

the conviction that »*the spirit of the nation is nothing permanent and rigidly fixed, but continually developing and changing*«. The interpretation of art as a manifestation of nationality is, he added, »*proof of that tendency towards simplification and schematism in the human intellect*« (V. Birnbaum, *Methoda dějin umění*. In: *Listy z dějin umění*. Praha 1947, p. 173-190, quotation pp. 178 and 175). It was also, evidently, Birnbaum's view that the Bohemian Gothic is merely a formally reduced and intellectually impoverished form of the French Gothic that provoked Václav Mencl to his defence. Doubts as to the strength of domestic roots and traditions in creating national art – indeed, a notable distrust to this very concept – were also expressed by Vincenc Kramář (1877-1960). And it is the opinions of Birnbaum and Kramář, pupils of Franz Wickhoff and Alois Riegl, that foreshadowed the stance of present-day scholarship towards the problem. All ideas of a »national spirit« in art, particularly if they are anachronistically forced upon artwork older than present conceptions of »nation«, are now viewed as a myth and an error, in which the reasonable and scientific

ally provable are interwoven with phantasms and projections. According to Tzvetan Todorov, our culture (or any other) only achieves its content in relation to the values of the observer; it lacks any firm, concrete content. The meaning of the concepts »other« or »my own« are in essence relative, and as such can only be defined in relation to something completely different (See Ernst van Alphen, *Strategies of Identification*. In: Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds.), *Visual Culture. Images and Interpretations*. Hannover - London 1994, p. 260-271, quotation p. 260).

Nonetheless, what still remains of the problem outlined for us by Alfred Woltmann is the still unresolved question of the centre and the periphery. It can only be hoped that artistic historiography, having worked through its frustration, has no reason to lose its self-confidence: »*Peripheries are a fully valid, equal theme of the art-historical reflection of human history. They exist because they are the most widespread situation within art history*« (Ján Bakoš, *Región, periféria a umeleckohistorický vývoj*. In: *Periféria a symbolický skok*. Bratislava 2000, p. 130-150, quotation p. 149).

Jindřich Vybíral

Stefano della Bella. Ein Meister der Barockradierung

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 4. Juni – 21. August 2005

Für Kunsthistoriker und Graphiksammler ist Stefano della Bella (1610-64) kein Unbekannter. Von früher internationaler Anerkennung zeugt die Erwähnung des erst rund zwanzig Jahre zuvor verstorbenen Malers, Zeichners und Radierers in den künstlerbiographischen Sammlungen des Joachim von Sandrart, Filippo Baldinucci und André Félibien aus den 1680er Jahren. Mit welcher Beharrlichkeit und Energie Kunstliebhaber den Blättern dieses Meisters nachspürten, belegt der 1772 her-

ausgegebene erste Werkkatalog, mit dem Charles-Antoine Jombert unter anderem das Ziel verfolgte, den blühenden Handel mit nur vermeintlich frühen Drucken della Bellas einzudämmen. Auf Jombert und Alexandre de Vesmes Verzeichnis von 1906 aufbauend, hat die Forschung das rund 1.100 Nummern umfassende graphische Werk des Florentiners vor allem dank der Arbeiten von Phyllis Dearborn Massar, Tiziano Ortolani und Jolanta Talbierska inzwischen fast lückenlos wissen-



Abb. 1
Stefano della Bella,
*Veue d'un coin de
Calais*, Radierung.
Kat. 37b (Katalog)

schaftlich erschlossen. Die breite kunstinteressierte Öffentlichkeit erhielt jedoch erst mit der Ausstellung der Karlsruher Kunsthalle – der ersten monographischen Schau zum Werk dieses Künstlers auf deutschem Boden, wenn nicht der umfassendsten überhaupt – Gelegenheit zur ausführlichen Begegnung mit della Bella.

Der Ausstellung kam der ungewöhnlich reiche Bestand des Karlsruher Kupferstichkabinetts zugute. Sie bestach nicht allein durch die Vielzahl, sondern auch durch die Vielfalt der vorgestellten Stücke. Sie dokumentierten sämtliche Stationen von della Bellas Karriere, der zwischen Florenz, Rom, Paris und niederländischen Kunstzentren wie Amsterdam hin- und herpendelte und Aufträge von vielen maßgeblichen Persönlichkeiten seiner Zeit erhielt. Zugleich vermittelten sie einen anschaulichen Eindruck vom brillanten technischen Können des Stechers wie von dessen ganz persönlicher Auffassung des jeweiligen Bildgegenstandes. Dabei gewann die Künstlerfigur della Bella gerade durch die didaktisch geschickte Gliederung der Exponate in unterschiedliche thematische Sektionen an Kontur. Der reich bebilderte, solide verfaßte Katalog, der den Forschungsstand zu den einzelnen Blättern

resümiert, gab demgegenüber einer chronologischen Lesung des Werkes den Vorzug. So begegnet man in ihm zunächst della Bellas Anfängen in Florenz und Rom, wo er in Diensten von Lorenzo, Giovan Carlo, Mattia und Leopoldo de' Medici arbeitete, ehe er auf die Inhaltsliste des Großherzogs Ferdinando II selbst vorrückte. Von seinen Aufgaben als Hofkünstler, der die Fama mediceischer Größe in alle Welt tragen sollte, kündeten dementsprechend in der Karlsruher Schau zahlreiche Radierungen, in denen der Stecher Angehörige der Herrscherfamilie portraitierte und Ansichten von mediceischen Festapparaten, Theaterspektakeln, Turnieren und Banketten lieferte, unter ihnen auch ein so frühes und daher seltenes Blatt wie jenes mit dem Gastmahl der »Piacevoli« von 1627.

Die ganze Breite seiner künstlerischen Möglichkeiten vermochte della Bella jedoch erst vorzuführen, nachdem er sich von der anfangs gewiß nützlichen Förderung seiner Auftraggeber aus dem Hause Medici freigemacht hatte und für den Kunstmarkt zu produzieren begann. Diesem Abschnitt seines Schaffens widmete die Ausstellung denn auch besondere Aufmerksamkeit. Sie lud in gleich mehreren Abschnitten zur Entdeckung des freischaffen-



Abb. 2
Stefano della Bella,
Die Medici-Vase,
Radierung. Kat. 60a
(Katalog)

den Graphikers della Bella ein, der im Laufe der 1640er und 1650er Jahre das Publikum mit Drucken bediente, die sich aus Sicht der Sammler zu verschiedenen Serien ergänzten, in ganz unterschiedlichem Format gehalten und damit für (fast) jeden Geldbeutel erschwinglich waren. Demonstriert wurde dies anhand der seit Mitte des 16. Jh.s so beliebten Folgen von Tier-, Jagd- und Kostümdarstellungen (Kat.nr. 27, 28, 39-41, 56) ebenso wie anhand von Blättern della Bellas, bei denen nicht mehr eine bestimmte Aussageabsicht oder thematische Vorgabe im Vordergrund stand. Diese als »diversi capricci« oder »varie figure« präsentierten Radierungsserien (vgl. Kat.nr. 22-26, 29, 32) bezeugen schon allein über ihren Titel, daß della Bella einfach einen bestimmten Vor-

stellungsbereich oder Begriff zum Ausgangspunkt für sein möglichst variationsreich geführtes künstlerisches Spiel machte. Daß sich die Zeitgenossen dabei vor allem für die stecherische Ausarbeitung dieser gelegentlich selbstironisch als Kritzeleien (»grifonnements«) bezeichneten Kompositionen begeisterten, in denen della Bella mit lockerer Hand und zartestem Strich auch noch ferne Horizontlinien meisterhaft erfaßte, machten die ausgewählten Blattfolgen für den Ausstellungsbesucher anschaulich nachvollziehbar. Zugleich vermittelte die Auswahl der Exponate einen guten Eindruck vom künstlerischen Temperament della Bellas, der sich durch einen Sinn für die genrehafte, nachgerade »unhöfische« Darstellung sowie einen hinter-

gründigen Humor auszeichnete. Ihrem Anteil an seinem Gesamtwerk entsprechend gering gewichtet wurden die Drucke mit religiösen Sujets und mit mythologischen oder biblischen Historien. Zahlreich vertreten waren dagegen jene Blätter, die der Florentiner Künstler – in offensichtlicher Hommage an die Arbeiten seiner niederländischen Künstlerkollegen – mit Händlern, Bauern oder zerlumpter Soldateska bevölkert hatte (vgl. bes. Kat.nr. 22-23). In dieselbe Richtung wiesen ferner die ebenfalls in der Ausstellung vertretenen Serien mit »Ansichten des Hafens von Livorno« (Kat.nr. 57) und »Ansichten von Seehäfen« (Kat.nr. 37). Denn selbst bei ihnen ließ sich della Bella durch das Thema nicht dazu verleiten, in den strengen Duktus eines repräsentativen topographischen Portraits zu verfallen, sondern bemühte sich vielmehr darum, zugleich typische Figuren und Situationen des Abreisens sowie Anlandens zu erfassen, was er auch in einem Titel wie »Blick auf einen Winkel im Hafen von Calais« (*Abb. 1*; Kat.nr. 37b) idealtypisch zum Ausdruck brachte. Von der Neigung della Bellas für das unspektakuläre Detail kündeten nicht zuletzt auch seine Darstellungen zum Thema »Krieg«, das in den Jahren vor dem Westfälischen Frieden von 1648 furchtbare Aktualität besaß. Und so nahm della Bella in seinen »Aufzeichnungen verschiedener Truppenbewegungen«, den »Militär-Capricci« und den sechs Radierungen zu »Krieg und Frieden« (Kat.nr. 42, 43, 46) nicht kommandierende Offiziere oder heroische Taten in den Blick, sondern zeigte in atmosphärischer Dichte das Leben im Feldlager ebenso wie den Krieg als mühseliges Handwerk des einfachen Soldaten.

Humorvolle Respektlosigkeit gegenüber dem Geschehen an den Schauplätzen der Macht spricht schließlich aus Blättern wie della Bellas »Blick vom Pont Neuf auf die Place Dauphine« (Kat.nr. 24b). Dort rückte er mit grüppchenweise vorüberziehenden Flaneuren, streitenden Bettlern und kotenden Hunden das jeglicher Etikette fernstehende Alltagsstrei-

ben als Bildgegenstand in den Vordergrund, während er das Reiterstandbild von Henri IV eher nebenbei und von der Rückseite aus wiedergab. Einer ähnlichen augenzwinkernden Haltung des Künstlers begegnete man in der Ausstellung bei Betrachtung der berühmten sechsteiligen Serie mit Ansichten der Medici-villa von Pratolino (Kat.nr. 63): Dort sind es einzelne Besucher, die sich nicht etwa gemessenen Schrittes an Park und Wasserspielen ergötzen, sondern auf dem Rand eines Bassins ein Schläfchen halten, an einer Fontäne trinken oder bestürzt ihre durchnähten Kleider inspizieren. Ironie dem eigenen Tun gegenüber bekundete della Bella schließlich, indem er im ersten Blatt seiner römischen Ansichten seine eigene Arbeit als Paragone mit dem 14jährigen Cosimo (III) de' Medici inszenierte, der mit dem Zeichenstift denselben antiken Krater im Garten der Villa Medici festhält wie der professionelle Künstler della Bella mit der Radier-nadel (*Abb. 2*; Kat.nr. 60a).

In der Summe erwies sich die Karlsruher Ausstellung somit als gelungene, facettenreiche Präsentation eines Werkes, das »von größtem Einfluß auf das 18. Jh.« war. Fragwürdig wirkte dabei allein die Etikettierung della Bellas als »Meister der Barockradierung«: Sie wurde wohl in Anlehnung an den Titel einer 1913 von Hermann Nasse publizierten Monographie gewählt und verrät im Zeitalter musealen Marketings das Bemühen, den Künstler möglichst prägnant und breitenwirksam zu präsentieren. Was bleibt, ist die Frage, ob es sich nicht gelohnt hätte, den Florentiner als Meister vorzustellen, der sich an einer Epochen-schwelle gekonnt zwischen den Stilen bewegte und mit zeitgenössischen künstlerischen Tendenzen – vertreten etwa durch die Namen Rembrandt und Callot – mindestens ebenso vertraut war wie mit dem Vokabular des toskanischen Spätmanierismus, dessen Beherrschung der stolz als »florentinus« signierende Künstler vor allem in seinen Ornamententwürfen (s. Kat.nr. 51-54) unter Beweis stellte.

Ulrike Ilg