

Della bella linea. Graphische Bravour und epistemische Praxis im Werk von Stefano della Bella (1610-1664)

Hamburg, Warburg-Haus, 9./10. Juli 2009. Veranstalter: Max-Planck Research Group »Das Wissende Bild« des Kunsthistorischen Institutes in Florenz in Verbindung mit dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle

Die Tagung über das zeichnerische und druckgraphische Werk des Florentiners Stefano della Bella hatte einen besonderen Anlaß: In der Reihe der Bestandskataloge des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle ist jüngst ein Band zu den in Hamburg aufbewahrten Zeichnungen della Bellas erschienen (David Klemm, *Stefano della Bella (1610-1664). Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, Köln/Weimar/Wien 2009). Darin sind sämtliche Zeichnungen eines Klebebandes publiziert, welcher 1967 von der Hamburger Kunsthalle erworben wurde. Bis auf wenige zweifelhafte Blätter ist die Zuschreibung seines Inhalts an della Bella gesichert. Das Album war der Forschung nicht gänzlich unbekannt; seit den 1970er Jahren haben Françoise Viatte, Anna Forlani Tempesti, Marco Chiarini u. a. mehrfach darauf hingewiesen und Einzelblätter publiziert. Dennoch war es bisher nicht zu einer systematischen Erfassung und Bearbeitung des Klebebandes gekommen. Während also der Impuls von Hamburg ausging, so von Florenz die Initiative zu der gemeinsamen, von Heiko Damm konzipierten und geleiteten Tagung, welche dazu Gelegenheit geben sollte, die Fülle des neu zur Verfügung gestellten Materials in einen breiteren wissenschaftlichen Kontext zu setzen.

In jüngster Zeit ist zunehmend auch della Bellas schmales malerisches Œuvre in den Blick gerückt. Allerdings kann es sich bei diesem kaum um mehr als um einen künstlerischen Versuch gehandelt haben, auch wenn seine Aktivität auf dem Gebiet der Malerei durchaus einem Interesse des mediceischen Hofes entsprochen haben mag: mit ein Grund dafür, daß die Tagung sich auf das graphische Werk

konzentrierte, welches mit mehr als 2500 bekannten Handzeichnungen und etwa 1000 Radierungen (vgl. Ulrike Ilg, *Kunstchronik* 59, 2006, S. 7-10) della Bella zu einem der produktivsten Zeichner und Druckgraphiker des 17. Jh.s macht. Mehr als 580 Zeichnungen befinden sich im Louvre und ungefähr 600 in den Uffizien (überwiegend unpubliziert). In deutschen Sammlungen werden mehr als 600 Blätter aufbewahrt, neben Hamburg besonders in Berlin und München. Weitere wichtige Konvolute befinden sich in London, Windsor,



Abb. 1 Stefano della Bella, Vorwärtsstürmende, fliehende Frau. Rötzel, 127 x 95 mm. Hamburger Kunsthalle Inv.-Nr. 1967-354 (Hamburger Kunsthalle/bpk, Chr. Irrgang)

Rom und Wien. Obwohl etwa ein Viertel der bekannten Zeichnungen in Deutschland aufbewahrt wird, hat die hiesige Forschung bisher erstaunlich wenig zu ihrer systematischen wissenschaftlichen Bearbeitung beigetragen. David Klemm hat auf das Fehlen einer umfassenden Monographie zu Stefano della Bella als Zeichner hingewiesen, die über das Format von Bestandskatalogen hinausreicht. Besonders zu begrüßen ist daher das im Rahmen der Tagung präsentierte Vorhaben einer dem graphischen Werk della Bellas gewidmeten Ausstellung, ein Gemeinschaftsprojekt der Hamburger Kunsthalle und der Uffizien.

Am Vortag der Tagung, die von Heiko Damm, Andreas Stolzenburg und Michael Thimann organisiert wurde, trafen sich die Teilnehmer im Studiensaal des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle, um den Klebeband zu betrachten; eine gute Gelegenheit, um auch auf weniger gut erforschte Bereiche und neue Fragestellungen aufmerksam zu werden. Wie Klemm im Abendvortrag erwähnte, besitzt die Hamburger Kunsthalle mit ca. 15 in roter Naturkreide ausgeführten Zeichnungen den weltweit größten Bestand an Blättern dieser Technik aus der Hand des Künstlers (*Abb. 1*). Auf der Basis dieser Zeichnungen darf man eine Neubetrachtung von della Bellas Fähigkeiten als Rötelzeichner erhoffen. Ähnliches gilt für die kaum erforschten Rebus-Rätsel: Die Kunsthalle besitzt sechs solcher Zeichnungen (Kat. 308-313), die bisher unberücksichtigt geblieben sind, und deren Entschlüsselung noch nicht gelungen ist. Drei Hamburger Studien (Kat. 205-207, *Abb. 2*) im Oval dokumentieren den Entwurfsprozeß für eine Folge allegorischer Todesdarstellungen, die della Bella um 1650 radiert hat.

Daß die Publikation des Albums Anregungen zu neuen Erkenntnissen bietet, bewies Heiko Damm in seinem einführenden Vortrag: Einige seiner Vorschläge zur Identifikation einzelner Motive aus dem Hamburger Album, darunter ein fliegender Putto (Kat. 200), welcher überzeugend mit dem Epitaph des Ferdinand van



Abb. 2 Stefano della Bella, Fliehender Mann. Feder in Braun über Kreide, grau laviert, 161 x 139 mm. Hamburger Kunsthalle Inv.-Nr. 1967-111 (wie Abb. 1)

den Eynden (1633-40) von François Duquesnoy (Rom, S. Maria dell'Anima) in Verbindung gebracht wurde, erweitern die Vorstellung von Art und Herkunft der Motivwelt della Bellas, die sich durchaus nicht auf die Kenntnis von zirkulierender Druckgraphik beschränken läßt.

Wiederholt wurden auf der Tagung Aspekte wie die zeichnerische Vehemenz della Bellas sowie das Problem des vermeintlich dokumentarischen seiner Kunst diskutiert. Damm konzentrierte sich dabei auf della Bellas ausgeprägtes Interesse am Motiv der bewegten Konturlinie von durch Wetterphänomene nahezu bis zur Unkenntlichkeit verfremdeten Körpern und Draperie (*Abb. 3*) oder der Figur eines körperlich Arbeitenden (Kat. 104-109). Daß seine Handzeichnungen die Gewalttätigkeit physischer Kräfte in eine visuelle Vehemenz der Linie übertragen, wurde bisher eher wenig beachtet; ein vielversprechender Ansatz, um



Abb. 3
Stefano della Bella,
Mehrere Figuren im
stürmischen Wind mit
aufgebauschten
Gewändern.
Feder in Braun über
Kreide, 78 x 105 mm.
Hamburger Kunsthalle
Inv.-Nr. 1967-164
(wie Abb. 1)

sich dem zeichnerischen Œuvre auch anderer Barockkünstler zu nähern. In diesem Kontext muß auch della Bellas eigentümliche Art der grauen Lavierung seiner Handzeichnungen (Abb. 2) betrachtet werden, deren graphische Autonomie ebenfalls einen ausgeprägten Sinn für Virtuosität im Medium der Zeichnung belegt. Der neue Geschmack an der raschen, teilweise gezielt unfertig anmutenden Ausführung mit spezifisch zeichnerischen Qualitäten zeigt sich auch in den eigenhändigen Radierungen. Während der Tagung wurden diesbezüglich der Einfluß von Rembrandt und Jan Lievens (Jaco Rutgers) und Parallelen zu den *Capricci Castigliones* (Jonas Beyer) diskutiert. Auch kamen della Bellas Rolle am Pariser Hof zwischen 1639 und 1650 (Pablo Schneider) und mehrfach der Einfluß Jacques Callots zur Sprache, dessen Werke della Bella bereits in den frühen 1620er Jahren in der Werkstatt des Orazio Vanni kopiert hatte.

Aus dem Vortrag Ruben Rebmanns über das von della Bella entworfene Zeichenlehrbuch (*Principii del disegno*, 1641-43; *Livre pour apprendre a dessiner*, um 1650) wurde klar, daß beim Entwurf der Radierfolge neben

einem generellen didaktischen Anspruch, wie ihn solche Serien üblicherweise aufweisen, die Zurschaustellung der Virtuosität des Zeichners della Bella eine große Rolle spielte (vgl. mehrere bolognesische Serien aus dem Umkreis der Carracci). Auf die Blätter mit Vorlagen zum Zeichnen von Augen, Ohren, Händen und Füßen, die zum Teil sehr frei ausgeführt sind, folgen Darstellungen von Charakterköpfen, die keineswegs einen leicht zu imitierenden Formenkanon, sondern vor allem die Fähigkeiten des Zeichners Stefano della Bella repräsentieren. Allein diese formalen Aspekte lassen vermuten, daß dem Zeichner kaum je an einer wahrhaftigen Dokumentation oder Reproduktion des Gesehenen gelegen war, sondern daß die »bella linea« durchaus Hauptziel seiner Kunst war. Eckhard Leuschner verwies in diesem Sinne auf eine Radierung della Bellas zur Straußenjagd (Alexandre de Vesme, *Phyllis Dearborn Massar, Stefano della Bella, catalogue raisonné*, New York 1971, Nr. 732, um 1652). Im Vergleich mit Versionen des gleichen Motivs von Antonio Tempesta wurde deutlich, daß sich della Bella weniger auf die Jagdszene selbst,

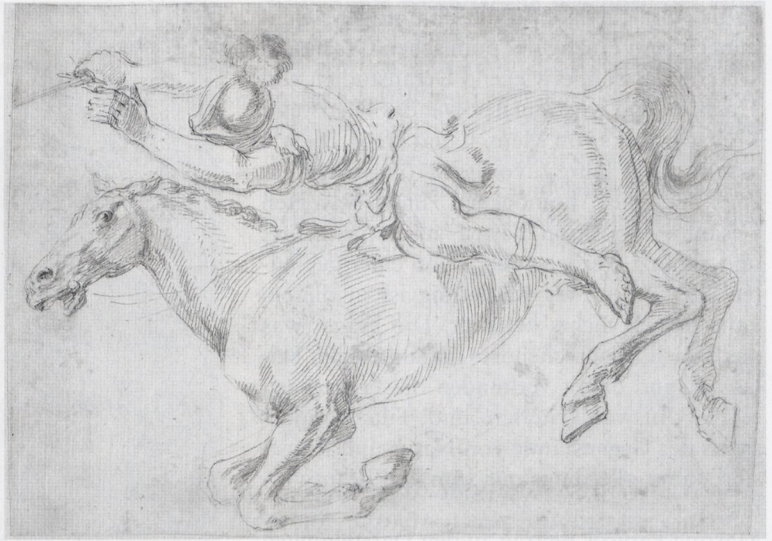


Abb. 4
Stefano della Bella,
Studie des sog.
Borghese-Curtius.
Feder in Braun über
Kohle, 120 x 168 mm.
Hamburger Kunsthalle
Inv.-Nr. 1967-219
(wie Abb. 1)

die sich eher im Hintergrund abspielt, sondern auf die Darstellung des Tieres und mehr noch auf die Übersetzung malerischer Effekte in die Schwarz-Weiß-Kunst der Radierung konzentrierte.

Stefan Morét sprach das mangelnde Interesse des Künstlers an der getreuen Wiedergabe der Antike an. Della Bella hielt sich zwischen 1633 und 1637 in Rom auf. Im Vergleich mit den Werken seiner Künstlerkollegen, die dort zur gleichen Zeit tätig waren, wird deutlich, daß seine Zeichnungen und Radierungen nach antiken Monumenten oder Skulpturen (Abb. 4) auf einen wenig ausgeprägten Sinn für Dokumentation oder Reproduktion der Reste der antiken Welt hinweisen. Vielmehr dürfte er an der Erfassung des Faltenwurfs und an der Bereicherung seines eigenen Figurenkansons interessiert gewesen sein (vgl. Abb. 5). Seine Tendenz zur Naturalisierung der Antike thematisierten auch Klemm und Damm.

Eine ähnliche Strategie der künstlerischen Aneignung verraten della Bellas Orientdarstellungen. Ulrike Ilg stellte ihre Forschungsergebnisse dazu vor und wies darauf hin, daß sich das vom Künstler wiedergegebene Figurenpersonal nur bedingt auf dessen eigene Beobach-

tungen während verschiedener Festlichkeiten und Ereignisse (z. B. Einzug der polnischen Gesandten in Rom, 1633) zurückführen läßt; nicht selten hat er sich an gedruckten Vorlagenbüchern eines Jacques Boissard oder Melchior Lorck orientiert, die er kopierte und seinen eigenen Zwecken entsprechend variierte. Das seit Baldinucci zum Topos gewordene Bild von della Bella als Chronist seiner Zeit und als Zeichner nach dem Leben muß demnach differenzierter betrachtet werden. Die mangelnde Authentizität seiner Orientdarstellungen legt nahe, auch in seiner Antikenrezeption weniger eine Verlebendigung des Dargestellten zu suchen als seiner Fähigkeit zur Aneignung von Vorlagen mit dem Ziel der Anreicherung des eigenen Formen- und Bildvokabulars nachzugehen.

Die Tagung arbeitete die Umrisse eines Künstlers heraus, der stetig auf der Suche nach Einzelmotiven und Formen war. Diesen Charakter zeigen besonders seine um 1650 in Livorno entstandenen Skizzen zu Hafenarbeitern und Sklaventreibern. Auch die hohe Anzahl an Zeichnungen im Hamburger Klebeband, die nicht mit ausgeführten Radierungen in Verbindung gebracht werden können, ist ein Indiz

dafür. Ähnliches gilt für die Hamburger Zeichnungen zum Einzug der polnischen Gesandten 1645 in Paris: überwiegend Detailstudien von Trachten und Kostümen sowie des Haar- und Kopfschmucks von Mensch und Pferd, die wie bereits einige Jahre zuvor beim römischen Einzug zu einer homogenen und bewegten Gesamtkomposition hätten zusammengefügt und ergänzt werden sollen. Von einer geplanten Ausführung als Radierung ist in diesem Falle jedoch nichts bekannt. Die Frage, was das visuell Ansprechendste im Sinne della Bellas sei, und damit verbunden die Frage nach seinen Auswahlkriterien und Filtern angesichts der Gegenstände von Natur und Kunst, sind damit allerdings nur zum Teil beantwortet.

Martina Papiros Beitrag zu den Darstellungen von Pferdeballetten regte eine lebhafte Diskussion über die Rolle della Bellas bei der künstlerischen Konzeption dieser Bilder an. Auch in diesem Fall mag das Interesse des Künstlers weniger der Dokumentation der Reiterformationen und der Festlichkeiten am mediceischen Hof als der Spannung einer geometrischen und graphisch abstrahierten Komposition gegolten haben (*Il mondo festeggiante*, 1661). Die Frage nach seinem Anteil an Entwurf und Auswahl der Szenerien und nach der Art der Zusammenarbeit mit dem Festmeister und Choreographen solcher allegorischen Inszenierungen bleibt weiter zu erhellen. Die Frage nach dem Grad der Eigenverantwortlichkeit des Künstlers stellt sich auch bei den Bilderfindungen für Frontispizien der Werke Galileo Galileis, welche Claus Zittel untersuchte mit dem Ergebnis, daß einige Bildelemente explizit auf die Thesen und Errungenschaften des Astronomen verweisen (*Dialogo sopra i due massimi sistemi*, Firenze: Landini 1632, mit Widmung an den Großherzog der Toskana). Mehrfach kam das Problem einer möglichen Überbewertung des Einflusses Callots zur Sprache (David Klemm). Die Rolle des künstlerischen Klimas in Florenz in der Nachfolge Giulio Parigi's dagegen blieb auf der Tagung



Abb. 5 Stefano della Bella, Wissenschaftspersonifikationen, Vorzeichnung für das Thesenblatt mit Wappen der Medici. Feder in Braun über Kreise, grau laviert, 184 x 144 mm. Hamburger Kunsthalle Inv.-Nr. 1967-155 (wie Abb. 1)

unberührt. Wünschenswert ist in dieser Hinsicht eine verstärkte Auseinandersetzung mit den besonderen Bedingungen, unter denen sich der Zeichner-Radierer Stefano della Bella entfalten konnte, und welche den Boden für die spezifische Art des Hofkünstlertums im Florenz des 17. Jh.s bildete. Neben Callot und Parigi wäre eine Auseinandersetzung mit der Rolle Remiglio Cantagallinas und des Verhältnisses zu Baccio del Bianco besonders vielversprechend.

Norberto Gramaccini schloß die Tagung mit einem Abendvortrag, in welchem er darlegte, wie Filippo Baldinucci im Proemio seines *Cominciamento, e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione* (Florenz 1686) seinem Anspruch gerecht zu werden versuchte, eine Geschichte der Druckgraphik aus florentinischer Sicht zu schreiben.

Neben der Vermittlungsfunktion der Druckgraphik hebt Baldinucci darin die Eigenständigkeit der »belle invenzioni« hervor und lobt die Autonomie des Stechers als Qualitätskriterium der Druckgraphik. Daß es sich dabei um einen frühen Ansatz zur Unterscheidung zwischen Künstler- und Reproduktionsgraphik handelt, hat bis heute kaum Beachtung gefunden. Weiterhin fällt ins Auge, daß die von Baldinucci gelobten Eigenschaften des Stechers,

die von ihm beschriebene Weichheit der Linie und das »Kolorit«, gut von della Bella ange-regt worden sein könnten. Aber unabhängig davon, ob Baldinucci bei der Abfassung seines *Proemio* explizit an della Bella dachte oder nicht; auf jeden Fall handelt es sich bei diesem um einen prägnanten und bedeutsamen Vertreter eines im 17. Jh. neu aufgetretenen Künstlertypus.

Anka Ziefer

Johann Wolfgang Baumgartner 1702-1761, Ölskizzen und Hinterglasbilder

Salzburg, Salzburger Barockmuseum 2009, 19. Juni - 6. September 2009. Katalog: Josef Strasser mit Beiträgen von Berno Heymer (*Schriften des Salzburger Barockmuseums*, 30), Salzburg 2009. 160 S., zahlr. sw. u. farb. Abb., ISBN 978-3-901925-30-9. € 27,50

Die Ausstellung zeigte 29 brillante farbige Ölskizzen (Nr. 8-38, die Ölskizze Nr. 21 aus dem Louvre war nicht ausgestellt), und 5 Vorzeichnungen (Nr. 6, 7a, 7b und zu Nr. 29 und Nr. 30). Außerdem wurden 5 Hinterglasbilder (Nr. 1-5) vorgestellt, allesamt Stadtveduten. Auf zusätzliche Ölgemälde und auf sonstige Zeichnungen wurde verzichtet. Im Katalog heißt es panegyrisch: »Seine Ölskizzen gehören zweifellos zum Besten, was das Augsburger Rokoko je hervorgebracht hat, ja mehr noch, zu den Höhepunkten der europäischen Malerei des 18. Jh.s« (S. 27). Die Mehrzahl der in Salzburg ausgestellten Werke stammte aus Privatbesitz oder dem Kunsthandel, der geringere Teil aus Salzburger, Innsbrucker und süddeutschen Museen.

Wesentliche Informationen enthält die Lebensbeschreibung von 1764 des Augsburger Kupferstechers und Verlegers Georg Christoph Kilian (1708-81; ein Abdruck im Katalog, Dok. 7, S. 150). In nahezu allen Museums- und Ausstellungskatalogen und noch in der neueren Literatur (AKL Bd. 7, Leipzig 1993, S. 614-616; *Weltkunst* 6/2009, 8.93) wird das

falsche Geburtsjahr 1712 des aus Ebbs in Tirol stammenden Künstlers angegeben (positive Ausnahme mit richtigem Geburtsjahr 1702: Matthias Mayer und Johannes Neuhardt, *Der Tiroler Anteil des Erzbistums Salzburg*, Bd. 7, Innsbruck 1961, S. 62 ohne Anspruch einer sensationellen Entdeckung. Ausführlich dazu im Katalog Berno Heymer, S. 33-35). Man möchte vermuten, daß aufgrund eines Flüchtigkeitsfehlers, aus nicht bekannten Gründen oder wegen zerfließender Tinte bei der Abschrift von Kilians Text aus dem zutreffenden Geburtsjahr 1702 ein 1712, d.h. aus der 0 eine 1 geworden ist.

Bis 1733 sind nur wenige Daten bekannt. So weiß man nicht, wann und wie lange Baumgartner in Ebbs/Kufstein bei seinem Vater das Schmiedehandwerk erlernte. Im nahen Salzburg war er Schüler eines »sehr berühmten und kunsterfahrenen Glasmalers« (Dok. 2, S. 145) und »Famulus« bei einem Musiker, »so auch auf Glas malen konnte« (Dok. 7, S. 150). Wahrscheinlich handelt es sich bei beiden Anonymi um ein und dieselbe Person. Im Salzburger Katalog heißt es, daß Baumgartner