Abb.; ISBN 978-3-412-20262-0; € 34,90

Stefano della Bella (1610–1664) ist vor allem als einer der eigenwilligsten und produktivsten Radierer des 17. Jahrhunderts bekannt, erfreute sich aber stets auch als bravouröser Zeichner mit unverwechselbarer Handschrift einer hohen Wertschätzung. Das Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle konnte 1967 unter glücklichen Umständen einen Klebeband erwerben, der nicht weniger als 286 vornehmlich kleinformatige Studien und Entwürfe seiner Hand aus allen Schaffensphasen enthält. Mit diesem Ankauf gelang dem Museum „die bedeutendste Erweiterung der italienischen Zeichnungssammlung seit der großartigen Stiftung Georg Ernst Harzens aus dem Jahr 1863.“<sup>1</sup> Bei der jüngst erfolgten Katalogisierung des insgesamt mehr als tausend Blätter umfassenden Bestandes italienischer Altmeisterzeichnungen hat man sich deshalb entschieden, dieses umfangreiche Konvolut in einem gesonderten Teilband zu publizieren, der in sich abgeschlossen ist und auch separat erworben werden kann.<sup>2</sup>

Das wohl aus dem frühen 18. Jahrhundert stammende, in Leder gebundene Klebealbum umfaßt 69 Folioseiten, auf die bis zu 12 Blättchen aufgezo-gen wurden. Hier-von ist der größte Teil mit der für Della Bella charakteristischen feinen Feder gezeichnet und zum Teil laviert. Fast immer lassen sich darunter zarte, mit spitzem grauem Stift (Kreide oder möglicherweise doch Graphit) ausgeführte Lineaturen erkennen. Daneben gibt es aber auch allein mit entschiedenem Kreidestrich skizzierte Blätter wie den impressionistisch anmutenden Kopf eines wütenden Ebers (Nr. 225) oder die in der Art der Objektanalyse auf Menzel vorausweisende Studie einer Rüstung in verschiedenen Ansichten (Nr. 86). Unter den Landschaften verdient eine ausschließlich mit roter Naturkreide gezeichnete *Vedute mit dem Ponte della Badia* (Nr. 242) besondere Beachtung. Überhaupt dürften die immerhin 16 in dieser Technik ausgeführten Hamburger Blätter auch die Kenner von Della Bellas Œuvre überraschen, da der Gebrauch des Rötels für ihn bisher als atypisch galt.<sup>3</sup>

1 DAVID KLEMM in der Einleitung des besprochenen Bandes, S. 1.

2 Im Rahmen des von der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius seit 2001 geförderten „Projekts Kupferstichkabinett“ konnte die Hamburger Kunsthalle bereits große Teile ihrer graphischen Sammlung, die zu den bedeutendsten und aktivsten in Deutschland zählt, wissenschaftlich erschließen. Der umfangreiche Bestandskatalog von DAVID KLEMM, *Italienische Zeichnungen 1450–1800*, 3 Bde., Köln – Weimar – Wien 2009 (= Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, hrsg. von HUBERTUS GASSNER und Andreas Stolzenburg, Bd. 2), auf dessen dritten Teilband sich diese Rezension beschränkt, folgte auf die 2007 erschienenen zweibändige Publikation der deutschen Altmeisterzeichnungen (1450–1800) von PETER PRANGE, in Kürze erscheint in analoger Ausstattung die Bearbeitung der niederländischen Zeichnungen von ANNEMARIE STEFES, der Katalog der deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts von PETER PRANGE und ANDREAS STOLZENBURG ist in Vorbereitung.

3 Es handelt sich um die Katalognummern 6, 85, 87, 88, 89, 133, 167, 168, 181, 186, 200, 235, 242, 265. Bei den Nummern 198 und 199 wurden die roten Kreidelinien mit der Feder in braun nachgezogen. Vgl. Klemms Einleitung zu den zeichnerischen Mitteln und Entwurfsverfahren Della Bellas, S. 4.

David Klemm diskutiert nach einer Beschreibung des Konvoluts, seiner Provenienz und seiner Besonderheiten zunächst allgemeine Fragen der Zuschreibung, sodann Charakter, Technik, Funktion und Chronologie der darin enthaltenen Zeichnungen. Der Einführung in Leben und Werk Della Bellas dient eine zweiseitige Zeittafel, während sich die Katalogeinträge zu den einzelnen Blättern ganz auf die mit den jeweiligen Motiven verknüpften Probleme konzentrieren. Die neue Monographie ergänzt sich so aufs schönste mit dem reichhaltigen Katalog der Karlsruher Kunsthalle, der anhand des eigenen, alten Bestandes das druckgraphische Werk Della Bellas vorstellte.<sup>4</sup> Die ausführlichen und zugleich präzisen Erläuterungen der Hamburger Publikation bieten eine Fülle neuer Erkenntnisse, wobei die betont zurückhaltende Formulierung auch wohlbegründeter Urteile auffällt. Mit großer Umsicht und stets nachvollziehbar werden die zum Teil diffizilen Zuschreibungsfragen erörtert. Klemms profunde Kenntnis von Della Bellas schwer überschaubarem Gesamtwerk schlägt sich in zahlreichen Verweisen auf verwandte Blätter und Werkzusammenhänge nieder. Motivische oder stilistische Parallelen zu Künstlern in Florenz, Paris oder Rom treten demgegenüber etwas zurück. Erklärt sich diese Fokussierung aus dem notwendigen Verzicht auf Vergleichsabbildungen, so wünschte man sich bisweilen eine stärkere Kontextualisierung von Della Bellas spezifischer Gegenstandswahl und zeichnerischer Ästhetik, etwa durch Bezüge auf die zeitgenössische Kunsttheorie – doch hätte dies womöglich den Rahmen des Katalogs gesprengt. Gelegenheit für solche Vertiefungen dürfte die für 2013 in Hamburg geplante Ausstellung bieten, in der erstmals in Deutschland ein repräsentativer Querschnitt von Handzeichnungen Della Bellas zu sehen sein wird.<sup>5</sup>

Gerade auf die Zeichnungen aus dem Klebeband wird man dabei freilich verzichten müssen, denn er bleibt aus guten Gründen intakt. Für den Katalog aber konnte die ursprüngliche Abfolge der Einzelblätter aufgelöst und nach Bildthemen neu gruppiert werden. Das hat unter anderem den Vorteil, daß die Verso-Seiten mancher Zeichnungen inhaltlich verwandten Darstellungen zugeordnet werden können, wodurch sich insgesamt 315 Katalogeinträge ergeben.<sup>6</sup> Beispielsweise sind die an verschiedenen Stellen in das Album geklebten Studien zu einem Doppelporträt Cosimos III. de' Medici und der Marguerite Louise d'Orléans nun zusammengeführt: So läßt sich die schrittweise Verschmelzung zweier Medaillons zu einem beide Profile einschließenden Oval verfolgen. In den zugehörigen Rahmenentwürfen werden die heraldischen Motive Lilie und Palla auf jeweils unterschiedliche Weise miteinander

4 Stefano della Bella. Ein Meister der Barockradierung, Katalog der Ausstellung an der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, bearbeitet von DORIT SCHÄFER und JESSICA MACK-ANDRICK, Karlsruhe 2005.

5 Fragen des Verhältnisses von Druckgraphik und Handzeichnung widmete sich die am 9. und 10. Juli 2009 von der Max-Planck-Research-Group Das wissende Bild in Kooperation mit der Hamburger Kunsthalle am Warburg-Haus in Hamburg veranstaltete internationale Tagung Della bella linea. Graphische Bravour und epistemische Praxis im Werk von Stefano della Bella (1610–1664), siehe die Besprechung von ANKA ZIEFER in: Kunstchronik 63, 2010, Heft 3, S. 104–109.

6 Leider konnten aber nicht sämtliche rückseitig bezeichneten Blätter abgelöst werden. Durchweg hat der Kleber braune Ränder und Schlieren hinterlassen, doch bleibt die graphische Textur mit ihren oft hauchzarten Kreidestrichen meist gut erkennbar.

verquickt (Nr. 292–294). Diese für den Bildfindungsprozeß besonders aussagekräftige Sequenz ist der sehr umfangreichen Gruppe „Kartuschen, Wappen, Rahmen, Ornamente“ zugeordnet, in der die enorme dekorative und kombinatorische Phantasie Della Bellas immer aufs Neue verblüfft.

Zu den bevorzugten und unablässig variierten Motiven Della Bellas gehören Soldaten, Reiter, Kavaliers – lagernd, exerzierend oder im Gefecht. Dabei wechselt die genaue Wiedergabe eines Kleidungsstücks oder der Handhabung einer Waffe mit der unnachahmlichen Umsetzung eines Scharmützels in ein geradezu kalligraphisches Linienspiel. Della Bella zählt aber auch zu jenen frühmodernen Künstlern, die, über das herkömmliche Studium der römischen Altertümer und die Auseinandersetzung mit Zeitgenossen hinaus, besonders intensiv nach Werken der jüngeren Vergangenheit zeichneten – ein retrospektives Interesse, das ähnlich ausgeprägt auch bei Federico Zuccari, Andrea Boscoli oder Peter Paul Rubens begegnet, wobei die Treue gegenüber dem historischen Artefakt in eine produktive Spannung zu dessen Anverwandlung an die eigene Formensprache tritt. An Anton van Dycks italienisches Reiseskizzenbuch erinnert Della Bellas Verfahren der vergleichsweise freien, als bloße Gedächtnisstütze dienenden Notation. Auffällig ist zudem die Spannbreite seiner Vorlagen. In Hamburg finden sich Zeichnungen nach graphischen Arbeiten von bzw. nach Hans Holbein d. J. (Nr. 203), Lucas van Leyden (Nr. 6), Giovanni Battista Mercati (Nr. 238–240), Annibale Carracci (Nr. 147) und natürlich Jacques Callot (Nr. 152, 250; vgl. auch Nr. 14, 269, 274). Mit Pietro Berninis *Marcus Curtius zu Pferde* (Nr. 83) und einem Putto vom Van den Eynden-Epitaph des François Duquesnoy (Nr. 201) dokumentiert er alternative Modelle der Assimilation und Transformation des antiken Erbes in der römischen Barockskulptur.

Deutlich wird in diesen Blättern nicht nur Della Bellas Empfänglichkeit für unterschiedlichste Anregungen, sondern auch seine pragmatische Konzentration auf das zur Wiederverwendung Geeignete. Mit anderen Worten: Della Bella entwickelte trotz seiner intensiven Studien nach „älteren Meistern“ kein genuin antiquarisches Interesse, sondern suchte die Vielfalt visuellen Materials einem Fundus einzuverleiben, aus dessen Fülle er dann für seine höchst abwechslungsreichen Ornamente, Capricci und großen Tableaus schöpfen konnte. Zu dieser Praxis paßt es, daß Della Bella nirgendwo den Autor oder Standort seiner Vorlage angegeben hat, wie David Klemm anmerkt.

Da Della Bella beim Zeichnen nach antiken und modernen Modellen seine Vorbilder also im Sinne der Bereicherung seines Motivrepertoires „naturalisierte“, bilden die Nachzeichnungen in Klemms Buch trotz der Vielzahl von Nachweisen solcher Referenzen keine eigene Kategorie, vielmehr findet man die antike *Ceres* aus der Villa Borghese (Nr. 170) unter den Frauenfiguren eingeordnet, Pietro Berninis schon erwähnten *Curtius Borghese* (Nr. 83) unter den Reitern, das Pferd des kapitolinischen *Marc Aurel* (Nr. 214) unter den Tierdarstellungen, desgleichen die nach einer quattrocentesken Vorlage ausgeführten Adler (Nr. 228–231). Ein größeres Konvolut ergeben die Kopien nach einem Kostümbuch des Jean-Jacques Boissard (*Habitus Variarum Orbis Gentium*, Nr. 277–286). Auch hier hat Della Bella seine Quelle nicht genannt,

wohl aber die lateinischen Beischriften übernommen, mit denen die Trachten bestimmten Landschaften des osmanischen Reiches zugeordnet werden. Obwohl er die Figuren systematisch nachgezeichnet zu haben scheint, sind sie doch verschieden genau wiedergegeben. Offenbar interessierten ihn die oberen Kleiderpartien stärker, waren doch vor allem diese bei Gruppendarstellungen sichtbar.

Auf welche Weise Della Bella solche „ethnographischen“ Studien seinen Massenszenen zu integrieren wußte, zeigen seine umfangreichen Vorarbeiten für hochambitionierte, letztlich aber nicht ausgeführte Radierfolgen, die die festlichen Einzüge der polnischen Gesandtschaft in Rom 1633 bzw. Paris 1645 festhalten sollten. Von den zahllosen, über die ganze Welt verstreuten Entwürfen haben sich allein in Hamburg 33 Blätter erhalten (Nr. 26–58). Weitere 24 Studien stehen in Zusammenhang mit einer Ansicht des Hafens von Livorno, insgesamt 36 zeigen nautische Motive sowie Hafenarbeiter, Matrosen, Sklaven oder Soldaten bei ihren Verrichtungen. Unter diesen Figurenstudien ragen die mit bravouröser Leichtigkeit skizzierten *Sackträger* (Nr. 93–97) heraus: Hier ist mit erstaunlicher graphischer Ökonomie sowohl die schleppende Bewegung der Figur als auch die Schwere der geschulterten Last erfaßt. Von nicht minder beeindruckender Präzision und Eleganz der Linienführung sind die Darstellungen von Schiffen (besonders Nr. 263), ein bereits von Agostino Tassi, Filippo Napoletano und Baccio del Bianco zum Exerzierfeld graphischer Bravour bestimmtes Thema.

Eingehend wird die ebenso abgründige wie faszinierende Folge von Todesbildern besprochen (Nr. 204–207): Nr. 204 zeigt einen athletischen jungen Mann im verzweifelten Versuch, sich aus der Umklammerung des Knochenmannes zu befreien. Besteht der graphische Reiz hier in der Transparenz, mit der verschiedene Stellungen der miteinander ringenden Figuren zunächst in Kreide erprobt werden und sich dann partiell im Federstrich verfestigen, so dominiert in Nr. 205 die über die energischen Tuschzüge gebreitete graue Lavierung. Nicht der im Skelett personifizierte Tod, sondern ein undurchschaubares Linienknäuel droht hier das in seine Draperie verstrickte Opfer in ein gestaltloses Dunkel zu ziehen, wobei die ovalen Bildgrenzen den Eindruck der Unentrinnbarkeit noch verstärken. In Nr. 206 ist es wieder erkennbar ein Knochenmann, der sich anschickt, einen bereits regungslosen Jünglingsleib kopfüber in einer Graböffnung zu versenken. Daß Della Bella auf der runden Grabplatte sein Monogramm und – in umlaufenden Versalien – auch seinen vollständigen Namen angebracht, sich also mit dem Toten identifiziert hat, läßt auf persönliche Motive für die erneute Hinwendung des Künstlers zu dem makabren Thema schließen. Höchstwahrscheinlich sind die genannten Studien und die mit ihr verbundene Radierfolge in den letzten Lebensjahren Della Bellas entstanden.<sup>7</sup>

David Klemms überaus sorgfältige Katalogisierung des Hamburger Della Bella-Albums eröffnet der Forschung ein weites Feld und ist umso verdienstvoller, als

<sup>7</sup> Auch in Nr. 207 ist diese Form der Signatur angedeutet, sie fehlt aber in den jeweiligen graphischen Umsetzungen der Blätter. Diese blieben bezeichnenderweise Fragment und sind nur in Probeabzügen erhalten.

bislang noch keine Gesamtdarstellung zu diesem Künstler in deutscher Sprache vorliegt. Mit seinen hervorragenden Farbabbildungen führt der Band den Facettenreichtum der graphischen Ausdrucksmöglichkeiten Della Bellas eindrucksvoll vor Augen: Fast alle Blätter konnten in Originalgröße wiedergegeben werden, und in verkleinernden Schwarzweiß-Abbildungen wird auch ihre ursprüngliche Anordnung auf den Folioseiten des Klebebandes komplett dokumentiert. Mit der mustergültigen Erschließung eines außergewöhnlichen Bestandes verbindet das Katalogbuch also eine Ausstattung, die seinen Erwerb über den Kreis der Spezialisten hinaus allen an barocker Zeichenkunst Interessierten empfiehlt.

HEIKO DAMM

*Kunsthistorisches Institut Florenz*

**Sabine Wilde: Gottfried Knöffler (1715–1779). Ein sächsischer Hofbildhauer in der Zeit des Stilwandels;** Dresden: Thelem 2010; 355 S., 231 SW-Abb.; ISBN 978-3-939888-96-3

Bei der Beschäftigung mit der sächsischen, insbesondere der Dresdner Bildhauerkunst des 18. Jahrhunderts wird ein Ungleichgewicht deutlich, was die wissenschaftliche Aufarbeitung dieser an Entwicklungen und Strömungen überaus reichhaltigen Epoche betrifft. Während die Bildhauer im Gefolge von Balthasar Permoser in Zusammenhang mit der Skulptur des Dresdner Zwingers erfasst und in der nach wie vor als ein Standardwerk zur sächsischen Barockplastik geltenden Monographie Sigfried Asches (freilich nicht erschöpfend) dokumentiert sind<sup>1</sup>, präsentiert sich der Zeitraum zwischen 1750 und 1800 streckenweise noch immer als „terra incognita“. Dabei ist eine Würdigung dieser von Umbrüchen und Neuerungen bestimmten Epoche längst überfällig. Immerhin konnten zuletzt zwei weitere Steine in das wissenschaftliche Mosaik gefügt und damit empfindliche Lücken zu den beiden wohl wichtigsten Bildhauern jener Ära geschlossen werden: 1994 legte Konstanze Rudert an der TU Dresden ihre Dissertation zu Lorenzo Mattielli vor, der in seinem Wirken für den kursächsischen Hof bzw. den Grafen Heinrich von Brühl hohe Wertschätzung erlangte und mitunter sogar eine Vorrangstellung innerhalb der Dresdner Skulptur einnahm.<sup>2</sup> 2010 publizierte Sabine Wilde ihre Doktorarbeit über den Hofbildhauer Gottfried Knöffler, der mit Mattielli zeitweilig zusammenarbeitete und mit ihm die Antikenrezeption teilte. Beide wirkten stilbildend und waren maßgebliche Wegbereiter für die Dresdner Plastik des Klassizismus.

1 SIGFRIED ASCH: Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers; Frankfurt/Main 1966. – Neben Permoser beschäftigt sich Asche ausführlicher mit Paul Heermann, Johann Joachim Kretschmar, Johann Benjamin Thomae, Johann Christian Kirchner, Matthäus Oberschall sowie Johann Paul Egehl.

2 KONSTANZE RUDERT: Lorenzo Mattielli in seiner Dresdner Zeit (1738–1748). Studien zu Leben und Werk eines Bildhauers des Spätbarock in Sachsen; Dresden 1994. – KONSTANZE RUDERT: Lorenzo Mattielli – ein italienischer Bildhauer am Dresdner Hof. In: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*. Hg. von Barbara Marx; Amsterdam, Dresden 2000, S. 203–220.