



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Skizzenbuch des Stefano della Bella
aus der Albertina in Wien

Band 1 von 2 Bänden

Verfasser

Stefan Musil

angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315
Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte
Betreuerin: Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Für Erda

Das Zustandekommen einer Arbeit in diesem Umfang ist natürlich nicht ohne Hilfe anderer zu bewerkstelligen. Daher möchte ich all jenen ganz herzlich danken, die es möglich gemacht haben, dass ich diese Publikation schreiben konnte:

Ganz besonders und an erster Stelle Monika Dachs-Nickel, die mir nicht nur das schöne Thema vorgeschlagen, sondern mich auch auf ideale Weise betreut und unterstützt hat. Darüber hinaus war es mir durch ihre Vermittlung möglich, am Kunsthistorischen Institut in Florenz zu forschen, wofür auch der Max-Planck-Gesellschaft mein Dank gebührt.

Meine lieben Angehörigen haben sich auf bewundernswerte Weise in Geduld geübt und meine Abwesenheit während der Arbeit tapfer ertragen!

Die liebevolle Betreuung und Unterstützung von Inge Fahner-Musil und Wolfgang Fahner machten mir die oftmalige Benützung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München möglich, wodurch das Zustandekommen der Arbeit enorm erleichtert und beschleunigt wurde. Dank der großzügigen Gastfreundschaft von Heinz Widauer und Brigitte Willinger war mir ein wunderbarer und ergiebiger Arbeitsaufenthalt in Paris möglich.

Die Hilfe und Liebenswürdigkeit, die mir von Seiten der Albertina-Experten, von Karine Bovagnet, Barbara Dossi, Christine Ekelhart, Peter Ertl, Achim Gnann, Sybille Hentze und Ingrid Kastel entgegengebracht wurden, haben nicht nur den Fortschritt meiner Diplomarbeit beschleunigt, sondern jeden Besuch in der Albertina zum Vergnügen gemacht.

Das Skizzenbuch des Stefano della Bella aus der Albertina in Wien

<u>Einleitung</u>	Seite 1
<u>Das Wiener Skizzenbuch</u>	Seite 3
I.1 Das „Skizzenbuch II“	Seite 3
I.2 Das „Skizzenbuch I“	Seite 3
I.3 Die Umstände des Ankaufs	Seite 4
I.4 Ein einziges Skizzenbuch	Seite 5
I.5 Die Themen des Skizzenbuches	Seite 8
<u>II. Stefano della Bellas Skizzenbuch in den Uffizien in Florenz</u>	Seite 9
<u>III. Stefano della Bella, ein biographischer Überblick</u>	Seite 11
III.1 Jugend und Ausbildung in Florenz	Seite 11
III.2 Romaufenthalt 1633 bis 1637	Seite 13
III.3 Die Zeit in Paris	Seite 15
III.4 Reisen in den Orient und nach Holland	Seite 16
III.5 Die letzten Jahre in Florenz	Seite 17
<u>IV. Das Wiener Skizzenbuch: Zuschreibung, Datierung, Rezeption</u>	Seite 19
IV.1 „Luftige Argumente“	Seite 20
<u>V. Der Einzug des polnischen Gesandten in Rom 1633</u>	Seite 23
V.1 Die Wiener Skizzen	Seite 24
V.2 Weitere Studien	Seite 26
V.3 Wien und Paris	Seite 26
V.4 Wien und Florenz	Seite 27
V.5 Ergebnis der Vergleiche	Seite 28
V.6 Der Pariser Gesamtentwurf	Seite 29
V.7 Der geflügelte Reiter	Seite 31
V.8 Della Bella und Melchior Lorck	Seite 33
V.9 Von der Skizze zur Radierung	Seite 34
V.10 Della Bella als Berichterstatte	Seite 35

<u>VI. Kopien nach Druckgrafik</u>	Seite 37
VI.1 Kopien nach Jacques Callot	Seite 37
VI.2 Kopien nach Dürer und Van Leyden	Seite 39
<u>VII. Tod und Skelette</u>	Seite 41
VII.1 Della Bella nach Holbein	Seite 41
VII.1.1 Holbeins Bilder des Todes	Seite 41
VII.2 Filippo Napoletanos Skelette	Seite 46
VII.3 Stefano della Bella und der Tod	Seite 49
VII.4 Das Begräbnis für den Prinzen Francesco de' Medici	Seite 49
<u>VIII. Schlachtenszenen</u>	Seite 53
<u>IX. Acht Marinestücke</u>	Seite 54
IX.1 Galeeren, Boote und Schiffe	Seite 56
<u>X. Drei Putti</u>	Seite 60
<u>XI. Flora und Pomona Farnese</u>	Seite 62
<u>XII. Stefano della Bella und das Kopieren</u>	Seite 66
XII.1 Landschaft vor Ort und nach Vorbild	Seite 66
XII.2 Kopieren als Prinzip über die Ausbildung hinaus	Seite 67
XII.3 Der Weg der Ausbildung	Seite 68
XII.4 Stefanos „Livre pour apprendre à dessiner“	Seite 69
<u>Anhang</u>	Seite 71
A.1 Das Porträt Jacques Callots	Seite 71
A.2 Commedia dell'arte und Karikaturen	Seite 72
A.3 Kinderszenen	Seite 73
A.4 Genreszenen und mehr – das bekannte Vokabular	Seite 74
<u>Resümee</u>	Seite 75
<u>Verwendete Literatur</u>	Seite 79
<u>Lebenslauf</u>	Seite 86

Einleitung

Sich mit Stefano della Bella beschäftigen, bedeutet immer auch: auf Reisen gehen. Ein vermeintliches „Reiseskizzenbuch“ stand so am Anfang dieser Diplomarbeit. Ein schmales Bändchen aus dem Bestand der Albertina, in Pergament gebunden, mit knapp über einem Dutzend zarter Zeichnungen, das publiziert, aber noch nie bearbeitet wurde. Monika Dachs-Nickel hat es mir dankenswerter Weise ans Herz gelegt.

Stefano della Bella (1610-1664) hat die Seiten des Büchleins als junger Künstler in seiner Zeit in Rom (1633-1637) mit Skizzen gefüllt. Es war der erste längere Aufenthalt außerhalb seiner Geburtsstadt Florenz. Der Künstler stand am Beginn seiner Karriere und unter dem Patronat der Medici. Er war in das Kunstzentrum am Tiber gekommen, um seine Ausbildung, wie es Usus war, weiter voranzutreiben.

Das Skizzenbuch stellte sich im Laufe der Untersuchung weniger als topographisch Bericht erstattender Reisebegleiter heraus, sondern als das frühes Zeugnis eines künstlerischen Weges, der Della Bella zu einem der beliebtesten und meist geschätzten Grafiker seiner Zeit und weit darüber hinaus machen sollte. Überraschend wenig, was in dem Buch festgehalten ist, dürfte tatsächlich vor der Natur gezeichnet worden sein. Das meiste ist nach alten Vorlagen oder Beispielen von Zeitgenossen studiert und kopiert.

Die großen Reisen, die den Künstler etwa nach Paris, in die Niederlande und sogar nach Ägypten führten, folgten erst Jahre später. Aber die Reiseroute seiner Künstlerlaufbahn, seine Themen, sein motivisches Vokabular und die stilistische Stoßrichtung, legte Stefano della Bella bereits in diesen Jahren in Rom fest. Das dort begierig aufgegriffene Rüstzeug nahm er sich auf seinen Weg mit, bereicherte es, deklinierte es weiter und verfeinerte es bis zur großen, meisterlichen Raffinesse der späten Jahre.

Vom Beginn dieses Weges weiß das Bändchen manches zu berichten. Noch gesprächiger wurde es, als sich im Zuge der Forschungsarbeit herausstellte, dass die wenigen Seiten ursprünglich zu einem großen Ganzen gehörten, gemeinsam mit den Seiten eines zweiten, weit umfangreicheren Skizzenkonvoluts, ebenfalls im Bestand der Albertina.

Ein in seiner ursprünglichen, gebundenen Gestalt erhaltenes Äquivalent und ein für die Bearbeitung daher unverzichtbares Vergleichsobjekt hat sich in den Uffizien in Florenz bewahrt. Zahlreiche in dieser Zeit geschaffenen Skizzen des Künstlers finden sich im

Grafischen Kabinett des Louvre in Paris. Diese Beispiele im Original zu studieren war daher für die Arbeit unumgänglich.

Das in dieser Arbeit wiedervereinte Skizzenbuch der Albertina ist als Gesamtes bisher nicht betrachtet worden. Die neue Perspektive förderte weitere Aspekte zur Arbeitsweise Stefano della Bellas zu Tage und rückte auch so manches, über die Jahrhunderte geformtes Bild in ein differenzierteres Licht. Das Skizzenbuch zeigt vor allem, dass der Horizont von Jacques Callots „begabtestem Nachfolger“ bei diesem noch lange nicht endete, sondern sich über viele andere Künstler erstreckte.

Ziel der Arbeit war es, den bisher nicht publizierten Band zu bearbeiten, bis dato nicht erkannte Vorbilder auszumachen, einige Blätter als Studien dem radierten Oeuvre erstmals zuzuordnen, die Arbeitsweise Della Bellas anhand der Themen des Skizzenbuches zu untersuchen und die vorhandenen Ergebnisse aus dem aktuellsten Gesamtverzeichnis der Albertina von Veronika Birke und Janine Kertész zu überprüfen, zu ergänzen und an mancher Stelle zu korrigieren.

In einem Abbildungskatalog wurden beide Skizzenbuchfragmente der Albertina zusammengeführt, und dabei der Versuch unternommen, die Zeichnungen nach thematischen Gesichtspunkten zu ordnen. Den neuen Katalognummern sind jeweils auch die passenden Inventarnummern der Albertina zu Seite gestellt. Die angeführten Beispiele der Druckgrafik sind mit der entsprechenden Nummerierung aus dem Oeuvre-Katalog von Alexandre de Vesme und Phyllis Dearborn Massar versehen.

Das Wiener Skizzenbuch

I.1 „Das Skizzenbuch II“

Hinter den Inventarnummer 11315 bis 11330a aus dem Bestand der Wiener Albertina verbirgt sich – folgt man den Angaben im jüngsten Bestandskatalog der italienischen Zeichnungen¹ – ein in Pergament gebundenes Skizzenbuch, „dessen Seiten nicht voneinander getrennt wurden und das als Skizzenbuch erhalten geblieben ist.“²

Dieses Skizzenbuch (Abb. 1) wurde im Jahr 1875 durch Erzherzog Albrecht für seine Sammlung erworben und stammte aus dem Besitz des ungarischen Sammlers Ferenc Pulszky. In der „traditionellen“ Zuschreibung galt Jacques Callot (1592-1635) als Urheber der Zeichnungen³, erst Alfred Stix publizierte das Skizzenkonvolut als ein Werk von Stefano della Bella (1610-1664).⁴ Eine Zuschreibung, die auch in allen weiteren Publikationen übernommen wurde.⁵

I.2 „Das Skizzenbuch I“

Neben diesem Skizzenbuch (Skizzenbuch II) befindet sich ein weiteres, Stefano della Bella zugeschriebenes, im Bestand der Albertina, das allerdings „zerlegt“ und „montiert“ wurde (Skizzenbuch I).⁶

Letzteres ist wie das in Pergament gebundene 1875 angekauft worden und stammt ebenso aus der Sammlung von Ferenc Pulszky. 1880 hat Moriz Thausing⁷ das Skizzenbuch I erstmals publiziert⁸.

Thausing schreibt in der sehr aufwendigen, großformatigen Publikation das Skizzenbuch I sowie das gebundene Skizzenbuch II, auf das er nicht näher eingeht, Jacques Callot zu.

¹ Birke, 1995, S. 1746f.

² ebenda, Birke schreibt außerdem: „Ein weiteres nicht aufgelöstes Skizzenbuch Stefano della Bellas in ähnlich schlechtem Erhaltungszustand ebenfalls in der Albertina (Inventar. 36592).“ Bei diesem „Skizzenbuch“, das nur fragmentarisch bei Birke, 1992, publiziert ist, handelt es sich um einen Klebeband im Umfang von 55 Seiten mit 75 eingefügten Skizzen. Laut Birke, 1992, S. 2674, wurde der Band 1975 von Clifford Maggs erworben und stammt aus dem Besitz eines unidentifizierten englischen Sammlers. Die Zuschreibung an Stefano della Bella stammt von Otto Pächt. Der bisher nicht näher untersuchte Band enthält neben Skizzen von Della Bella auch solche anderer Künstler.

³ Birke, 1995, S. 1746

⁴ Stix, Fröhlich-Bum, 1932, S. 62: „Ein in Pergament gebundenes Skizzenbuch, das nicht aufgelöst wurde.“

⁵ AK Wien, 1968/69, Nr. 801; Birke 1991, S.125, Anm. 50.

⁶ Albertina, Inv. 11242-11314.

⁷ Moriz Thausing (1838-1884) war von 1868 bis 1876 Sammlungsleiter, von 1876 bis 1884 Direktor der Albertina.

⁸ Moriz Thausing, *Livre d'esquisses de Jacques Callot dans la Collection Albertina à Vienna*, Wien 1880.

Bereits 1904 äußert allerdings Oscar Levertin an dieser Zuschreibung große Zweifel, widerlegt sehr stichhaltig die Autorenschaft Callots und nennt Stefano della Bella als den Urheber des Skizzenbuchs I.⁹

Dennoch gibt Thausings Publikation von 1880 nach wie vor höchst interessante Aufschlüsse. Versehen ist der in französischer Sprache verfasste Band mit 50 „Heliogravures en facsimile“ und acht Vignetten. Die 50 Abbildungen in Faksimile-Qualität zeigen ausschließlich eine Auswahl der Zeichnungen des Skizzenbuch I. Einzig in drei grafischen Zierelementen, ein Initial am Textbeginn, sowie zwei Kartuschen, eine am Ende des Textteils, die andere am Ende des Katalogteils, finden Ausschnitte aus Blättern des Skizzenbuch II Verwendung.

Man sieht, dass Thausings ganze Aufmerksamkeit den Blättern aus dem Skizzenbuch I gilt. Im Katalog-Teil der Publikation sind daher nur Zeichnungen aus diesem behandelt.

I.3 Die Umstände des Ankaufs

Nur einmal erwähnt Thausing auch das Skizzenbuch II. Im Textteil beschreibt er unter anderem die Umstände der Anschaffung der beiden Werke.

So berichtet er, dass das Skizzenbuch I im Jahr 1875 aus der Sammlung des Kunstsammlers Ferenc Pulszky in Pest über die Vermittlung des Kunsthändler M. Alexander Posonyi angekauft wurde. Dies zeigen auch die auf mehreren Blättern vorhandenen Sammlerstempel, ein „P“ mit Weintraube (Abb. 2). Thausing fährt fort, dass die Blätter ursprünglich von einem Einband umgeben gewesen wären, und so einen querformatigen Band mit den Massen 137 mal 190 Millimeter gebildet hätten. Der Kunsthändler Porsonyi hätte allerdings die Seiten herausgetrennt, und diese Blätter, von unterschiedlichem Format, in Passepartouts geklebt. Thausing zählt 72 Blätter, die auf 32 Kartons geklebt wurden. Fünf von ihnen tragen auf Vorder- und Rückseite Zeichnungen.¹⁰

Man hat, führt Thausing weiter aus, „18 Blätter hinzugefügt, die einen leer, die anderen zeigen flüchtige oder verwischte Skizzen, sei es mit schwarzer Kreide („pierre noir“), sei es mit Rötel. Diese 18 Blätter wurden in den alten Pergament-Einband genäht. Auf diese Art wurde der ursprüngliche/einfache („primitif“) Zustand des Skizzenbuches wieder hergestellt.“¹¹

⁹ Levertin, 1904. Auf das Skizzenbuch II geht Levertin in seinem Text nicht ein.

¹⁰ Thausing, 1880, S. 9.

¹¹ ebenda, S. 9: „On y ajouta 18 feuilles, les unes vides, les autres portant des croquis fugitifs ou effacés soit à la pierre noir, soit à la sanguine; ces dix-huit feuilles furent cousues dans la vieille couverture de parchemin. On a ainsi rétabli l'état primitif du *Livre d'Esquisses*.“

Die Gesamtzahl der Blätter, große und kleine, wäre somit 90, wobei das in keiner Weise der ursprünglichen Zahl entspräche, wären doch mehrere Blätter zerschnitten worden, so Thausing weiter.

In jedem Fall zeigen Thausings in der weiterführenden Literatur seither nicht beachtete Bemerkungen, dass es sich beim Skizzenbuch II, in keinem Fall um ein „nicht zerlegtes und als Skizzenbuch erhaltenes“ Artefakt handelt. Was bei Thausings Angaben allerdings keine eindeutige Klärung findet, ist die Frage, ob es sich bei den eingefügten Blättern um Teile des ursprünglichen Skizzenbuches handelt, oder um andere Blätter.

I.4 Ein einziges Skizzenbuch

Nach genaueren Untersuchungen des Einbandes von Skizzenbuch II sowie Vergleichen der Blätter aus den beiden Skizzenbüchern lässt sich allerdings mit Gewissheit annehmen, dass die Seiten beider Konvolute einmal in einem gemeinsamen Einband vereint gewesen sein müssen.

So zeigt der Pergamenteinband, in dem Porsonyi laut Thausing die Einzelblätter zusammengefügt hat, eine deutlich sichtbare Knickfalte am linken Rand der vorderen Einbandseite. Dies deutet darauf hin, dass der früher viel dickere Buchrücken, nachdem nunmehr 18 Blätter mit insgesamt 20 Skizzen¹² den Einband füllen, stark verkleinert werden musste und zu diesem Zweck umgebogen wurde (Abb. 3). Der äußere Rand des Buchdeckels wurde dann wohl verkürzt und so dem neuen Buchformat angepasst.¹³

Vergleichende Messungen ergaben, dass es sich bei den Blättern der beiden Bücher um Seiten mit demselben Format handelt. Die Formatangaben bei Birke schwanken für die nicht montierten Blätter – sofern sie nicht beschnitten sind – in Skizzenbuch I zwischen 131 bis 132 mm in der Breite und 195 bis 197 mm in der Länge. Für das Skizzenbuch II ist das Format durchgehend und einheitlich mit 131 mm in der Breite und 190 mm in der Länge angegeben.¹⁴ Die kleine Differenz in der Länge zwischen den Blättern von Skizzenbuch I und II ergibt sich wohl aufgrund der noch vorhandenen Bindung.

Weitere stichhaltige Indizien sind eine Nummerierung in Feder – wohl eine alte, fortlaufende Seitennummerierung des Skizzenbuches im originalen, gebundenen Zustand. Diese in der

¹² Seite 11 ist ein leeres Blatt.

¹³ Ich verdanke diesen Hinweis Anton Knoll, von der Restaurierung der Österreichischen Nationalbibliothek, der das Skizzenbuch begutachtet hat.

¹⁴ Birke, 1995, S. 1706-1752

rechten oberen Ecke auf den Vorderseiten der Blätter angebrachten Nummern finden sich, wenn sie nicht verloren oder durch Passepartouts verdeckt sind, sowohl auf Blättern des Skizzenbuches I als auch II (Abb. 4, 5).¹⁵

In beiden Skizzenbüchern ist bei zahlreichen Seiten die rechte obere Ecke des Papiers überdies stark verschmutzt und dadurch dunkel und durchscheinend geworden.

Auffallend sind daneben Flecken auf Blättern beider Skizzenbücher, die durch Feuchtigkeit entstanden sein müssen, und sowohl an den inneren als auch an den äußeren Schmalseiten zu erkennen sind (Abb. 6). Ort sowie Form und Verlauf der Flecken lassen einerseits annehmen, dass die Blätter der beiden Bücher in gemeinsam gebundenem Zustand von Feuchtigkeit beschädigt wurden. Andererseits zeigen Auftreten, Größe und Form der Flecken in Skizzenbuch II, die von Seite zu Seite stark variieren, dass es sich dabei um eine spätere Bindung mit nicht nach der ursprünglichen Folge vereinten Blättern handeln muss.

Die Struktur und Beschaffenheit des Papiers ist bei beiden Skizzenbüchern identisch. Darüber hinaus finden sich dieselben Wasserzeichen in Buch I und II (Abb. 7, 8).

Ein zusätzlicher gewichtiger Anhaltspunkt für eine ursprünglich gemeinsame Bindung sind thematische Zusammenhänge zwischen Zeichnungen, die sich in beiden Skizzenbüchern finden.

Entsprechend zu den Skizzen nach Jacques Callots Radierungen „Die Belagerung von Breda“ in Skizzenbuch I, findet sich auch in Buch II eine Skizze (Kat. 32/Inv. 11324) mit Figuren aus Callots sechsteiliger Radierung. Ebenso betreffen die motivischen Konkordanzen zwischen beiden Büchern Zeichnungen zu Della Bellas sechsteiliger Radierfolge „Einzug des polnischen Gesandten in Rom im Jahr 1633“, Dürers „Wappen des Todes“ sowie die Serie der acht „Marinestücke“ aus dem Jahr 1634 (dV/M 810-817). Dazu jedoch mehr an späterer Stelle.

Alle diese vorher erläuterten Umstände bestätigen die Berichte Thausings, und legen den Schluss nahe, dass hier wohl ein rund 90 Seiten starkes Skizzenbuch zerlegt und getrennt und

¹⁵ Diese Nummerierung lässt sich auf einigen auf Vorder- und Rückseite mit Skizzen versehenen Blättern im Skizzenbuch I erkennen. Diese Blätter sind beweglich montiert und ihre Blattränder daher nicht hinter einem Passepartout versteckt. Für genauere Untersuchungen müsste man die Blätter des Skizzenbuch I aus ihren Montierungen lösen. Bei Birke, 1992, ist diese Nummerierung für das Skizzenbuch II als „rechts oben alte Federnummer“ angeführt, beim Skizzenbuch II jedoch nicht beachtet. Manche Ecken sind schon so abgegriffen bzw. mit einer dunklen, öligen Substanz verschmutzt (Lampenöl?), dass die Nummerierung verloren gegangen ist.

teilweise beschnitten wurde. An Inventarnummern beläuft sich der Umfang heute auf 92 Blätter.

Das zerlegte Skizzenbuch I und das Skizzenbuch II waren also ursprünglich ein Ganzes. Die Annahme drängt sich hier auf, dass zum Zweck einer lukrativeren Veräußerung, beziehungsweise, um dem Geschmack und der Vorliebe eines Sammlers zu entsprechen, die besser erhaltenen Blätter, die „wertvolleren“, bildwürdigeren Skizzen, aber auch solche, die sich beschnitten, als autonome Blätter verwenden lassen, von den „schwächeren“, nicht so gut erhaltenen getrennt wurden. Diese „croquis fugitifs ou effacés“, also „flüchtigen oder verwischten Skizzen“, wie Thausing sie nennt, wurden im alten Einband als quasi „erhaltenes“ Skizzenbuch wieder zusammengeführt und gebunden.

Wobei manche von Ihnen beschnitten waren und zum Zweck der Einfügung in den Pergamentband mit einem anders strukturierten Papier deutlich jüngeren Datums, auf Seitengröße ergänzt wurden (Abb. 9; Kat. 22, 92/Inv.11315, 11327), oder aber, wie im Fall von Katalognummer 23 und 66 (Inv. 11326), ein Skizzenfragment, nachdem es auf beiden Seiten bezeichnet ist, in einen Rahmen aus Papier in der Größe einer Skizzenbuchseite so geklebt wurde, dass beide Zeichnungen sichtbar sind.

Im Sinne dieser Erkenntnisse werden in der Folge die beiden Skizzenbücher als ein angenommenes Ganzes untersucht werden. Der Versuch einer Rekonstruktion der originalen Gestalt und Seitenabfolge des Skizzenbuches ist sowohl durch die derzeitige Montierung der Einzelblätter, als auch aufgrund der nicht mehr durchgehend vorhandenen alten Federnummerierung sowie dem teilweise fragmentierten Erhaltungszustand der einzelnen Blätter nicht mehr möglich. Dennoch soll in der folgenden Untersuchung und Bearbeitung der Skizzen eine Gliederung nach Themen und thematischen Schwerpunkten erfolgen.

I.5 Die Themen des Skizzenbuches

Das insgesamt 92 Inventarnummern und 97 Zeichnungen umfassende Skizzenbuch der Albertina birgt eine Reihe unterschiedlichster Themen und Aufgabenstellungen. So zeigt ein großer Teil der Seiten Nachzeichnungen von druckgrafischen Werken. Darunter unter anderem Zeichnungen von beziehungsweise nach Hans Holbeins „Bilder des Todes“, Arbeiten nach einem Stich und einem Holzschnitt von Albrecht Dürer und nach Stichen von Lucas van Leyden; des weiteren Nachzeichnungen von Werken unter anderem von Filippo Napoletano und Jacques Callot, dessen „Schlacht von Breda“ und die Radierfolge „Le Bohémiens“ Stefano della Bella hier als Vorlage gedient haben.

Zahlreich hat Della Bella Skizzen zu seiner großen Radierfolge „Einzug des polnischen Gesandten in Rom“ angefertigt, außerdem finden sich Studien zu einer weiteren Radierserie Della Bellas, den „Marinestücken“. Darüber hinaus birgt das Buch Zeichnungen nach antiken Statuen, Genreszenen mit Bauern und Soldaten, ein Porträt, drei Bilder von Kindern, Landschaften, Hafenszenen, Studien von Schiffen und Booten, Kampf- und Schlachtenszenen, groteske Köpfe, Putti und die Rücken- wie Vorderansicht einer Frau.

II. Stefano della Bellas Skizzenbuch in den Uffizien in Florenz

Ein wertvolles Äquivalent –tatsächlich noch in seiner originalen Gestalt und Bindung erhalten – ist ein Della Bella zugeschriebenes Skizzenbuch, dass sich im Gabinetto dei Disegni e Stampe in den Uffizien in Florenz befindet¹⁶. Das Skizzenbuch (Abb. 10, 11) stammt aus dem Besitz des italienischen Bildhauers Emilio Santarelli (1801-1886) und wurde 1886 den Uffizien gestiftet.¹⁷

Sowohl in seiner Größe als auch in seinem Umfang von 98 Seiten ist dem Wiener Skizzenbuch sehr ähnlich.¹⁸ Ebenso entspricht die Entstehungszeit des Buches aus den Uffizien in etwa jener Zeit, in der das Wiener Skizzenbuch entstanden sein muss. Mit dem Skizzenbuch der Uffizien liegt somit ein wichtiges Vergleichs- und Anschauungsobjekt vor, das allerdings einer eingehenden Untersuchung und Publikation harret, die vermutlich zahlreiche weitere Aufschlüsse über Della Bellas römische Jahre geben könnte. In der Literatur findet es immer nur in einzelnen Ausschnitten Erwähnung.

Die von Stefano della Bella gezeichneten Skizzen im Florentiner Band können grosso modo in die Jahre 1633 bis 1636 datiert werden. Der Zeitraum der Verwendung des Skizzenbuches durch den Künstler fällt somit mit seinem Aufenthalt in Rom (1633-1637) zusammen. Das belegen einige römische Veduten, vor allem aber die zahlreichen Studien zu seinem Radierzyklus „Einzug des polnischen Botschafters in Rom im Jahr 1633“ (dV/M 44-49). Die Entstehung dieses Opus lässt sich in diesem Zeitraum annehmen.¹⁹

Auf dem ersten Blatt findet sich der Schriftzug „S. D. Bella 1636“ (Abb. 12) in Feder, der in der Literatur immer als Beleg für die Datierung in das Jahr 1636 herangezogen wird.

¹⁶ Uffizien, Inv. 5946-6042. Angeführt ist das Skizzenbuch auch als „Tacuinum A“ in Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, vol. 6, Florenz 1922.

¹⁷ Maganuco, 1925, S. 229, Anmerkung 2: Gemeinsam mit dem gebundenen Skizzenbuch (Inv. 5946-6042) gelangte auch ein zweiter, 45 Seiten umfassender Band mit neuerem Einband, mit 34 eingefügten und 7 eingeklebten Zeichnungen in den Bestand. Darin befinden sich Zeichnungen, die Rom-Veduten und eine Ansicht der Stadt Piombino zeigen. Auf einem in die Innenseite des Einbands geklebten Blatt findet sich eine Datierung „di Xmbre, 1636“, laut Maganuco, in der für Della Bella charakteristischen Handschrift.

Die Existenz eines weiteren Skizzenbuches aus der römischen Zeit nimmt Marco Chiarini aufgrund einiger aus einem zerlegten Skizzenbuch stammender Blätter im Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom an, in: *AK, Rom*, 1971, Nr. 31 -32.

¹⁸ Laut Maganuco, 1925, handelt es sich um 98 Blätter in den Maßen 150 mal 230 mm, laut Paszkiewicz, 1977, sind es 97 Blätter in den Massen 147 x 220 mm. Nach eigener Zählung stimmen Maganucos 98 Blätter.

¹⁹ *AK Karlsruhe*, 2005, S. 46.

Maganuco mutmaßt sogar, dass er in der „sehr kleinen Schrift des Florentiners“, also Stefano della Bellas, geschrieben ist.²⁰

Paszkiewicz weist darauf hin, dass das Buch schon vor 1636 in Verwendung gewesen sein muss. Er merkt an, dass der Einzug des polnischen Botschafters am 27. November 1633 in Rom stattgefunden habe. Wenigstens eine der Zeichnungen aus dem Florentiner Skizzenbuch könne laut Paszkiewicz gesichert als Vorstudie zu dem von diesem Ereignis berichtenden radierten Zyklus angesehen werden und muss daher vor diesem gezeichnet worden sein. Paszkiewicz vermutet also, dass Della Bella das Datum erst geschrieben hat, nachdem das Buch komplett mit Skizzen gefüllt war und die Studien zum Einzug des polnischen Botschafters vor 1636 entstanden sind. Eine andere mögliche Erklärung für das späte Datum meint Paszkiewicz darin zu erkennen, dass Della Bella das Skizzenbuch später jemandem zum Geschenk gemacht hätte, und erst dann das Datum auf das erste Blatt gesetzt hat.²¹

Die sechsteilige Radierfolge „Einzug des polnischen Gesandten in Rom im Jahr 1633“ zählt zu den wichtigsten und bekanntesten Arbeiten Stefano della Bellas und bildet zugleich einen ersten Höhepunkt im Schaffen des noch jungen Künstlers. Das Werk wurde von ihm im Rahmen seines Studien-Aufenthaltes in Rom geschaffen, wohin er 1623 im Alter von 23 Jahren reiste und bis 1637 blieb. Die Jahre in Rom bilden einen wichtigen Abschnitt in seiner künstlerischen Entwicklung.

²⁰ Maganuco, 1925, S. 229, Anmerkung 2.

²¹ Paszkiewicz, 1977, S. 176 (english Summary), Paszkiewicz 1985, S. 126 (english Summary).

III. Stefano della Bella, biographischer Überblick

III.1 Jugend und Ausbildung in Florenz

Geboren wurde Stefano della Bella am 18. Mai 1610 in Florenz (Abb. 13). Er war das fünfte Kind von Dianora Bonaiuti und des in Florenz geborenen Bildhauers Francesco Girolamo della Bella, der Schüler von Giovanni da Bologna (1529-1608) war. Für den Ort der Taufe gibt es zwei unterschiedliche Angaben. Stefano della Bellas erster Biograph Filippo Baldinucci (1625-1697) nennt die Kirche San Giovanni Battista in Florenz, Alexandre de Vesme erwähnt Sant’Ambrogio.²² Der Taufpate Stefano della Bellas war der Bildhauer Pietro Tacca, der nach dem Tod Giambolognas dessen Werkstatt leitete. Auch die drei Brüder Stefanos ergreifen künstlerische Berufe, der eine wird Maler, der andere Bildhauer, der dritte Goldschmied. Die Familie lebt in einem Haus, das Stefanos Vater 1605 erworben hat, in der Via di Mezzo in der Nähe des Domes. Dort wohnt die Familie auch nach dem Tod des Vaters 1612.

Im Jahr 1618, am 23. Mai, findet der Prager „Fenstersturz“ statt und der Dreißigjährige Krieg beginnt.

1620 kommt Stefano zum Goldschmied Giovanni Battista Fossi in die Lehre, wechselt aber bald zum lombardischen Ziselierer und Medailleur Gasparo Mola, der im Dienst des Medici-Großherzogs Cosimo II. (1590-1621) steht. 1623 beginnt er eine Lehre bei dem Goldschmied Orazio Vanni. Hier soll Stefano auch erstmals Stiche von Jacques Callot kopiert haben.²³

In diese Zeit fällt auch die Bekanntschaft mit dem Lehrer Jacques Callots, Remigio Cantagallina (um 1582-1656), der Della Bella unter seine Fittiche nimmt, ihn Radieren lehrt und ihn in seinen Ambitionen sehr fördert.

1624 beginnt Stefano seine Lehre als Maler bei Giovanni Battista Vanni (1599-1660), dem ältesten Sohn von Orazio Vanni. Ein Jahr später verlässt er Vannis Werkstatt und wechselt ins

²² Talbierska, 2000, S. 18. In dieser Publikation findet sich die wohl ausführlichste und möglichst alle relevanten Quellen berücksichtigende Biographie von Stefano della Bella.

²³ Bonnefoit, 1994, S. 424 und AK Karlsruhe, 2005, S. 11. Talbierska, 2000, S. 18, nimmt dagegen an, dass Stefano erst 1624, als er in der Werkstatt von Remigio Cantagallina Radieren lernt, Zeichnungen und Radierungen von Callot kopiert. Sie gibt dabei unter anderem die Zeichnungen nach Callot aus dem Skizzenbuch der Albertina als Beispiele an, was wohl als generelles Beispiel gedacht sein muss, denn die Zeichnungen sind weit später entstanden.

Atelier des Malers Cesare Dandini (ca. 1596-1658) – angeblich auf Vermittlung von Cantagallina.²⁴ Laut Baldinucci war Dandini von den Graphiken Dürers fasziniert.²⁵

Stefano della Bella dürfte sich bald jedoch wieder der Radierung als seinem Hauptbetätigungsfeld zugewandt haben. Aus dem Jahr 1627 ist seine erste datierte Radierung bekannt. Sie stellt das Festbankett der Jagdgesellschaft der Piacevoli dar und ist dem Bruder des Großherzogs Ferdinando II. (1610-1670), dem späteren Kardinal Gian Carlo de' Medici (1611-1663) gewidmet.

Zu dieser Zeit genoss der junge Künstler bereits die Wertschätzung der Medici. 1629 sandte er eine Petition an Lorenzo de' Medici, einen Onkel des Großherzogs, worin er um ein Stipendium bat.²⁶ Ab September 1629 dürfte Stefano dann dem Schutz von Lorenzo de' Medici (1599-1648) unterstanden haben und mit einer monatlichen Zahlung unterstützt worden sein.²⁷ Im Jahr darauf, 1630, kopiert Stefano della Bella den *Tratatto della Pittura* von Leonardo da Vinci.²⁸ In dasselbe Jahr ist eine friesartige Zeichnung einer Versammlung im Freien datiert. Dabei könnte es sich um die einzige Zeichnung, die vor der Zeit vor 1633 erhalten ist, handeln.²⁹ 1632 radiert Della Bella den Frontispiz für Galileo Galileis „*Dialogo sopra i due massimi sistemi del Mondo*“. Die Herausgabe dieser Schrift führte zum Inquisitionsprozess gegen den Wissenschaftler.³⁰

²⁴ Von Stefano della Bella als Maler ist wenig bekannt und kein Werk gesichert. Evelina Borea, 1977, S.37, berichtet, dass Stefano gemeinsam mit anderen, von Lorenzo de' Medici beschäftigten Künstlern Ausstattungen für die Villa Pertraia geschaffen haben soll. Sandro Bellesi, 1998, schreibt ihm acht Gemälde auf „*pietra paesina*“ zu, die nach seiner Rückkehr aus Paris entstanden sind. Zu Della Bella als „Maler im Dienst der Medici“ siehe auch AK Karlsruhe, 2005, S. 36f, sowie Borea, 1975 und 1977 sowie Bellesi/Romei, 1997.

²⁵ Talbierska, 2000, S. 18.

²⁶ „Stefano di Francesco della Bella giovane che disegna di penna e studia in essa supplica di esser messo al ruolo con provisione per poter tirare avanti.“ (Mediceo 5169, Ordini e Rescritti di Don Lorenzo dal 1617 als 1629, 2° parte, c.88), in Borea, 1977, S. 37.

²⁷ Zu Della Bella und die Medici siehe: AK Karlsruhe, 2005, S. 29ff.

²⁸ Die Abschrift befindet sich in Florenz in der Biblioteca Riccardiana, Ms. 2275.

Phillis Dearborn Massar vermutet, dass Della Bella sie zu eigenen Studienzwecken herstellte, De Vesme/Massar, 1971, S. 5. Siehe dazu auch: Barone, 2003.

²⁹ Bonnefoit, 1994, S. 424, erwähnt zwar, dass bereits 1628 Mattias de' Medici seinen Bruder, den Großherzog Ferdinando II., um die Zeichnung eines Pferdeballets von Stefano della Bella bittet. Diese Zeichnung ist jedoch nicht bekannt. Talbierska, 2000, S. 19, führt hingegen zwei dem Herzog Mattias de' Medici gewidmete Zeichnungen an, die sie in das Jahr 1629 reiht.

³⁰ AK Karlsruhe, 2005, S. 32.

III.2 Romaufenthalt 1633 bis 1637

1633 schickt der Gönner Lorenzo de' Medici Stefano nach Rom. Hier bezieht er im Palazzo Medici an der Piazza Madama Quartier. Es handelt sich um einen Studienaufenthalt: „... andato a Roma per imparare a dipingere“.³¹ Auch laut seines ersten Biographen Baldinucci reist er an den Tiber „senz'altro obbligo o pensiero, che di studiare“, also ohne andere Pflicht oder Sorge, als zu studieren“.³²

Zwei der bedeutendsten Radierzyklen entstehen in den Jahren des Rom-Aufenthaltes: der bereits erwähnte „Einzug des polnischen Gesandten in Rom“ (dV/M 44-49) sowie die acht „Marinestücke“ (1634, dV/M 810-817). Beide Arbeiten sind Lorenzo de' Medici gewidmet. Jessica Mack-Andrick nimmt diese Widmungen zum Anlass und untersucht die Stipendien-Gebräuche und das Dediaktionsprinzip der Zeit in ihrem Beitrag im Ausstellungskatalog in Karlsruhe.³³ Die Höhe des Stefano della Bella von Lorenzo gewährten Stipendiums war mit 4 Scudi monatlich, verglichen zu anderen von den Medici geleisteten Bezahlungen, äußerst gering.³⁴ Mit dem Verweis auf Martin Warnke ist dieses Stipendium jedoch nicht als „Gehalt“ für eine gewisse Leistung im herkömmlichen Sinn zu verstehen, sondern vielmehr als fixe Bezahlung der Begabung und als Ansporn gedacht. So schreibt Warnke: „Das langfristige und lebenslange Engagement eines Hofdieners bindet dessen persönliche Fähigkeit in das Treueverhältnis zum Fürsten ein. Die Provision honoriert die *Tugend*, nicht die Leistung. Die Tugend ist jene persönliche Fähigkeit, eine subjektive Potentialität, die nicht eigentlich bezahlt, sondern nur ‚angespornt‘ oder ‚ermuntert‘ werden kann; die ‚virtus‘ ist eine unveräußerliche natürliche Begabung, die als solche, unabhängig vom ‚opus‘, unabhängig von einer praktischen Umsetzung, honoriert zu werden verdient“³⁵

³¹ Talbierska, 2000, S. 19, zitiert aus Archivio di Stato Firenze, Mediceo 5168, Rescritti e Ordini 1629-1645, item 39.

³² Baldinucci, 1728, S. 244.

³³ AK Karlsruhe, 2005, S. 33

³⁴ ebenda: Nach der Gehaltsrolle des Kardinal Giovan Carlo de' Medici aus dem Jahr 1661 erhielten etwa der Haushofmeister 1000, Mundschenk und Tranchiermeister 288 Scudi jährlich. De Vesems/Massar, 1971, S. 6: Phyllis Dearborn Massar nennt ebenfalls 4 Scudi als Monatslohn, Françoise Viatte, 1974, S. 10, spricht dagegen von sechzehn Scudi pro Monat.

³⁵ Warnke, 1985, S.174.

Die im Rahmen dieser Patronanz geschaffenen Werke konnten jedoch dem Dienstherrn mit Hilfe einer Dedikation als „Geschenk“ angeboten werden, das dann durch eine entsprechenden Entlohnung honoriert wurde.³⁶

Am 20. November ist Stefano dann Zeuge des Einzugs des polnischen Staatsmanns Jerzy Ossolinski, der vom neu gewählten polnischen König, Ladislaus IV., zu Papst Urban VIII. nach Rom ausgesandt wurde, um die Obedienzleistung³⁷ zu erbringen.

Ein Ereignis, das Della Bella in zahlreichen Skizzen festhält, in Entwürfen vorbereitet und ausarbeitet, um es als sechsteiligen Zyklus zu radieren. Eine friesartige Komposition in der Tradition der Triumphzüge, die zusammengelegt eine Länge von rund 260 Zentimeter hat.

In diesen Jahren fertigt Della Bella außerdem zahlreiche Hafenansichten, Schiffstudien, Zeichnungen nach Antiken, Szenen des Straßenlebens vor allem aber Ansichten von Rom und der römischen Campagna an.

Die zweite große druckgrafische Arbeit, die unter dem Eindruck des Rom-Aufenthaltes steht, ist die Serie der acht „Marinestücke“ (dV/M 810-817), die er 1634 radiert.

In diesem Jahr unterbricht er seinen römischen Studienaufenthalt, um nach Florenz zu reisen. Francesco de' Medici (1614-1634), der vierte Sohn von Cosimo II. und jüngere Bruder von Ferdinando II., war gestorben. Della Bella hält in einer Radierung die Trauerfeierlichkeiten am 30. August in San Lorenzo fest.

1637 kehrt er dann ganz nach Florenz zurück. In den großherzöglichen Archiven ist er nun als „Incisore di stampe addetto alla Galleria“, als am Hof der Medici beschäftigter Graveur/Stecher, genannt.³⁸

Anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten von Großherzog Ferdinando II. mit Vittoria della Rovere am 8. Juli 1637 dokumentiert Della Bella in Radierungen ein im neu ausgebauten Amphitheaters im Boboli-Garten veranstaltetes Reiter-Karussell und die Aufführung des Meldorams mit Gesangeinlagen „Le nozze degli dei“ im Hof des Palazzo Pitti.

Im Jänner des folgenden Jahres stirbt seine Mutter.

³⁶ ebenda, S. 191 und AK Karlsruhe 2005, S. 33. Warnke bemerkt, dass der höfischen Dienstbegriff, der auf einem persönlichen Treueverhältnis gründete, es verbot, dass der Diener mit seinem Dienstherrn in einen förmlichen Handel eintrat.

³⁷ Obedienz, die, (aus dem Lateinischen *obedientia*, *oboedientia* „Gehorsam; Anhang“) Gehorsamsgelübde, aus: Duden, das große Fremdwörterbuch, Mannheim 1994.

³⁸ Viatte 1974, S. 16. Talbierska, 2000, S. 20, gibt die Quelle an: Archivio di Stato, Guardaroba Medicea, no. 59.

III.3. Die Zeit in Paris

Am 25. August 1639 verlässt Stefano della Bella mit Erlaubnis der Medici im Zug des Gesandten Alessandro del Nero Florenz Richtung Paris, wo er mit zwei Unterbrechungen bis 1650 bleibt und seine intensivste Schaffensphase erlebt.

Del Nero wurde im Auftrag des Großherzogs nach Paris ausgesandt, um König Ludwig XIII. die Glückwünsche anlässlich der Geburt des neuen Dauphin, des späteren Ludwig XIV., zu übermitteln.

Della Bella trifft Anfang Oktober in Paris ein. Zum einen hofft er hier auf gewinnbringende Aufträge. Man weiß von finanziellen Schwierigkeiten im Jahr 1638 aus der Korrespondenz mit seinem Gönner Lorenzo de' Medici.³⁹ Zum anderen betrieben die Medici die Praxis der Entsendung ihrer Künstler an andere Höfe als Teil ihrer außenpolitischen Aktivitäten, um so den Ruhm des Hauses Medici zu fördern.⁴⁰

Schnell wird Stefano als „Etienne de la Belle“ in Paris bekannt.

Ab 1640 genießt er die Gunst des französischen Hofes. So beruft ihn Kardinal Richelieu (1585-1642) ins Feldlager von Arras, wo er die Belagerung der von den Spaniern besetzten flandrischen Stadt durch die französischen Truppen dokumentiert.

Diese großformatige Radierung sowie die ebenfalls von Richelieu in Auftrag gegebene Radierung der 12 Jahre davor stattgefundenen „Schlacht von Rochelle“ propagieren die beiden größten Siege des Kardinals. Die Darstellungen durch Stefano della Bella werden schnell bekannt und steigern seinen Ruhm in Frankreich. Neben weiteren Aufträgen von Richelieu beauftragt ihn auch Anne d'Autriche (1601-1666), Regentin und Königinmutter, ab 1645 mit der Aufzeichnung aller Aufführungen im Théâtre du Petit Bourbon. Richelieus Nachfolger Kardinal Jules Mazarin (1602-1661) erteilt ihm ebenso Aufträge. 1644 radiert Della Bella für den sechsjährigen Ludwig XVI. didaktische Spielkarten zur Mythologie, zu berühmten Königen und zur Geographie.

Zu seinen französischen Verlegern zählen François Langlois (1588-1647), Pierre I. Mariette (um 1603-1657) und Israël Henriet (um 1590-1661). Neben den bereits erwähnten Schlachten und Theater- sowie Ballettaufführungen radiert Della Bella in seiner Pariser Zeit auch Szenen aus dem Volks- und Soldatenleben, Jagdszenen, Tierstudien, Ornamententwürfe, Landschaften und Capricci.

³⁹ Bonnefoit, 1994, S. 424.

⁴⁰ AK Karlsruhe, 2005, S. 33f.

1645 wird Della Bella erneut Zeuge eines prachtvollen polnischen Einzugs, als eine Delegation unter Krzysztof Opalinski (1609-1655) in Paris eintrifft, um im Namen des polnischen Königs Wladyslaw IV. den Ehevertrag mit Marie Louise de Gonzague zu unterzeichnen und die Braut nach Polen zu führen. Stefano hält das Ereignis auf 14 Blättern, die sich heute im British Museum befinden, fest. Einzelne Skizzen dazu finden sich außerdem in den Uffizien, im Louvre und im Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom. Vermutlich gab es auch hier den Plan, den Einzug in einer Radierung umzusetzen. Das Projekt kam jedoch nicht zur Ausführung.⁴¹

III.4. Reisen in den Orient und nach Holland

Zwei große Reiseunternehmungen fallen in die Pariser Zeit von Stefano della Bella. Die erste dieser Reisen führt ihn vermutlich zwischen 1644 und 1645 entlang der italienischen Küste über Griechenland bis nach Ägypten. Die Reiseroute lässt sich anhand von Zeichnungen gut rekonstruieren. So besitzt der Louvre Skizzen mit entsprechenden Inschriften, die Inseln und Inselgruppen zeigen, die auf der Reiseroute gelegen haben müssen. In Windsor befindet sich schließlich eine Ansicht der Cheops-Pyramide und der Sphinx davor, in den Uffizien ein Blick auf Kairo mit den Pyramiden im Hintergrund.⁴²

Dabei wird angenommen, dass Della Bella an dieser Reise als eine Art Kriegsberichterstatter für Frankreich teilgenommen hat. Frankreich entsandte 1645 Truppen, um das von den Türken bedrohte Malta zu unterstützen.

In den Jahren 1646/1647 bereiste er dann Holland. Seine Route führt ihn über Calais nach Amsterdam, Antwerpen und Dordrecht. Laut Baldinucci soll er auf dieser Reise mit Rembrandt zusammen getroffen sein, von dem er bereits 1643 Radierungen besaß.

Laut Forlani-Tempesti scheint er auch auf dieser Unternehmung im Auftrag Frankreichs Funktionen als „Kriegsberichterstatter“ inne gehabt haben. Gegen Ende des Dreißigjährigen Krieges, ab 1646, nahmen die französischen Truppen mehrere an der Grenze zu den Niederlanden gelegene Festungen ein, wie Saint Omer/ Sint-Omaars, Gravelines/Grevelingen und Courtrai/Kortrijk. Della Bellas Radierung von „Saint Omer“ zeigt einen dieser Feldzüge.

1648 endet der Dreißigjährige Krieg mit dem Westfälischen Frieden. Ein Jahr später kommt es im Zuge der „Fronde“, jene von Hochadel, Parlament und Teilen des Volkes gebildete Opposition, die sich gegen das absolutistische Regiment des in Italien geborenen Kardinals

⁴¹ Paszkiewicz, 1985, S. 126f.

⁴² Zu der Reise in die Levante siehe: Viatte/Vitzthum 1970.

Mazarin und der Königinmutter Anne d'Autriche richtet, zu Unruhen in und um Paris. Die feindliche Stimmung gegen Italien wächst so stark, dass sich Stefano della Bella veranlasst sieht, Paris zu verlassen und nach Florenz zurückzukehren. Talbierska mutmaßt über diese „ein wenig unklare Periode seines Lebens“, dass Della Bella aufgrund des unerwarteten Todes seines Patrons Lorenzo de' Medici bereits 1648 Paris verlassen hätte und es wäre schwierig zu sagen, ob er danach wieder zurückkehrt sei.⁴³

III.5. Die letzten Jahre in Florenz

Eine signierte Zeichnung mit einer Florenz-Ansicht „Il Prato nel 1650“ belegt in jedem Fall, dass Della Bella sich in diesem Jahr wieder in seiner Geburtsstadt aufhält. Nach dem Tod Lorenzos steht er nun unter der Patronanz von Mattias und Gian Carlo de' Medici. Ein Jahr später wird von jungen Adeligen unter dem Patronat von Gian Carlo die intellektuelle Vereinigung „Accademia degli Immobili“ ins Leben gerufen. Die Aktivitäten der Akademie schließen auch so genannte „exercices chevaleresques“ ein, in denen man sich dem Tanz, der Lesung von Poesie, dem Theater, der Oper und der Musik widmet. Die Vorstellungen finden zunächst im Teatro Il Cocomero, ab 1652 auch im berühmten Teatro della Pergola statt. Stefano della Bella entwirft zahlreiche Kostüme dafür.

Zwischen 1650 bis 1656 unternimmt der Künstler mehrere Reisen nach Rom, begleitet von seinem Schüler, dem niederländischen Maler Livio Mehus (1630-1691) und vom jungen Prinzen Cosimo III. de' Medici (1613-1667), den er ebenfalls im Zeichnen unterrichtet. Außerdem fallen auch mehrere Aufenthalte in Venedig und Modena in diese Zeit. Mit seinen Pariser Verlegern bleibt Della Bella weiterhin in Kontakt und schickt ihnen Druckplatten, die unter dem königlichen französischen Privileg veröffentlicht werden. 1656 wird Stefano die große Ehre zuteil, in die 1631 gegründeten „Accademia degli Apatisti“ (Akademie der Unabhängigen) aufgenommen zu werden.

Zu den herausragenden Werken der Jahre ab 1650 zählen die Radierungen mit „Ansichten des Hafens von Livorno“ (1654), die sechs „Großen römischen Ansichten“ (1656), die sechs Ansichten des „Gartens von Pratolino“ und die drei Blätter, welche die Aufführung von „Il mondo festeggiante“ 1661, anlässlich der Hochzeit des Prinzen Cosimo III. de' Medici mit Margherita Luisa d'Orleans im Boboli-Garten zeigen. Daneben entstehen Radierungen mit Jagdszenen, Tieren, Ornamenten, Grotesken und Theaterarbeiten.

⁴³ Talbierska, 2001, S. 179.

1662 erleidet Della Bella einen Schlaganfall. Zwei Jahre später, am 9. Mai, wird in Anwesenheit von Zeugen sein Testament erstellt.⁴⁴

Am 22. Juli 1664 stirbt der Künstler und wird am Tag darauf in Sant’Ambrogio beigesetzt.

1672 übergibt der ältere Bruder von Stefano della Bella 96 Kupferplatten des Künstlers an Cosimo III.⁴⁵

⁴⁴ De Vesme/Massar, 1971, Appendix I, Dokument 6, S. 213-214 und S. 10: Das hier erstmals publizierte Testament weist Della Bella als wohlhabenden Besitzer mehrerer Häuser aus.

⁴⁵ Zu den Druckplatten in der Sammlung des Großherzogs der Toskana siehe: AK Karlsruhe, 2005, S. 37f.

IV. Das Wiener Skizzenbuch: Zuschreibung, Datierung, Rezeption

„Das was die besondere Bedeutung des Skizzenbuches ausmacht, ist nicht die Zahl der Zeichnungen, als ihre Qualität und die Zeit ihrer Komposition. (. . .) Um zu bestimmen in welchem Zeitraum sich Callot des Skizzenbuches bedient hat, muss man nur die dargestellten Objekte und die Qualität der Ausführung beachten. Man kann den Zeitraum zwischen 1624 und 1625 fixieren, eine Periode in der Callot die volle Reife seines Stils erreicht hat“, so schwärmt Moriz Thausing in seiner oben erwähnten Publikation von 1880 über das zerlegte Skizzenbuch I, das er vorschnell Jacques Callot zuschreibt.⁴⁶ Eine Meinung, der sich die Zeitgenossen zunächst unwidersprochen angeschlossen haben dürften.⁴⁷ Thausing glaubte vor allem mit den vermeintlichen Zeichnungen zu Callots berühmter Darstellung der „Schlacht von Breda“ ein besonders wertvolles Dokument des Künstlers in Händen zu halten.

Doch schon 1904 meldet Oscar Levertin starke Zweifel an und schreibt in seiner nach wie vor sehr überzeugenden Studie „Callots Skizzenbuch in der Albertina“ diesem das Zeichnungskonvolut ab und Stefano della Bella zu.⁴⁸

Dabei beruft er sich auf Henri Bouchot (1849-1906), Direktor des Kupferstichkabinetts der Bibliothèque Nationale in Paris, der bereits 1889 in „seinem vortrefflichen Büchlein über Callot“, so Levertin, diese „Zeichnungen für die Arbeiten eines Kopisten des Meisters erklärt hat, wahrscheinlich eines seiner Schüler. „Warum nicht“, fragt Bouchot, „Stefano della Bella?“

Levertin widerlegt „Thausings Argumentation von höchst luftiger Beschaffenheit“ indem er die Skizzen zur Schlacht von Breda als Zeichnungen *nach* Callot entlarvt und andere Skizzen als Studien zu druckgrafischen Arbeiten von Stefano della Bella, des „Einzuges des polnischen Gesandten in Rom“ und den acht „Marinestücken“ von 1634, erkennt. Nach einem stilistischen Vergleich gelangt er zu dem Schluss, dass das „Skizzenbuch in der Albertina also unwiderleglich von Stefano della Bella“ ist und „da der Künstler es für Radierungen aus den Jahren 1633 und 1634 benützt hat, muß es aus derselben oder einer etwas früheren Zeit stammen“.⁴⁹

Er kommt letztlich zu dem Schluss, dass das Skizzenbuch „ein Hauptdokument für die Kenntnis von Stefanos Entwicklung“ ist, „die erste Arbeit, in der der begabte und

⁴⁶ Thausing, 1880, S. 9.

⁴⁷ Levertin, 1904, S. 177, schreibt: „Soviel ich weiß, haben alle, die sich in letzter Zeit mit Callot befasst haben, diese Federzeichnungen als vortreffliche Proben der bewundernswerten Zeichenkunst des Radierers betrachtet“.

⁴⁸ ebenda, S. 177

⁴⁹ ebenda, S. 186.

liebenswürdige Zeichner Reife erreicht hat, das Werk eines seelenvollen, vielerstrebenden Künstlers mit einem natürlichen Schönheitssinn und einer eleganten, wenn auch weichen Hand“.⁵⁰

Bouchots Zuschreibung und Levertins nachfolgende Argumentation wurden seither nie angezweifelt und sind bis heute zu Recht unwidersprochen. Auch die Datierung Levertins kann als gültig erachtet werden, allerdings muss angemerkt werden, dass seine Argumentation an der Druckgrafik hier ein wenig salopp festgemacht ist.

Denn nur Della Bellas Radierungen der acht Marinestücke tragen eine Datierung, 1634, die dem Zeitpunkt des Druckes entspricht.⁵¹ Für den „Einzug des polnischen Botschafters“ lässt sich kein gesichertes Datum angeben. Das Titelblatt der sechsteiligen Radierfolge hält einzig den Zeitpunkt des dargestellten Ereignisses fest, das Jahr 1633. Der Einzug selbst fand am 20. November des Jahres statt. Aufgrund der zahlreichen Skizzen und Vorstudien und der Komplexität der Aufgabe lässt sich wohl mit großer Wahrscheinlichkeit eine spätere Fertigstellung der Radierung als 1633 annehmen.⁵²

IV.1 „Luftige Argumente“

Thausings „luftige Argumentation“, die in der Tat heute etwas vorschnell und gewollt erscheint, muss wohl auch aus der Perspektive ihrer Entstehungszeit gesehen werden. In dem sich Thausing geradezu begeistert auf Callot festlegt, zielt er natürlich darauf ab, dem Oeuvre des geschätzten Callot ein bisher unbekanntes Werk einzuverleiben. Zu dieser Zeit galt Callot die weit höhere Wertschätzung als dem jüngeren Stefano della Bella.

So beginnt Levertin seine Studie mit dem Satz: „In der bunten Menge von Handzeichnungen, die unter dem Namen Jacques Callots gehen, befinden sich die besonders berühmten und bekannten, welche Callots sogenanntem Skizzenbuch in der Albertina in Wien angehören.“ Dies zeigt, dass ein Werk Callots damals schnell das Zeug hatte, berühmt und bekannt zu werden, was die Zeitgenossen offensichtlich nicht selten beflügelte, ihm großzügig zahlreiche Zeichnungen zuzuschreiben.

⁵⁰ ebenda, S. 186.

⁵¹ Birke, 1995: Birke übernimmt Levertins Datierung für Skizzenbuch I, Skizzenbuch II ist bei Birke nicht explizit datiert.

AK Wien 1968, zu Skizzenbuch I: Das Skizzenbuch, das in einzelne Blätter aufgelöst wurde, dürfte Bella um 1633 benutzt haben“; zu Skizzenbuch II: „Dieses Skizzenbuch dürfte Bella ebenfalls in den dreißiger Jahren benützt haben.“

⁵² AK Karlsruhe 2005, Hier ist der Zyklus zwischen 1633 bis 1636 datiert.

Auch Levertins Charakterisierung der Kunst Stefano della Bellas, den er als den „begabtesten Nachfolger des Nancyer Meisters“, also Callots, bezeichnet, zielt in diese Richtung: „Der Zeichner ist ein weicher, eklektischer Künstler, der in elegantem, aber dünnem und recht schütterem Stil ältere Vorbilder nachahmt und paraphrasiert“⁵³ An späterer Stelle ist „Stefanino“ eine „weiche, von stärkeren Künstlerpersönlichkeiten leicht beeinflusste Natur“ und sein Stil verrät „in seiner Gesamtheit eine elegante, leichte und feine, aber weiche und eklektische Hand“.⁵⁴

Aus der Biographie Della Bellas wissen wir, dass er zu seiner Zeit äußerst geschätzt wurde, seine Kunst bekannt und bis in höchste Kreise gefragt und er zu Ruhm und Wohlstand gelangt war. Sein Ruf schlug sich auch rasch in der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts nieder. Nur kurz nach seinem Tod, bemüht sich bereits Baldinucci, das Werk des Künstlers gegenüber Callot als eigenständiges herauszustreichen und Joachim von Sandrart würdigt ihn in seiner „Teutschen Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“ (1675-1680). Sandrart und Wenzel Hollar erwähnen außerdem eine Bekanntschaft zwischen Callot und Della Bella, Hollar meint sogar, Della Bella wäre Schüler Callots gewesen.⁵⁵

Charles Antoine Jombert gibt Della Bella den Vorzug gegenüber Callot und meint, er habe sich nur in seinem Beginn an Callot orientiert.⁵⁶

Zum – allerdings besten – Nachahmer Callots degradierte ihn dann André Félibien gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Ein Urteil, dem sich das Werk Della Bellas immer wieder ausgesetzt sah.

Im 17. und 18. Jahrhundert jedenfalls hätte man den Künstler nicht vorstellen brauchen, meint etwa Phyllis Dearborn Massar. Gerade im 18. Jahrhundert war er besonders berühmt und die Sammler wetteiferten darin, ihre Kabinette und Sammelalben mit seinen Radierungen zu füllen und Künstler besaßen sie als Vorlage für Menschen, Tiere oder Ornamente für ihre Kunst.

Im 19. Jahrhundert dagegen, der Geschmack hatte sich geändert, wurde er vernachlässigt.⁵⁷

Selbst Eckehart Knab beschreibt ihn im Katalog der Albertina „Jacques Callot und sein Kreis“ 1968 ganz an Levertin angelehnt als „Callots bedeutendsten Nachfolger“ und an

⁵³ Levertin, 1904, S. 179f.

⁵⁴ ebenda, S. 181.

⁵⁵ AK Karlsruhe, 2005, S. 22. Ob die beiden einander überhaupt persönlich trafen ist nicht belegt. Callot verließ 1621 Florenz und kehrte nach Nancy zurück. Zu diesem Zeitpunkt ist Stefano della Bella 10 bzw. 11 Jahre alt.

⁵⁶ ebenda, S. 23.

⁵⁷ Dearborn Massar, 1968, S. 7.

anderer Stelle als „begabtesten und eigenständigsten Nachfolger“, der als Kind Callots Triumphe in Florenz miterlebt und sich an seinem Werk gebildet habe.⁵⁸

Ein erstes Verzeichnis seiner druckgrafischen Arbeiten erarbeitete Jombert mit seinem „Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Belle, peintre et graveur florentin“ im Jahr 1772. 1906 schuf Alexandre de Vesme das erste kritische Verzeichnis der Druckgrafik, das Phyllis Dearborn Massar 1971 durchgehend illustriert, überarbeitet und kommentiert herausgab. Zuletzt hat Tiziano Ortolani einen Supplement-Band zu De Vesme/Massar herausgegeben (1996) und Jolanta Talbierska anhand des druckgrafischen Bestandes der Warschauer Universitätsbibliothek eine Revision des Radierwerks unternommen (2001).

Unter den Stefano della Bella gewidmeten Ausstellungen sind vor allem New York 1971, Florenz 1973, Siena 1976, Caen 1998 sowie Karlsruhe 2005 zu nennen.

Françoise Viatte publizierte 1974 den umfassenden Bestand der Zeichnungen Della Bellas, die im Cabinet des Dessins im Louvre aufbewahrt sind, Maria Catelli Isola 1976 jenen des Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom. Der reiche Bestand der Uffizien in Florenz ist bis heute nur in kleinen Teilen publiziert.⁵⁹

Der Zeichnungsbestand der Albertina – die Sammlung besitzt neben den beiden Skizzenbüchern und dem zuvor erwähnten Klebeband, auch einige Einzelblätter Della Bellas – wurde zuletzt im Generalverzeichnis der Italienischen Zeichnungen behandelt. Wobei hier erstmals seit Levertins Aufsatz das Skizzenbuch I eingehender kommentiert wurde und das Skizzenbuch II erstmals bis auf einige Ausnahmen durchgehend illustriert publiziert wurde.⁶⁰

⁵⁸ AK Wien 1968, S. 171 und S. 174

⁵⁹ Eine ausführliche Dokumentation der relevanten Publikationen und Ausstellungen zu Della Bella bis 2001 bei: Talbierska 2001.

⁶⁰ Birke, 1992, S. 492-498; Birke, 1995, S. 1706-1752; Birke 1997, S. 2574-2577. Nicht abgebildet wurden Inv. 11317, 11323, 11327, 11328, 11330, 11330a sowie der Großteil von Inv. 36592.

V. Der Einzug des polnischen Gesandten in Rom 1633

„ENTRATA IN ROMA DELL’ECCEL^{MO} AMBASCIATORE DI POLLONIA L ANNO MDCXXXIII“ steht auf dem ersten Blatt der sechsteiligen Radierfolge zu lesen (dV/M 44-49, Abb. 14-19). In ihr hat Della Bella den glanzvollen Einzug des polnischen Gesandten Jerzy Ossolinski in Rom dargestellt. Ein Einzug von besonderer Pracht, ein großes, selbst für damalige römische Verhältnisse herausragendes Ereignis.

Der zeremonielle Einzug des mit außergewöhnlich prächtigem, glanzvollem und bewusst orientalisch gefärbtem Gepränge ausgestatten Trosses fand am 27. November 1633 statt.

Der Zug war vom 1632 gewählten polnischen König Ladislaus IV (1559-1648) ausgesandt worden, um offiziell Papst Urban VIII. die Krönung des Königs zu berichten und die Obedienzleistung zu erbringen, also das Gehorsamsgelübde zu leisten.

Inoffiziell musste Ossolinski weit heiklere Fragen mit dem Papst verhandeln. So galt es, die Zustimmung des Papstes für die Konzessionen an die Prostanten zu erlangen, sowie die Frage des Zehent und des Verbots von mönchischem Eigentum zu klären.⁶¹

Mit Ossolinski war dabei ein äußerst erfahrener Diplomat, Staatsmann und Mitglied einer Magnatenfamilie, der in Graz und Flandern seine Erziehung erhalten hatte, und darüber hinaus auch ein großer Kunstsammler war, ausgeschickt worden.⁶²

Rund 300 Personen, 20 Kutschen, 10 Kamele sowie zahlreiche Pferde, Esel und Wagen bildeten den Zug, der seine Reise am 15. September in Krakau begonnen hatte, und über Wien, Padua, Ferrara und Loretto am 20. November Rom erreichte. In mehreren zeitgenössischen Quellen wurde das Ereignis dokumentiert sowie die Gruppen und Einzelpersonen beschrieben.⁶³

⁶¹ Talbierska, 2001, S. 42.

⁶² Paszkiewicz, 1985, S. 126.

⁶³ Talbierska, 2001, S. 42.

V.1 Die Wiener Skizzen

Diese Radierfolge Stefano della Bellas zählt sicher zu den am besten erforschten und bearbeiteten Werken des Künstlers und wurde in zahlreichen Publikationen behandelt.⁶⁴ Die Zeichnungen aus dem Wiener Skizzenbuch (Kat. 1-23) gehören neben den Studien im Skizzenbuch der Uffizien und Zeichnungen im Bestand des Louvre zu den bedeutendsten Zeugnissen in der Genese des Radierwerks.

Wieder war es Levertin, der auf den Zusammenhang der Skizzen mit der Radierfolge als erster aufmerksam gemacht hat.⁶⁵ Birke ordnet insgesamt 17 Inventarnummern aus dem Skizzenbuch I in das polnische Umfeld der Radierung ein, wobei Inv. 11297, das Blatt zeigt eine Schlachtenszene, als Studie für den „Einzug des polnischen Gesandten“ auszuschließen ist.⁶⁶ Talbierska bringt 19 Blätter der Albertina in Zusammenhang mit der Radierung. Sie nennt dabei auch eine Inventarnummer aus Skizzenbuch II (Kat. 23/Inv. 11326r).⁶⁷

Der Auswahl von Talbierska ist grundsätzlich zuzustimmen, allerdings kann auch Katalognummer 22 (11315) aus dem Skizzenbuch II hier eingereiht werden. Das nur zur Hälfte erhaltene, an ein jüngeres Papier angefügte und damit auf die Größe einer Skizzenbuchseite ergänzte Blatt, zeigt eine flüchtige, schnell gezeichnete männliche Rückenfigur.

Vergleicht man die Figur etwa mit der linken Figur auf Katalognummer 10 (11307r) zeigen sich große Ähnlichkeiten in der Tracht: die ärmellose Jacke und der Stehkragen sowie der ab der Taille ausschwingende Rock. Auch der im Profil stehende polnische Soldat auf Katalognummer 8 (11301) zeigt Analogien. Hier erkennt man die engen, sich im Bereich der Unterarme stark in Falten legenden Ärmel, den langen Rock, ebenso die engen Stiefel. Außerdem zeichnet sich das unter dem Rock getragene Schwert durch den Stoff ab, ein Detail, das auch in Katalognummer 7 (11300) angedeutet ist.

⁶⁴ Talbierska 2001, S. 41. Talbierska führt in ihrer Nummer zu dieser Radierfolge ausführlichst die entsprechende Literatur an, von Jombert 1772 bis Salamon 2000. Danach sind an weiteren nennenswerten Beiträgen der Aufsatz von Ulrike Ilg, Ilg 2003 sowie die Katalognummer 2, in AK Karlsruhe 2005, S. 46 ff, hinzugekommen.

⁶⁵ Levertin 1904, S. 182.

⁶⁶ Birke 1995, S. 1729. Die Autorin verweist im Kommentar zu Inv. 11285 auf „weitere Skizzen zu diesem Einzug in der Albertina (unter Inv. 11296-11310)“. Wobei es sich bei der Nennung von Inv. 11297 in diesem Zusammenhang wohl um einen Flüchtigkeitsfehler handelt.

⁶⁷ Talbierska 2001, angegeben sind: Inv. 11263, 11269, 11285, 11295, 11296, 11298, 11299 – 11310 und 11326r.

Die Zahl der Blätter beziehungsweise Inventarnummern auf denen sich Studien zur Radierfolge im Skizzenbuch der Albertina finden, kann daher mit insgesamt 20 angegeben werden. Nachdem drei dieser Seiten recto und verso bezeichnet sind (Kat. 10, 11, 15, 16, 20, 21/Inv. 11304, 11307, 11308), beträgt die Zahl der Skizzen insgesamt 23.

V.2 Weitere Studien

Auf den 98 Blättern des Skizzenbuchs der Uffizien finden sich insgesamt 35 Studien, die sich in Zusammenhang mit der Radierfolge bringen lassen.⁶⁸ Sie zeigen, entsprechend der Abfolge der Buchseiten, zunächst stehende Soldaten in jenen Uniformen und Kostümen, die den polnischen Zugteilnehmern gleichen und wie sie ähnlich im Wiener Skizzenbuch zu sehen sind. Darauf folgen einige Reiter, einzeln oder in Gruppen, sowie festlich geschmückte Pferde, schließlich exotische Figuren mit Turbanen und phantasievollen Helmzieren, mit allerlei exotischer Zier ausgestaffte Pferde, ein Dromedar, einige exotische Reiter, darunter ein besonders hervorstechender, geflügelter Reiter auf einem prächtig gezäumten Pferd, ein Trommler auf dem Rücken eines Dromedars und Figuren mit Turbanen.

Auch im Louvre in Paris verwahrt man mehrere kleinformatige Skizzen und einen großformatigen, aus vier Papierbögen zusammengefügtten Gesamtentwurf zum Einzug des polnischen Gesandten. Er ist in Feder, brauner Tinte und brauner Tusche auf Vorzeichnungen mit schwarzer Kreide ausgeführt. Seine Höhe beträgt 27,2 cm, seine Länge 1,73 Meter, die Blätter wurden auf Leinwand aufgezogen.⁶⁹

Sowohl Zeichnungen aus Florenz als auch aus dem Pariser Bestand lassen sich mit Zeichnungen aus dem Wiener Skizzenbuch in deutliche Beziehung bringen.

V.3 Wien und Paris

Auf beinahe wörtliche Wiederholungen einzelner Figuren trifft man dabei im Vergleich von Skizzen des Louvre und der Albertina. So entdeckt man die beiden stehenden polnischen Militärs aus Katalognummer 7 (11300) auch auf dem Blatt mit der Inventarnummer 359-3 aus Paris (Abb. 20).

Der in der Albertinaskizze nach links außen gewandte Soldat findet sich am rechten Bildrand der Pariser Skizze. Der einen längeren Mantel tragende und nach rechts aus dem Bild blickende Soldat aus Wien, ist in Paris am linken Blattrand zu sehen.

Die Wiener Darstellungen sind dabei feiner und detaillierter ausformuliert. Kleine Details haben sich gegenüber Paris geändert. So trägt der Militär mit dem kürzeren Rock in Paris keine Feder mehr am Hut. Auch hat sich die in Wien noch statische Haltung in Paris in eine dynamischere Schrittbewegung aufgelöst.

⁶⁸ Die Literatur gibt hier zum überwiegenden Teil das Skizzenbuch im Gesamten an, selten Einzelblätter, so auch Talbierska in ihrer Aufstellung, Talbierska 2001, S. 41.

⁶⁹ Viatte 1974, S. 39 ff.

In der Wiener Darstellung hat der Künstler weit mehr Aufmerksamkeit auf die Details gelegt, durch die Verwendung der Rötelskreide versucht er etwa die Textur der Pelzhaube des linken Soldaten sowie die lederne Oberfläche der Stiefel zu zeigen.

Die Pariser Darstellungen erscheinen dagegen als rasch hingeworfene, weit bewegter und im Duktus des schnellen Strichs deutlich sicherer ausgeführte Wiederholungen der Wiener Militärs zu sein.

Zu analogen Ergebnissen führt auch der Vergleich der stehenden Rückenfigur auf dem Wiener Blatt (Kat. 10/Inv. 11307r) mit jener, die auf dem linken Bildrand des Pariser Blattes (Nr. 359-1, Abb. 21) zu sehen ist.

V.4 Wien und Florenz

Anders sieht eine Gegenüberstellung der Albertina-Zeichnungen mit denen des Florentiner Skizzenbuches aus. Ähnlich enge Wiederholungen wie in den Pariser Blättern lassen sich nicht ausmachen. Viel eher scheint Della Bella hier das zuvor erstmals vor Ort skizzierte Material nun deutlicher auszuformulieren. Der Strich der Feder wirkt schärfer und dezidierter. Die Leichtigkeit der Wiener Skizzen ist einer strafferen, statischeren Darstellung gewichen. Die Gesichter der Soldaten sind stärker individualisiert als die zumeist schematischen Köpfe in den Wiener Zeichnungen. Falten, Schattierungen, Schraffuren sind auf den Blättern der Uffizien präziser und strenger gesetzt (Abb. 22-29).

Dort wo die Militärs und Reiter in Wien zumeist schnappschussartig festgehalten wurden, scheinen die polnischen Soldaten und Reiter in Florenz artig zu posieren.

Auch wenn sich, wie bereits erwähnt, im Buch der Uffizien keine unmittelbare Wiederholungen der Wiener Skizzen ausmachen lassen, zeigt dennoch etwa die Figur des Reiters im Profil am linken Rand des Florentiner Blattes mit der Nummer 6003 (Abb. 25) deutliche Anklänge an jenen Reitertypus der sich auf der Katalognummer 10 (11307r) findet.

Wobei an diesem Vergleich auch die Unterschiede zwischen den Wiener und Florentiner Skizzen sehr schön abzulesen sind: Hier wieder der schnelle, mit behändigem Strich aufs Papier gebrachte „Schnappschuss“, dort die präziserer Ausformung, in der die plastische Ornamentik des Bogenhalters, die Falten des Gewandes, die einzelnen Pfeile im Köcher zu lesen sind.

V.5 Ergebnis der Vergleiche

Alle diese der sechsteiligen Radierung vorangehenden Studien belegen, wie erstaunlich vielfältig, genau und sorgfältig sich Della Bella auf die Ausführung der Druckgrafik vorbereitet hat. Nicht vergessen sollte man dabei, dass es sich bei dieser komplexen und beachtlich dimensionierten Radierfolge um eine große Herausforderung in der noch jungen Karriere Stefano della Bellas gehandelt haben muss.

Gerade die oben angeführten Vergleiche verdeutlichen, wie die in den Wiener Skizzen gewonnenen Eindrücke ihre Präzisierung und Sicherheit im Skizzenbuch der Uffizien erfahren. Die Pariser Wiederholungen und Darstellungen zeigen dagegen eine Umformung ins Zierliche, Gelängte. Sie machen eine künstlerische Gangart sichtbar, die in Richtung Stilisierung und Typisierung weist, wie sie dann in der radierten Umsetzung mit seinen zum dicht gedrängten Einzugs konglomerierten Soldaten-Typen und Gruppen ihren endgültigen Niederschlag findet.

Anhand der Gegenüberstellung der oben erwähnten Skizzen aus Wien, Florenz und Paris lässt sich so auch auf den Ablauf der Vorbereitungen schließen. Die Skizzen insgesamt sind in der Literatur gerne pauschal als vor Ort entstanden charakterisiert, was zu einem großen Teil stimmen mag.⁷⁰ Dennoch ist hier eine genauere Differenzierung angebracht, die sich in den Vergleichen zeigt.

Die Wiener Zeichnungen, sind wohl als erste, vor Ort gewonnene Eindrücke zu sehen und markieren somit den Beginn in der Chronologie des Arbeitsprozesses. Die Florentiner Skizzen stehen in ihrer Folge.

Mit großer Gewissheit ist dabei anzunehmen, dass Stefano della Bella ausreichende Möglichkeit hatte, die Teilnehmer des polnischen Zuges in natura zu studieren. Die polnische Delegation unter Jerzy Ossolinski hatte bereits am 20. November 1733 Rom erreicht. Der Einzugs nach Rom selbst fand dann am 27. November, einem Sonntag, statt.⁷¹

In den besprochenen Pariser Blättern hingegen zeigt sich bereits eine große Sicherheit, in der sich die erfolgte Aneignung der Typologie der polnischen Militärs lesen lässt. Auch verweist die Stilistik der Figuren bereits auf den Weg zur Umsetzung in der Radierung hin.

⁷⁰ Ilg, 2003, S. 32 und Anmerkung 19.

⁷¹ Talbierska, 2001, S. 42 und De Vesme/Massar 1971, S. 57.

V.6 Der Pariser Gesamtentwurf

Eine interessante „Zwischenstufe“ im Arbeitsprozess liegt mit dem einzig erhaltenen Gesamtentwurf zu der Radierfolge, welcher im Louvre aufbewahrt wird, vor (Inv. Nr. 430, Abb.30). Auf insgesamt vier Papierbögen breitet hier der Künstler den Einzug in seiner ganzen Länge aus.

Françoise Viatte meint dazu, dass Della Bella die Zeichnung wahrscheinlich vor Ort, im Moment des Einzugs gezeichnet hätte, denn dank Baldinucci wissen wir, dass Stefano della Bella diese Gewohnheit besaß.⁷²

Gerade in Hinblick auf die zuvor besprochenen Zeichnungen scheint diese Vermutung jedoch nicht richtig. Vielmehr handelt es sich bei der Pariser Gesamtstudie wohl eher um einen Versuch, das künstlerische Problem des friesartigen, lang gezogenen Zuges anhand dieser „Dispositionszeichnung“ auszuprobieren.

Wie ein solcher von Viatte gemeinter Eindruck vor Ort ausgesehen haben mag, zeigt die Katalognummer 1 (11296) aus der Albertina. Hierin fängt Della Bella mit schnellem, flüchtigem Federstrich eine Gruppe polnischer Militärs zu Fuß und zu Pferd ein, die sich einen Abhang hinunter bewegt. Auf der im rechten oberen Teil des Blattes dargestellten Hügelkuppe sieht man ganz schematisch aufs Blatt geworfene Figuren, die diesen Zug beobachten, über ihnen türmen sich mit wenigen Strichen skizzierte Wolken.

Das Gesamtergebnis der Pariser Zeichnung differiert erheblich mit der endgültigen Ausführung auf den Radierplatten. Sehr schematisch aufgefädelt, statisch und nur zaghaft rhythmisiert präsentiert sich hier der Zug. Noch paradieren die Militärs hier auf einer Ebene, ist die Landschaft noch nicht, wie in der Druckgrafik, als ein die Statuarik des Zuges ein wenig lockerndes Element berücksichtigt. Einzig die Abwärtsbewegung des Zuges in Richtung Rom, ist schon in dem Pariser Gesamtentwurf angedacht. Diese Bildfindung ist allerdings in der Radierung dann räumlich wesentlich komprimierter umgesetzt. Auch die festlich geschmückten Dromedare lassen sich erst auf der Radierung erkennen (Abb. 14). Studiert man den Pariser Gesamtentwurf, entdeckt man unter den Figuren des Zuges, grosso modo jene Typen, die man bereits aus den diversen Vorstudien kennt. Hier jedoch nun in einer ins Uncharfe, ins Malerisch-Lavierende tendierenden Darstellung, die der gesamten friesartigen Pariser Komposition eigen ist.

⁷² Viatte, 1974, S. 40. Diese Meinung findet sich auch im Ausstellungskatalog Caen 1998, S. 34, wiederholt: „Ce dessin, probablement exécuté sur place par Della Bella, . . .“

Manches ist hier von Della Bella gefunden, das auch in die Radierfolge, wenn auch anders ausformuliert, übernommen wurde. Am Horizont etwa ist bereits die Kuppel des Petersdomes erkennbar, die Della Bella auch in der Radierfolge (Abb. 31) als topographisches Erkennungsmerkmal einfügt. Auch die an der Hand geführten Pferde (Abb. 32) kehren ähnlich in der Radierung in der mit dem Buchstaben „K“ gekennzeichneten Sektion wieder (Abb. 16).

Eine höchst interessante und in ihrem Findungsprozess beachtenswerte Figur ist der „geflügelte Reiter“ (Abb. 31), der im Pariser Entwurf prominent freigestellt ist und in der Druckgrafik, deutlich verändert, als „Paggio d’Arme vestito di Broccato d’oro alla Persiana“, „ein Waffenpage in einem Gewand aus Goldbrokat im Stil eines Persers“, unter dem Buchstaben „H“ nach Rom reitet (Abb. 15).

V.7 Der geflügelte Reiter

Paskiewicz schreibt, dass dieser geflügelte Reiter tatsächlich Teil des Zuges gewesen sei. Sein reales Aussehen würde allerdings eher die Pariser Zeichnung wiedergeben, als die Radierung.⁷³ Diese Feststellung muss jedoch angezweifelt werden, erscheint die Figur in Paris höchst fantastisch angelegt mit ihrem flügelförmigen Schild und den massiven stilisierten Schwingen, die am Rücken des Pferdes angebracht sind. Bei dieser Figur handelt es sich um einen so genannten polnischen Husaren.

Die polnischen Husaren, die so genannten „Husaria“, entwickelten sich aus ungarischen Vorbildern im frühen 16. Jahrhundert (Abb. 33, 34). Ab circa 1550 sind die für sie typischen Flügel dokumentiert. Diese bestanden aus einem Holzrahmen, die mit Adler-, Kranich- oder Straußenfedern geschmückt waren. Diese Rahmen wurden entweder in die Rückenplatte der Rüstung montiert oder an speziellen Vorrichtungen im Sattel getragen.

Die Bedeutung dieses ungewöhnlichen und von türkischen Vorbildern beeinflussten Schmuckes ist bis heute nicht eindeutig geklärt. Neben der Theorie, dass die ausladende Zierde gegen die Lassos der Tartaren schützen sollte, glaubt man auch, dass durch das Pfeifen der Federn beim schnellen Ritt die Absicht verfolgt wurde, die Pferde der Gegner zu verunsichern. Am ehesten nimmt man jedoch an, dass der imponierende Auftritt der so geschmückten Husaren die Einschüchterung des Gegners zum Ziel hatte.

Allerdings dürfte dieser, die Bewegungsfreiheit beim Kampf einschränkende heraldische Aufputz vor allem dem Auftritt bei Paraden oder in Zeremonien vorbehalten geblieben sein.⁷⁴

Getreue Darstellungen polnischer Husaren finden sich dabei durchaus, wenn auch später, im Werk von Stefano della Bella. Der Künstler war bekanntlich ein zweites Mal Zeuge eines feierlichen Einzugs polnischer Gesandter. 1645 wurden Krzysztof Opalinski und der Bischof Wacław Leszczyński von König Władysław IV. nach Paris ausgeschickt, um Marie Louise de Gonzague in procura zu heiraten und sie nach Polen zu führen. Auch dieser Einzug wurde in einigen Skizzen von Della Bella dokumentiert. Die bedeutendsten davon haben sich im British Museum erhalten.⁷⁵

⁷³ Paszkiewicz 1985, S. 126.

⁷⁴ Zdzisław Zygułski, jr, in „The Winged Hussars of Poland“, www.myarmoury.com.

⁷⁵ Weitere Blätter finden sich unter anderem in den Uffizien, sowie in einem Klebeband der Biblioteca Nazionale in Florenz, außerdem im Louvre in Paris, im Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom oder in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München.

Das zehnte Blatt zu diesem Pariser Einzug aus London zeigt einen polnischen Husaren mit seinem Federschmuck in sehr naturgetreuer Abbildung (Abb. 35).⁷⁶

Auch in Della Bellas Radierfolge der „Exotischen Reiter“, um 1648 bis 1650 datiert, findet sich einer dieser geflügelten polnischer Reiter (dV/M 276) sehr detailliert und realistisch dargestellt wieder (Abb. 36).⁷⁷

Die Darstellung des geflügelten Husaren im polnischen Tross von 1633 scheint dagegen für Della Bella ein gewisses künstlerisches Problem dargestellt zu haben. Bereits seine Erscheinung in der Skizze zur Gesamtkomposition im Louvre ist augenscheinlich weit davon entfernt, einer realen Darstellung zu entsprechen. Aber auch das in der Radierung gefundene Abbild zeigt keinen geflügelten Husaren in seiner historisch richtigen Form.

Der Schlüssel dafür findet sich im Skizzenbuch der Uffizien. Dort folgen auf die polnischen Fußsoldaten und die berittenen Militärs ab dem Blatt Nr. 6017 eine Reihe von orientalisch anmutenden Figuren, darunter auch die Darstellung eines geflügelten Reiters und Zeichnungen von Dromedaren, die man in sehr ähnlicher Weise auch auf der Radierung wieder antrifft.

Paszkwicz weist als erster darauf hin, dass es sich bei diesen Zeichnungen in den Uffizien um Kopien nach Holzschnitten von Melchior Lorck handelt.⁷⁸ Eine Entdeckung, die später auch Ulrike Ilg macht und in ihrem Aufsatz „The Practical Use of an Artist’s Model Book“ einer genaueren Untersuchung unterzieht.⁷⁹

⁷⁶ Paszkiewicz, 1985, S. 69, Abb. 96.

⁷⁷ Talbierska, 2001, S. 179ff. AK Karlsruhe 2005, S. 207ff.

⁷⁸ Paszkiewicz, 1985, S. 126.

⁷⁹ Ilg, 2003.

V.8 Della Bella und Melchior Lorck

Die Vorlagen Della Bellas stammen aus dem Buch „Wohlgerissene und geschnittene Figuren, in Kupfer und Holz . . . für die Mahler, Bildhauer und Kunstliebenden an Tag gegeben“ des Graphikers und Malers Melchior Lorck (1526/27 in Flensburg, damals Dänemark, geboren und vermutlich um 1583 gestorben).

Dabei handelte es sich um ein Künstlermanual, das Melchior Lorck im Jahr 1575 publizieren lassen wollte. Die erste Ausgabe erschien allerdings erst postum, 1619 in Hamburg. Das Werk erlebte danach weitere Auflagen in den Jahren 1626, 1641 und 1646.⁸⁰

Della Bella kopiert in seinem Florentiner Skizzenbuch sehr genau einige der Blätter aus Lorcks Manual, darunter den erwähnten türkischen Reiter mit einem fantastischen Kostüm aus Flügeln, geschmückte Pferde, ein gesatteltes Dromedar, einen auf einem Dromedar reitenden Trommler, türkische Bogenschützen und andere türkische Soldaten und Figuren in orientalischen Uniformen und Gewändern mit zum Teil besonders fantastischen Kopfbüscheln (Abb. 37-48).

Von diesen Kopien haben der geflügelte Reiter, die Dromedare und die Rückenansicht eines türkischen Bogenschützen dann tatsächlich ihren Weg in die Radierung Della Bellas gefunden. Allerdings geht der Künstler dabei nicht soweit, die Vorlagen aus dem Künstlermanual wörtlich zu übernehmen, sondern adaptiert sie entsprechend seinen Intentionen.

Am genauesten hält er sich bei der Figur des geflügelten Reiters an sein Vorbild von Lorck. Allerdings schafft er in der Radierung eine Mischform, die Elemente aus der Pariser Gesamtdarstellung mit dem Holzschnitt Lorcks kombiniert (Abb. 31, 37, 38, 47).

Della Bella behält auch in der Druckgrafik die gefiederten Manschetten an den Fesseln des Pferdes bei, wie sie ähnlich in der Pariser Gesamtstudie angedeutet sind, aber auf dem Holzschnitt von Melchior Lorck nicht zu finden sind. Ebenso trägt das radierte Pferd den auffälligen Kopfputz, den der Künstler bereits dem Pariser Pferd aufgesetzt hat und der nicht auf dem Holzschnitt aus dem Künstlermanual abgebildet ist.

Der auf einem Löwenfell sitzende Reiter mit flügelartiger Helmzier, einer Schwinge auf dem Rücken und einer Lanze in der Rechten, der unter dem Buchstaben „H“ auf der Zweiten Platte der Radierung paradiert, entspricht dagegen – wenn auch im Strich und seiner weichen,

⁸⁰ Ilg 2003, S. 32f.

filigraneren und fülligeren Textur dem Stil der Radierung angepasst – recht exakt dem Lorck'schen Vorbild.

Anhand der Dromedare lässt sich sehr schön ablesen, wie Della Bella die Vorlage verwendet, studiert, sich zu eigen macht, um sie dann den Erfordernissen der Radierung entsprechend in anderer Perspektive und modifizierter Ausstattung unter dem Buchstaben „E“ auf der ersten Platte des Radierzyklus einzusetzen (Abb. 14).

Ein kleines Stück links der Dromedare, noch vor der unter dem Buchstaben „D“ auf Maultieren reitenden Schar von Geistlichen („Muli di Cardinali“, so lautet die Beschriftung zu „D“), erkennt man auch die Rückenfigur des türkischen Bogenschützen, der gerade den Abhang Richtung Rom hinab schreitet, und den Della Bella ebenso von Lorck übernimmt. Allerdings auf der Radierung mit einer großen Feder auf dem Turban ausstattet (Abb. 40, 48).

V.9 Von der Skizze zur Radierung

Deutlich belegen die Skizzen aus der Albertina, den Uffizien und dem Louvre die Arbeitsweise Della Bellas, der ausgehend von ersten, vor Ort gefertigten Notizen, über stärker ins Detail gehende Studien, Verfeinerungen, Präzisierungen sich den Typen der polnischen Militärs annähert und sie sich so aneignet. Dies schließlich, um sie dann für die Radierung in einer von der entwickelten Form sich wieder wegbewegenden Künstlichkeit, Stilisierung und Typisierung in der großen Gesamtkomposition zusammenzufügen. Keine der Figuren, die man in den Vorstudien sieht, ist tatsächlich wörtlich zitiert in der Radierung übernommen. Ausgenommen sind davon der geflügelte Reiter und die Dromedare, die außerdem, abgesehen von den Kopien in den Uffizien, erst wieder auf der fertigen Radierung wiederkehren.

Della Bella bedient sich hier offensichtlich aus Ermangelung eines Vorbildes der Vorlagen aus dem Künstlermanual von Melchior Lorck.

Es darf die Frage erlaubt sein, ob Della Bella den geflügelten Husaren und die Dromedare überhaupt mit eigenen Augen gesehen hat.

V.10 Della Bella als Berichterstatter?

Ulrike Ilg begreift diese Kopien als wichtigen Beleg dafür, um die gern zitierte Meinung, Della Bella wäre ein getreuer Berichterstatter der Ereignisse seiner Zeit gewesen, zu hinterfragen.

Getreu Baldinuccis Worten „Non si faceva in Firenze pubblica festa o trattenimento, o fosse di giostra o di tornei o di corsi de' barberi al palio, che egli prima non si portasse curioso a vederle ed osservarne ogni più minuto particolare, e poi tornatosene a bottega nol disegnasse“⁸¹, hat sich die nach Ilg nicht korrekte Meinung gebildet, Stefano della Bella hätte „mit seinem Skizzenbuch und seiner Radiernadel ähnlich einem heutigen Magazin-Fotografen“ gearbeitet.⁸²

Als Gegenargument zitiert Ilg wiederum Baldinucci und seine Aussage, Della Bella wäre erfolgreich gewesen im Erfinden und Radieren des prachtvollen Einzugs des polnischen Botschafters.⁸³ Ilg stellt das „Erfinden“, die „inventio“ hier jedoch in einen heutigen Sinnzusammenhang, der dem damaligen „invenit“, wie es Baldinucci gemeint haben muss, nicht gerecht wird. Bereits ab ca. 1530 wird die „inventio“ und „invenit“ bei vielen Schriftstellern dahingehend verwendet, als man unter „Erfindung“ die Komposition eines Bildes, zuweilen auch nur das literarische Programm versteht.⁸⁴ Braunfels verweist auf die Formulierung, die das Cinquecento und die Folgezeit verwenden sollte: der Maler „invenit“ und der Stecher „pinxit“. In diesem Sinne ist wohl auch die Beschreibung Baldinuccis zu sehen, dass Della Bella den Einzug sowohl „erfunden“, eben komponiert, als auch „gestochen“ hat.

Gerade der soeben dargestellte Arbeitsprozess und die besprochene Vorgehensweise, ein tatsächlich stattgefundenes historisches Ereignis darzustellen, in dem real Studiertes, genauso wie nach Vorlagen angeeignetes Bildmaterial kombiniert wurden, um diesem Ereignis bildnerischen Ausdruck zu verleihen, zeigen, dass Della Bella hier weder der die exakte Realität einfangende Chronist, noch ein Erfinder ist. Vielleicht wäre es heute treffender von

⁸¹ „Es gab in Florenz kein öffentliches Fest oder Vergnügen, kein Karussell oder Turnier oder Pferderennen, das ihn nicht neugierig gemacht hätte, um es zu sehen und zu studieren und danach in der Werkstatt zu zeichnen.“

⁸² Ilg, 2003, S. 30. Die Autorin zitiert hier unter anderem Phyllis Dearborn Massar, *Presenting Stefano della Bella*, New York 1968, S. 7.

⁸³ ebenda, S. 30. Ilg zitiert in englisch: „succeeded in inventing (!) and etching the splendid cavalcade of the entry of the Polish ambassador“, aus Baldinucci 1974, S. 606 und bleibt den originalen, italienischen Wortlaut schuldig.

⁸⁴ Braunfels, 1964, S. 20.

einer „künstlerisch erhöhten Kolportage“ zu sprechen, die zum Ziel hat, nicht das genaue Geschehen zu berichten, sondern vom Ereignis per se zu erzählen.

Wenig überzeugend ist schließlich der von Ilg dargestellte Zusammenhang, im Sinne eines erneuten, viele Jahre später getätigten Rückgriffs auf den geflügelten Reiter Loreks, für die Radierung des polnischen Reiters mit Flügeltracht (dV/M 276, Abb. 36).⁸⁵

Im Übrigen ist das Kopieren von älteren und zeitgenössischen Vorlagen ein bei Della Bella, aber auch bei seinen Zeitgenossen, sehr gebräuchlicher Vorgang, der einerseits zum künstlerischen Training als auch zur Bewältigung künstlerischer Probleme dient.

Der Einzug des polnischen Botschafters in Rom bildet insofern eine Ausnahme, als hier die kopierten Vorbilder, wenn auch dem persönlichen Stil angepasst, deutlicher als in anderen Arbeiten des Künstlers lesbar bleiben.

Besonders im Skizzenbuch der Albertina, aber auch in jenem der Uffizien, ist das Kopieren von Druckgrafik nach antiken Skulpturen und anderen Medien ein durchgängiges Thema, wie die folgenden Kapitel anhand von Kopien nach Jacques Callot, Lucas van Leyden, Albrecht Dürer, Filippo Napoletano, Hans Holbein und anderen zeigen werden.

⁸⁵ Ebenda, S. 38.

VI. Kopieren nach Druckgrafik

VI.1 Kopien nach Jacques Callot

Durch Baldinucci ist überliefert, mit welcher Begeisterung Stefano della Bella die Blätter Jacques Callots studiert und kopiert haben soll. Auf den großen Eindruck, besonders in den frühen Jahren, den das Werk des berühmten Vorgängers auf Della Bella gemacht hat, wurde bereits hingewiesen.

Angesichts der Aussage Baldinuccis, ist es allerdings überraschend, dass nur relativ wenige Zeugnisse überliefert sind, in denen Della Bella Arbeiten Callots tatsächlich kopiert.

Talbierska etwa führt vier radierte Kopien nach Callot an.⁸⁶ Sie vermutet darin Frühwerke aus der Ausbildungszeit in Florenz. Außerdem nennt sie noch die Kopien, die sich im Skizzenbuch der Albertina finden.⁸⁷ Talbierska geht hier konform mit den von Birke als Kopien nach Callot ausgewiesenen Inventarnummern⁸⁸. Dabei handelt es sich um insgesamt acht Skizzen nach der „Belagerung von Breda“ (Kat. 24-32, Abb. 49) und um einen Ausschnitt aus dem zweiten Blatt der Folge „Les Bohémiens“ (Kat. 33). Alle neun Blätter stammen aus dem Skizzenbuch I. Für Moriz Thausing waren vor allem diese Sujets der Beleg, um das Skizzenbuch Jacques Callot zuzuschreiben.⁸⁹

Mit Ausnahme der von Birke in diese Reihe aufgenommenen Katalognummer 59 (11294), lassen sich den Skizzen nach der „Belagerung von Breda“ eine, mitunter sogar mehrere Szenen aus dem aus insgesamt sechs einzelnen Radierungen zusammengefügtten Panorama zuordnen. Birkes Kommentar zu Nummer 59 (11294) erscheint kaum nachvollziehbar, wenn sie nur sehr ungefähr dazu feststellt, dass die Skizzen des Blattes daran erinnern, dass Stefano della Bella Callots „Belagerung von Breda“ eingehend studierte und einzelne Szenen und Figuren kopierte.⁹⁰

Weder die am linken oberen Blattrand sichtbare Kopfstudie, noch die im Hintergrund sehr schematisch aufs Papier gesetzten über das Schlachtfeld sprengenden Reiter, ebenso wenig die beiden karikaturhaften Köpfe⁹¹ sind in Callots Radierungen auszumachen. Der überzeugendste Beleg, der gegen eine Nähe zur Radierung Callots spricht, ist der Umstand,

⁸⁶ Talbierska, 2001, S. 39.

⁸⁷ ebenda, S. 18: Folgende Inventarnummern sind angeführt: 11264, 11265, 11267, 11268, 11270, 11274, 11279, 11290 und 11294).

⁸⁸ Birke, 1995, S. 1719 ff.

⁸⁹ Thausing, 1880.

⁹⁰ Birke, 1995, S. 1732.

⁹¹ Es ist fraglich, ob die beiden Köpfe überhaupt von der Hand Della Bellas sind.

dass in der „Belagerung von Breda“ gar keine Schlachtenszene dargestellt ist. Das Blatt korrespondiert thematisch allerdings weit schlüssiger mit einer Reihe von Skizzen, die aktive kriegerische Handlungen zum Inhalt haben (Kat. 54, 55, 57, 58/Inv. 11259, 11273r, 11282 und 11297).

Weder von Birke noch von Talbierska wurde dagegen bemerkt, dass sich auch im Skizzenbuch II eine Darstellung findet, die eindeutig von Callots Radierung abhängig ist.

So zeigt Katalognummer 32 (11324) ein Reiterpaar samt vorangehendem Fußsoldaten und einen nach hinten weisender Reiter mit einem Militär zu Fuß neben sich, die aus der rechten unteren Platte der „Belagerung von Breda“ entnommen sind. Hier liegt somit erneut ein deutliches Indiz für eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Blätter der beiden Skizzenbücher vor.

In seinen Kopien nach der „Belagerung von Breda“ verfährt Della Bella zuweilen in sehr unterschiedlicher Art und Weise, sowohl hinsichtlich der Auswahl der Motive als auch in der Ausführung.

Manche Skizzen, darunter die Katalognummern 24-27 (11264, 11267, 11268, 11279) zeigen sehr detailliert ausgeführte Kopien von einzelnen Szenen des Vorbilds. Die übrigen Nummern sind in raschen und flüchtigen Strichen ausgeführt. Della Bella greift in diesen auch verschiedene Figuren und Episoden aus der monumentalen Vorlage heraus und setzt sie auf seinen Skizzenbuchblättern neu zusammen.

Nur Nummer 31 (11265) zeigt eine Art Mischform dieser Strategie. Indem der am rechten Rand im Vordergrund stehende Soldat sehr präzise aus der Vorlage übernommen wird und im Hintergrund wieder eine capriccioartige Feldlager-Szene aus verschiedenen Elementen zusammengefügt ist. Der durch die Mitte der Szene schreitende Mann mit Hut und Knüppel ist in Callots Darstellung nicht auszumachen und dürfte daher einem anderen Radierwerk entnommen sein.

Diese Vorgehensweise belegt, dass es Stefano della Bella hier nicht um ein simples „trainierendes“ Kopieren der Vorlage geht, sondern die Absicht verfolgt scheint, das eigene, motivische Vokabular zu schulen und zu erweitern. Jedenfalls bestimmt das Interesse an Kompositionsfragen und Darstellungsweisen die Nachahmungen von Callots berühmter Arbeit.

VI.2. Kopien nach Dürer und Van Leyden

Ähnlich gelagert verhält es sich mit den Kopien nach Druckwerken von Lucas van Leyden und Albrecht Dürer.⁹² Vorbilder Lucas van Leydens erkennt man auf fünf Zeichnungen des Skizzenbuches, mit Dürer hat sich Della Bella in drei Studien auseinandergesetzt. Wiederum ist Della Bella weit davon entfernt, akademisch genau die Stichvorlagen Van Leydens zu übernehmen. Auch hier greift er verschiedene Gruppen und Szenen heraus oder interessiert sich nur für einzelne Figuren.

In Katalognummer 34 (11250) kombiniert er Szenen aus dem „Kalvarienberg“ (Abb. 50). Er setzt Maria mit dem Kind ins Zentrum und flankiert sie im linken Bildhintergrund mit einzelnen aus dem Stich herausgegriffenen Köpfen, im rechten Bildhintergrund mit einer Reitergruppe. Der Darstellung eines Reiters mit einem ihn begleitenden Mann (Kat. 35/Inv. 11252), den Della Bella dem rechten unteren Bildrand aus Van Leydens „Kalvarienberg“ entnimmt, fügt er in seiner Wiener Kopie das Hündchen aus Van Leydens Stich „Die kleine Hagar“ (Abb. 51) ein. Das auf das Format 80 x 89 mm beschnittene Blatt Nummer 36 (11266) zeigt jene beiden Soldaten, die Van Leydens Kalvarienberg hinuntergehen. Nur fragmentarisch kopiert hat Della Bella Van Leydens „Thisbe“ (Abb. 52). Auf dieser Zeichnung (Inv. 11286) scheint ihn besonders das vom Wind aufgeblähte Tuch und der Kopf der nur als Büste dargestellten Frau zu interessieren. Das Schwert, in das sich Thisbe stürzt, ist nicht übernommen.

Von Van Leydens „Potiphar klagt Joseph an“ (Abb. 53) hat Della Bella auf Katalognummer 37 (11253) nur zwei stehende Figuren kopiert. Bei den drei übrigen auf dem Blatt vorhandenen Skizzen ist die Hand Della Bellas fraglich.⁹³ Immerhin erinnert der Umriss des Frauenkopfs am rechten oberen Blattrand an die in Van Leydens Stich hinter Potiphar kniende Frau.

Mit Arbeiten Dürers dürfte Stefano della Bella bereits früh in Kontakt gekommen zu sein. Talbierska sieht dafür in der druckgrafischen Wiederholung von Dürers Kupferstich „Die Buße des heiligen Chrysostmus“ (um 1496), die sie dem jungen Stefano della Bella zuschreibt, einen Beleg. Cesare Dandini, in dessen Werkstatt Della Bella 1625 eintrat, war laut Baldinucci von Dürers Graphik fasziniert.⁹⁴

⁹² Birke, 1995, S. 1711ff: Kopien nach Van Leyden finden sich auf den Inventarnummern 11250, 11251, 11253, 11266 und 11286; nach Dürer auf Inv. 11252 und 11291.

⁹³ Laut Birke, 1995, S. 1713, hält sie Thausing von späterer Hand.

⁹⁴ Talbierska, 2001, S. 18 und 39, Abb. 1.6., S. 281.

Im Skizzenbuch der Albertina erkennt man auf der Katalognummer 39 (11252) aus dem zerlegten Skizzenbuch I eine sehr präzise Wiederholung des Totenkopfes aus Dürers Stich „Wappen des Todes“ aus 1503 (Abb. 54). Es handelt sich hier um ein Motiv, mit dem sich Della Bella insgesamt zweimal im Skizzenbuch der Albertina beschäftigt hat, was bisher jedoch nicht erkannt worden ist. Die Katalognummer 40 (11325), eine Seite aus dem gebundenen Skizzenbuch II, ist bei Birke als „unklare Skizze für einen Helm (?) und vielleicht Schildprofilierung“ angeführt.⁹⁵ Beachtet man auch die zarten, in Kreide oder Bleigriffel ausgeführten Striche, ist der Wappenschild, der darauf liegende Helm samt einiger zierender Blattgirlanden aus Dürers Stich zu identifizieren. Della Bella hat hier also eine Kopie begonnen, diese dann nicht vollendet und die Vorzeichnung nur teilweise in Feder ausgeführt.

Die dritte Kopie nach Dürer findet sich auf einem stark beschnittenen Blatt (Kat. 41/Inv. 11291). Dieses zeigt die fragmentiert übernommene Figur der das Kind waschenden Frau aus Dürers Holzschnitt „Die Geburt Mariens“ aus dem „Marienleben“, das 1511 erschienen ist (Abb. 55). Dabei lässt sich bemerken, wie der Künstler, angesichts des Holzschnittes, die dickeren, gröberen Linien des Mediums übernimmt und den Strich seiner Federzeichnung entsprechend anpasst.

⁹⁵ Birke 1995, S.1750. Stix, Fröhlich-Bum, 1932, S. 66: Die Autoren führen die Inventarnummer als „unklare Skizze für einen Helm und (vielleicht) Schildprofilierung“. Als Medium ist in beiden Verzeichnissen nur Feder bzw. Feder und Tinte angegeben.

VII. Tod und Skelette

VII.1. Della Bella nach Holbein

Die wohl erstaunlichste Gruppe an Kopien nach einem Alten Meister stellt im Skizzenbuch der Albertina eine Serie nach Hans Holbeins Holzschnitt-Serie „Bilder des Todes“ dar.

Auf sieben Seiten und einem Fragment stößt man auf Motive der bekannten Holzschnitt-Serie (Kat. 42-49; Abb.56-69).

Die Darstellungsweise Della Bellas wirft allerdings einige Fragen auf. Auf vier der Skizzen zieht er jeweils zwei Holzschnitte Holbeins zu einer Gruppe zusammen: „Der Edelman“ und „Der Kriegsmann“ auf Katalognummer 42 (11243), „Der Apt“ und „Die Aptibinn“ auf Nummer 43 (11244), „Der Bischoff“ und „Der Blinde“ auf Nummer 44 (11245), „Dr Artzet“ und „Der Sternenseher“ auf Nummer 45 (11247). Auf der Katalognummer 46 (11249) stellt er „Die Greffinn“ und „Die Edelfrau“ nebeneinander dar und verzahnt die Kopie der beiden mit dem auf einem Xylophon spielenden Skelett, das auf dem Holzschnitt „Das Altweyb“ sein Vorbild hat.

Die Figur des „Krämers“ ist mittig auf einer ganzen Skizzenbuchseite dargestellt (Kat. 47/Inv. 11246), genauso wie „Der Kärner“ (Kat. 48/Inv. 11248). Allerdings ist er aus dem Zentrum an den rechten Bildrand gerückt. Auf einem beschnittenen Blatt (Kat. 49/Inv. 11278) hat sich die Darstellung eines Knaben erhalten. Sie stammt aus der Reihe von Kindergruppen, die erst späteren Ausgaben der „Bilder des Todes“ eingefügt wurde. Bis auf die Kopie vom „Edelmann“ sind alle Motive seitenverkehrt zu den Holbeinschen Vorlagen wiedergegeben. Außerdem gibt es in der Darstellung zahlreiche Abweichungen zu den Originalen sowie darüber hinausgehende Ergänzungen.

VII.1.1 Holbeins Bilder des Todes

Die von Holbein entworfene Folge der „Bilder des Todes“ hat von Beginn an enormes Interesse hervorgerufen. Die Entstehungsgeschichte ist einigermaßen komplex und kompliziert.⁹⁶ Hans Lützelburger schnitt, nachdem er vermutlich 1522 aus Augsburg nach Basel gekommen war, Holzstöcke nach Entwürfen von Hans Holbein, darunter auch einige der Entwürfe für die „Bilder des Todes“. Als Lützelburger jedoch im Frühjahr 1526 starb, hatte er von Letzteren erst 41 im Holzschnitt umgesetzt.

⁹⁶ Zur Entstehungsgeschichte und den künstlerischen Vorbildern siehe der Aufsatz von Stephanie Buck und der Katalogtext von Christian Rümelin, in: Hans Holbein d. J.: Die Jahre in Basel 1515-1532. München 2006, S. 117-123 und S. 471-477. Eine Aufstellung der geschnittenen Themen in: AK Basel, 1960, S. 328.

Diese von ihm fertig gestellten „Bilder des Todes“ wurden erst 1538 zum ersten Mal von den Lyoner Buchhändlern Jean und François Frellon herausgegeben. In seiner Vorrede für diese Ausgabe spricht Jean de Vauzelles von „mehreren fehlenden Figuren“. Darunter befinden sich die von Della Bella kopierten Darstellungen „Der Kriegermann“ (Kat. 42/Inv. 11243, Abb. 57), „Der Kärner“ (Kat. 48/Inv. 11248, Abb. 68), „Der Blinde“ (Kat. 44/Inv. 11245, Abb. 61) und der Knabe (Kat. 49/Inv. 11278, Abb. 69) aus der Kindergruppe.

Erst einige Jahre später wagte man sich an die fehlenden Figuren. Spätestens 1547 wurden die „Bilder des Todes“ um zwölf Darstellungen erweitert gedruckt. 1562 erschien schließlich die sechzehnten Lyoner Ausgabe mit 58 Holzschnitten und drei weiteren Kindergruppen.⁹⁷

Die hohe Zahl der Auflagen von Holbeins Opus belegen, welch enormes Interesse daran bestanden hat. Wie stark der Zyklus auch auf Künstler gewirkt haben muss, zeigt der Umstand, dass er zahlreich wiederholt wurde und seine Themen auch Generationen später noch zur Auseinandersetzung anregten. So wird dem jungen Rubens eine gezeichnete Wiederholung der Holzschnitt-Serie zugeschrieben.⁹⁸

Auch von Wenzel Hollar ist eine sich stark an das Original haltende, druckgrafische Wiederholung (1651, Antwerpen) bekannt oder von Christian von Mechel, die 1780 in Basel herausgegeben wurde.⁹⁹ In beiden erkennt man allerdings eine deutliche Anpassung an den herrschenden Zeitstil, ein Zug, der auch den Kopien Della Bellas eigen ist.

Uli Wunderlich spricht bei Holbeins unter dem Titel „Simulachres historiées faces de la mort“ veröffentlichten „Bildern des Todes“ von einem Bestseller. Von ihm erschienen, neben den bis 1562 rechtmäßigen herausgegebenen Ausgaben, außerdem 15 Raubdrucke: drei zwischen 1546 und 1551 in Venedig, zwölf zwischen 1555 und 1573 in Köln. Auch dienten sie als

⁹⁷ Buck 2006, S. 118. In der Ausgabe von 1547 stellen die vier letzten Bilder nackte Knaben, in einem bacchantischen Zug arrangiert, dar, die thematisch aus der Reihe der „Bilder des Todes“ herausfallen. Genauso wie die in der Ausgabe von 1562 noch einmal drei weiteren Kindergruppen hinzugekommenen. Die Autorin vermutet, dass diese Bilder aufgrund ihres außerordentlichen Kunstwertes in diese Ausgaben aufgenommen wurden.

⁹⁸ AK Antwerpen, 2000: Depauw schreibt im Vorwort ohne weitere Argumentation, dass die Autorenschaft von Rubens erst kürzlich etabliert wurde. Davor waren die Skizzen immer wieder auch Holbein selbst sowie dem Gehilfen von Rubens, Jan Boeckhorst, zugeschrieben worden.

⁹⁹ Ein ausführlicher Überblick über die Wirkung von Holbeins „Bilder des Todes“ in: AK Antwerpen 2000, S. 113-140.

Vorlage für Wandmalereien oder kunstgewerbliche Objekte im deutschsprachigen Raum, in Frankreich, Italien, England und den Niederlanden.¹⁰⁰

Während die beiden oben erwähnten Wiederholungen von Hollar und Von Mechel seitengleich den Holschnitten Holbeins folgen, hat Heinrich Vogtherr der Ältere (1490, Dillingen bei Augsburg-1556, Wien) im Jahr 1542 insgesamt 40 Darstellungen aus Holbeins Zyklus wiederholt, die seitenverkehrt und in vergrößertem Format von Jost de Negker geschnitten und 1544 gedruckt wurden.¹⁰¹ Ein Beleg dafür, dass es auch seitenverkehrte druckgrafische Wiederholungen gab, womit die seitenverkehrten Kopien wie im Falle Della Bellas als nicht ungewöhnlich erscheinen. In jedem Fall dürften Della Bella, angesichts der teils seitengleichen und seitenverkehrten Kopien, unterschiedliche Vorlagen zur Verfügung gestanden haben.

Thausing glaubte angesichts der seitenverkehrten Darstellungen, dass der Künstler des Wiener Skizzenbuches (im Fall Thausing also Callot) die verschollenen Originalzeichnungen Holbeins als Vorlage verwendet hätte.¹⁰² Er sieht auch dann in dem Vorwort von Jean de Vauzelles zur Ausgabe von 1538 einen weiteren Beleg für seine These. Vauzelles berichtet darin von einigen noch nicht geschnittenen Vorlagen Holbeins, darunter auch „Der Kärner“ (Abb. 68). Dabei beschreibt Vauzelles „sich furchtbar überschlagende Pferde“. Der später nach Holbeins Entwurf entstandene Holzschnitt zeigt aber nur mehr ein gestürztes Pferd zur Gänze, vom zweiten Pferd ist am linken Bildrand nur das Hinterteil geblieben. In der Kopie der Albertina ist jedoch das im Holzschnitt angedeutete Tier zur Gänze zu sehen.

Kristin Lohse Belkin meint dazu, dass Della Bella hier aus Gründen der Gesamtkomposition das Pferd ergänzt hätte, und mit der Darstellung des mit offenem Maul den Kopf nach hinten drehenden Pferdes der Zeichnung einen Hauch barocken Dramas verliehen hätte.¹⁰³

¹⁰⁰ Wunderlich, 1998, S. 21f.

¹⁰¹ Muller, 1997, S. 317f. Drei Abbildungen in: Briesemeister 1970, S. 30-32.

Das Format der Bilder des Todes von Vogtherr/De Negker beträgt 19,5 x 14,5 cm gegenüber circa 6,5 x 4,8 cm bei Holbein.

¹⁰² Thausing, 1880, S. 15f: „On est tenté de soutenir que l’artiste travailla ici, non d’après les gravures sur bois, mais d’après les dessins originaux de Holbein, dont, à vrai dire, on ne peut pas prouver l’existence aujourd’hui; toutefois, en admettant, ce qui n’est pas douteux, que ces originaux aient existé, on est en droit de supposer aussi qu’ils étaient composés dans un sens opposé à celui des gravures, c’est à dire dans le même sens que les dessins de Callot.“

¹⁰³ AK Antwerpen 2000, S. S. 128 und Anm. 30.

Tatsächlich ist im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Kopien nach Callot, Van Leyden und Dürer, bei den Kopien der Bildern des Todes ein größeres Maß an eigenständiger Handschrift lesbar. Della Bella entfernt sich merklich vom strengen Duktus der Konturen des Holzschnittes und lässt auch die die Figuren umgebende Landschaft weg. Die Skelette wirken in der Darstellung der anatomischen Details weit naturalistischer als in der sehr schematischen Darstellung der Holzschnitte, ebenso erfahren die Figuren eine stärkere Individualisierung und dramatische Verlebendigung als in dem ein Jahrhundert früher entstandenen Vorbild. Textilien und Falten fließen freier, geradezu verspielt, und weichen in vielen Details vom Original ab.

Bei Della Bella bedroht der Tod den „Kriegsmann“ (Kat. 42/Inv. 11243) mit einem Speer anstelle eines großen Knochens (Abb. 57). Weit expressiver und dramatischer hat der Krämer den Mund zum Schrei geöffnet, wenn ihn Della Bellas stark vom Holbeinschen Vorbild abweichender Knochenmann am Arm zieht. Selbst die Trachten, besonders die Kopfbedeckungen von Arzt und Sternenseher, wirken italianisiert.

Bemerkenswert ist schließlich, wie Della Bella „Die Greffinn“ und „Die Edelfrau“ (Kat. 46/Inv. 11249) im Unterschied zu den anderen nebeneinander kopierten Bildern, zu einer großen Gesamtkomposition verbindet. Hier behilft er sich eines Kunstgriffes, indem er den Xylophon spielenden Knochenmann aus dem „Altweyb“ (Abb. 66) integriert. Rücken an Rücken stellt Della Bella hier den Tod aus der „Greffin“ (Abb. 64) und aus dem „Altweib“ (Abb. 66) als sich spiegelnde Gerippe in das Zentrum des Blattes. Die beiden Skelette, deren Füße sich ineinander verschlungen haben, bilden so eine Symmetrieachse, die beide Szenen trennt und zugleich raffiniert miteinander verzahnt. Der Künstler verbindet so auf immens dynamische Weise die beiden Einzelszenen zu einem makabren Totentanz.

Della Bellas Art der Darstellung legt die Frage nahe, in welchem Maß er sich hier an ein Abbild hält und in welchem Maß er seine Fantasie selbst einbringt. Dass er wahrscheinlich mit Ausnahme des „Edelmanns“ (Kat. 42/Inv. 11243, Abb. 56) nicht auf die originalen Holzschnitte sondern auf spätere, seitenverkehrte Wiederholungen zurückgegriffen haben muss, ist evident. Welche Vorlagen ihm allerdings zu Verfügung standen und wie weit diese gegenüber dem Original verändert waren, muss im Dunkeln bleiben.

Auch was ihn dazu bewegt hat, auf fünf Blättern jeweils zwei Szenen in einer Darstellung zusammenzuspannen, ist nicht zu erfahren. Interessant in diesem Zusammenhang ist eine These von Alfred Woltmann, auf die Stephanie Buck in ihrem Beitrag hinweist. Woltmann

erwägt, dass ursprünglich jeweils zwei Darstellungen der „Bilder des Todes“ auf eine Seite gedruckt gewesen sein könnten.¹⁰⁴

So wie auch in den späten Holzschnitt-Ausgaben bleibt die letzte Kopie nach Holbein, der Knabe, wohl auch aufgrund seiner Fragmentierung, thematisch innerhalb der Gruppe etwas verloren. Allerdings zeigt auch er sich auffallend locker, mit zügigem Strich aufs Papier geworfen und passt somit zu den übrigen Kopien nach Holbein, die im Gesamtkontext des Skizzenbuches jene Abbilder nach druckgrafischen Vorlagen sind, in denen Stefano della Bellas Personalstil den signifikantesten Ausdruck findet.

¹⁰⁴ Buck, 2006, S. 118f und Anm. 24.

VII.2 Filippo Napoletanos Skelette

Die Themen Tod und Skelett begegnen dem Betrachter im Wiener Skizzenbuch nicht nur in den Kopien nach Holbein. Neben Dürers bereits erwähntem „Wappen des Todes“ hat Della Bella auch vier weitere Skelette (Kat. 50-53/Inv. 11260-11262, 11292), drei menschliche und das eines Pferdes, gezeichnet.¹⁰⁵

Die Katalognummer 51 (11260) zeigt einen grotesken Knochenmann, der mit dem Rücken zum Betrachter und dem Kopf ins Profil gedreht in den Bildhintergrund schreitet. Auf dem Kopf trägt es eine mit Federn geschmückte Kappe. Er hat einen vom linken Blattrand beschnittenen Banner geschultert, dessen herabhängenden Stoff er mit der Linken hält.

Auf Nummer 52 (11261) ist dieses Skelett, klein aber nun komplett dargestellt, im rechten Bildhintergrund wiederholt. Im Bildvordergrund, in der linken Bildhälfte, sieht man ein Skelett in Vorderansicht, das mit seiner Rechten einen Bogen hält und mit seiner Linken in einen Köcher auf seinem Rücken greift. Die Katalognummer 53 (11262) zeigt ein Pferdeskelett im Profil. Bei Nummer 50 (11292) handelt es sich um ein stark beschnittenes Blatt, das ein auf eine Hälfte des Brustkorbes, rechtes und linkes Schulterblatt sowie rechten Oberarm reduziertes menschliches Skelett zeigt.

Das Albertina-Verzeichnis nennt keinen Autor für eine Vorlage, dabei handelt es sich auch bei diesen Darstellungen um Kopien nach druckgrafischen Vorbildern. Filippo Napoletano hat sie geschaffen (Abb. 70-73).

Filippo Napoletano, der auch als Filippo Teodoro de Liaño oder Lagno, Liano, Liagno, Llanos beziehungsweise Filippo Angeli oder degli Angeli in der Literatur aufscheint, war ein italienischer Maler, Stecher und Sammler, der um 1589 in Rom geboren wurde und 1629 in Neapel starb.¹⁰⁶ Er arbeitete eng mit Jacques Callot zusammen. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit sammelte Napoletano auch naturkundliche Raritäten sowie antike und orientalische Gegenstände und schuf dafür ein eigenes Museum. Die Sammlung wurde allerdings nach seinem Tod zerstreut.

1614 hielt er sich in Rom auf, von 1618 bis 1622 stand er in Florenz, wie auch Della Bella, im Dienst von Großherzog Cosimo de' Medici.

Johannes Faber von Bamberg, Wahlrömer, Freund von Galileo Galilei, Zoologe, Botaniker, Kanzler der Accademia dei Lincei und Arzt am römischen Spital von Santo Spirito, der auch

¹⁰⁵ Albertina, Inv. 11260-11262 sowie 11292.

¹⁰⁶ Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 2, Angeli, Filippo, 1992.

Rubens behandelt hat, beauftragte Napoletano mit Illustrationen zu seiner „Anatomica di diversi scheletri di animali“.¹⁰⁷

Napoletano vollendete diese Reihe, die er schon in Rom begonnen hatte, im Jahr 1621.

Für seine Illustrationen griff Napoletano laut Salerno auf seine eigene umfangreiche Sammlung zurück.¹⁰⁸ Giuseppe Gabrieli hingegen schreibt, dass Napoletano als Vorbilder die Exponate aus dem kleinen naturkundlichen Museum von Johannes Faber dienten, das dieser in seiner Wohnung beim Pantheon eingerichtet hatte.¹⁰⁹ Bei diesem Druckwerk handelt es sich um eine ausgesprochene Rarität: Das älteste und kompletteste Konvolut mit Exemplaren dieser Reihe wird in Florenz in der Biblioteca Nazionale Centrale aufbewahrt. Hier sind 21 Drucke in ein Büchlein eingeklebt.¹¹⁰

Interessanterweise haben sich zwei Sujets, allerdings seitenverkehrt gedruckt, auf der Rückseite von Fragmenten der ersten „Versuchung des hl. Antonius“ von Callot in der Pariser Nationalbibliothek erhalten.¹¹¹ Vermutlich handelt es sich hierbei um Probedrucke.¹¹² Die Reihe findet sich auch bei Bartsch, allerdings nicht durchgehend illustriert.¹¹³ Zwei spätere Wiederholungen einiger von Napoletanos Skeletten sind bekannt. Sie stammen zum einen vom Stecher und Graveur Andries Jacobsz Stock (Antwerpen, um 1580-Den Haag, um 1648) und wurden 1626 herausgegeben, die anderen fertigte Fra Giovanni Germani an. Sie erschienen 1625 in Neapel.¹¹⁴

In der Calcografia in Rom haben sich schließlich 19 rechteckige Platten (14,5 x 9 cm, im durchschnittlichen Format) erhalten, in die Napoletano seine Entwürfe – laut Manfrini – mit dem Grabstichel graviert hat.¹¹⁵ Chiarini spricht von Radierungen.¹¹⁶

Bei den von Della Bella ausgewählten Sujets handelt es sich um die ersten vier Illustrationen aus der Serie Napoletanos.

Das nur fragmentiert abgezeichnete menschliche Gerippe (Kat. 50/Inv. 11292) hat er dem Widmungsblatt der Serie entnommen. Hier liegt ein geflügeltes Skelett, auf seinen linken

¹⁰⁷ Zu Napoleteano, Callot und Faber siehe: AK Nacny, 1992, S. 423f und Manfrini, 1977.

¹⁰⁸ Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 2, 1992.

¹⁰⁹ Gabrieli, 1939, S. 254.

¹¹⁰ Chiarini, 2007, S. 476.

¹¹¹ Manfrini, 1977 und AK Nancy 1992, S. 423 f.

¹¹² Chiarini, 2007, S. 478.

¹¹³ The Ill. Bartsch, 38, 1983, S. 34ff; Chiarini, S. 476ff.

¹¹⁴ Manfrini, 1977, S. 13, Anm. 7.

¹¹⁵ ebenda, S. 13.

¹¹⁶ Chiarini, 2007, S. 476ff.

Arm gestützt, auf einem Stein, der die Widmungsinschrift trägt. In seiner Rechten hält das Gerippe eine Sanduhr. Als zweites Blatt in der Serie folgt der Bannerträger, danach der Bogenschütze, schließlich das Pferd. Nur auf den ersten drei Illustrationen Napoletanos sind menschliche Skelette dargestellt, die übrigen Blätter zeigen tierische Skelette.

Birke verweist in ihrem Kommentar zum Bannerträger und zum Bogenschützen auf einen thematischen Zusammenhang mit der ebenfalls in der Albertina aufbewahrten Zeichnung „Der Tod reitet nach rechts über ein Schlachtfeld“ (Inv. 961), einer Vorzeichnung zu Della Bellas Radierung (dV/M 93, Abb. 74), die um 1646/48 datiert wird. Das Pferd sowie das Fragment (Kat. 50/Inv. 11292) bleiben unkommentiert.¹¹⁷

¹¹⁷ Birke, 1995, S. 1717 f und Birke 1992, S. 496f. Zur Datierung der Radierung siehe: AK Karlsruhe, 2005, S. 176f.

VII.3 Stefano della Bella und der Tod

Das Thema Tod und Skelett zieht sich wie ein roter Faden durch das Oeuvre Della Bellas. So schuf er um 1646/48 die Radierung „der Tod auf dem Schlachtfeld“ (dV/M 93, Abb. 74). In dieser makabren, meisterhaft radierten Darstellung voll barocker Dramatik, reitet ein halbverwestes Gerippe auf einem knöchernen Pferd von einer Anhöhe auf ein Schlachtfeld hinab, auf dem ein ganzes Heer von Skeletten grausam wütet.

Gegen Ende der 1640er-Jahre radierte der Künstler dann seinen berühmten „Totentanz“ (dV/M 87-91). Zwei weitere, wahrscheinlich zu dieser Serie von fünf Radierungen gehörende Darstellungen sind vermutlich um 1660 entstanden und vom Künstler nicht vollendet worden.¹¹⁸ Auch in zahlreichen Emblemen und Ornamenten trifft man immer wieder auf Darstellungen des Todes und von Skeletten.

Die Holbein-Kopien werden sowohl bei Birke als auch im Ausstellungskatalog in Karlsruhe in den Zusammenhang mit den viele Jahre später geschaffenen, oben erwähnten Radierungen gestellt. Eine eher vage Verbindung, die in der Hauptsache thematisch verstanden werden muss. Auch die Annahme von Françoise Viatte, die einen engen Zusammenhang von Bannerträger und Bogenschütze mit dem ersten Blatt des Totentanzes, der „Reitenden Tod mit Trompete“ (dV/M 87), sieht, ist nicht schlüssig.¹¹⁹

Mit den Kopien nach Holbeins „Bildern des Todes“, den Skeletten nach Napoletano und nach Dürers „Wappen des Todes“ ist das Thema „Tod“ und „Skelett“ jedenfalls ein sehr zentrales seines Skizzenbuches aus der Albertina. Dieser Umstand wurde bisher in der Literatur nicht im Zusammenhang beachtet, ebenso wenig gab es den Versuch, eine Verbindung zu druckgrafischen Arbeiten aus dieser Zeit herzustellen.

VII.4 Das Begräbnis für den Prinzen Francesco de' Medici

Dabei gab es ein wichtiges Ereignis, das den junge Stefano della Bella als Hofkünstler und Festberichterstatter der Medici zeigt, das zum ersten Mal eine Umsetzung des Themas Tod samt der Darstellung von Skeletten in der Radierung erforderte und eine der bedeutenden druckgrafischen Arbeiten der Romzeit nach sich zog: das Begräbnis für den Prinzen Francesco de' Medici im Jahr 1634.

¹¹⁸ AK Karlsruhe, 2005, S. 178ff.

¹¹⁹ Viatte, 1974, S. 25.

Francesco (1614-1634) war der vierte Sohn des Großherzogs Cosimo II. Als nachgeborener Sohn erhielt der Prinz eine militärische Ausbildung und diente während des Dreißigjährigen Krieges in der kaiserlichen Armee unter Wallenstein. Im Zuge dessen nahm er an der Belagerung von Regensburg teil, wo er 1634 an der Pest starb. Sein Leichnam wurde nach Florenz verbracht.

Am 30. August desselben Jahres fanden die Traufeierlichkeiten zu seinen Ehren in der Kirche San Lorenzo statt. Der Architekt und Bühnenbildner Alfonso Parigi (1606-1656) sorgte für die prunkvolle Inszenierung des Ereignisses.

Für den Druck des Trauergedichts von Andrea Cavalcanti, das 1634 in Buchform erschien, radierte Della Bella, der aus Anlass der Begräbnisfeierlichkeiten seinen Romaufenthalt unterbrach und nach Florenz reiste, ein Porträt von Francesco de' Medici (dV/M36, Abb. 75), eine Ansicht des festlich geschmückten Kircheninneren von San Lorenzo (dV/M 74, Abb. 76) sowie acht „Todesembleme“ (dV/M 971-978, Abb. 77).

Die Darstellung des Kirchenraums lenkt den Blick durch das Mittelschiff auf den im erhöhten Chorraum stehenden Sarkophag. Die Trauergäste haben sich in den Bögen, die zu den Seitenschiffen führen, versammelt. An den Halbsäulen, die in das Mittelschiff schauen, stehen monumentale, makaber herausgeputzte Skelette. Auch die acht „Todesembleme“ sind von unterschiedlich gestalteten Totenköpfen, von denen manche einen grotesken Kopfputz oder einen Helm tragen, sowie Gebeinen bekrönt.

Dearborn Massar weist bei den Todesemblemen auf Analogien zu Gian Lorenzo Berninis Grabmonumenten hin.¹²⁰ Talbierska führt die Meinung von Anna Forlani Tempesti an, die eine Faszination Della Bellas für Berninis thematisch analoge Arbeiten zu erkennen meint und außerdem für ähnliche Werke von Lodovico Cigoli und Bernardo Buontalenti in Florenz. Wobei Talbierska die zweite Annahme für die relevantere hält.¹²¹

Bedenkt man die bisher dargelegte Arbeitsweise Della Bellas, kann man angesichts der auffällig intensiven Beschäftigung mit dem Todesthema im Wiener Skizzenbuch durchaus einen Zusammenhang mit der künstlerischen Aufgabe aus Anlass der Begräbnisfeierlichkeiten erkennen. Die makaber ausgestaffierten Gerippe im Innenraum von San Lorenzo erscheinen wie die plastisch gewordenen Verwandten der Skelette Neapolitanos. Zusätzlich sei auch auf die große Ähnlichkeit des Totenkopfes auf dem Emblem mit dem Adler (dV/M 977, Abb. 78) zu jenem aus Dürers „Wappen des Todes“ hingewiesen (Abb. 54). Eine Nähe zu den Wiener Kopien wird in diesen Darstellungen evident, die jedenfalls in

¹²⁰ De Vesme/Massar 1971, S. 152.

¹²¹ Talbierska 2001, S. 42.

vielmehr über ein nur thematisches Verhältnis hinausgeht. So wie bereits im Einzug des polnischen Botschafters nähert sich Della Bella einmal mehr mit Hilfe von grafischen Vorbildern einem künstlerischen Problem und eignet sich dadurch ein spezielles formales Vokabular an.

Wie in vielen seiner Skizzen erfolgt hier die Erarbeitung einer gewissen Typologie, auf die Stefano della Bella im Laufe seines druckgrafischen Schaffens immer wieder zurückgreift und die sogar in oft Jahre später radierten Arbeiten ihren künstlerischen Nachhall findet.

Nur vier Jahre nachdem Della Bella die Begräbnisfeierlichkeiten für Francesco de' Medici dokumentiert hat, fanden erneut bedeutende Trauerfeierlichkeiten in Florenz statt, wohin der Künstler soeben aus Rom zurückgekehrt war. Der Habsburger Ferdinand II., König von Böhmen, ab 1618 König von Ungarn und seit 1619 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, war am 15. Februar des Jahres in Wien gestorben. Aus diesem Anlass wurden in Florenz, wiederum in San Lorenzo, Exequien zu Ehren des verstorbenen Kaisers abgehalten.

Della Bella dokumentiert das Ereignis in drei Radierungen (dV/M 75-77, Abb. 79-81). Erneut schuf Alfonso Parigi dafür die Ausstattung. Das erste Blatt hält die Fassade von San Lorenzo fest. An den Seiten des mittleren Portals sind zwei monumentale, auf Pferden sitzende und in Rüstungen gesteckte Skelette zu sehen. Die beiden Seitenportale werden von je einem hühnerhaften, stehenden Skelett in Rüstung flankiert.¹²²

Die beiden anderen Radierungen geben das Innere der Kirche wieder. Neben der Abbildung des Katafalks im Chor in der dritten Radierung, lenkt Della Bella auf dem zweiten Blatt den Blick durch alle drei Kirchenschiffe in idealisierter Perspektive hindurch, als stünde man eng mit dem Rücken zur Längswand des ersten Querschiffes.

So wie in der Inszenierung Parigis vier Jahre zuvor hat auch diesmal der knöcherne Tod zahlreich, monumental und in verschiedenster Ausstaffierung an den Säulen Stellung bezogen. Im Inneren des Seitenschiffes erkennt man in den Relieffeldern des mittleren Sockels das Skelett eines Menschen und eines Pferdes, auf dem rechten zwei auf Pferdegerippen reitende Skelette (Abb. 82, 83).

Die Darstellung der Pferde erinnert dabei frappant an das von Della Bella nach Napoletano kopierte Pferdeskelett. In diesem Zusammenhang sei auch ein Gemälde Napoletanos

¹²² Eine herrliche Vorzeichnung dazu befindet sich in Windsor, Blunt, 1954, Kat. Nr. 7, S. 93, Abb. S. 101.

angeführt, „Enea e la Sibilla agli inferno“ aus der Sammlung Garofalo in Rom, in dem ein Sensenmann als Skelett auf einem Pferdegerippe galoppiert (Abb. 84).¹²³

¹²³ Chiarini, 2007, S. 127, Kat. Nr. 94.

VIII. Schlachtenszenen

Zwei beachtenswerte Details birgt das Porträt des Prinzen Francesco de' Medici (dV/M 36, Abb. 75), radiert 1634 für das Trauergedicht von Andrea Cavalcanti.

Francesco schaut darin im Dreiviertelprofil, in zeitgenössischer Rüstung, aus einer Nische heraus. Umgeben ist das Porträt von diversen Rüstungsteilen, die um die Nische herum drapiert sind und so auf die militärische Karriere des Prinzen anspielen. Die Nische ruht auf einem Postament, über dessen linken und rechten Längsseiten hinweg der Blick in den Hintergrund gelenkt wird. Dort erkennt man Szenen kriegerischer Auseinandersetzungen, auf der linken Seite einen zwischen Fußtruppen hindurch galoppierenden Reiter (Abb. 85). Im Hintergrund steigen dicke Rauchwolken auf. Auf der rechten Seite entdeckt man eine Gruppe in die Schlacht stiebender Soldaten zu Pferde, der Himmel ist wiederum mit Rauch verhangen (Abb. 86).

Diese beiden minimalen Details erinnern daran, dass das Wiener Skizzenbuch insgesamt fünf Szenen enthält, die den Betrachter auf das Schlachtfeld führen (Kat. 54, 55, 57-59/Inv. 11259, 11273R, 11282, 11294, 11297). Auch für diese Skizzen sind mit großer Wahrscheinlichkeit druckgrafische Blätter als Vorlagen anzunehmen.¹²⁴ Der galoppierende Reiter auf Katalognummer 57 (11259) sowie die berittenen Krieger auf Nummer 54 und 58 (11297, 11282), genauso wie die auf letzterer in ähnlicher Schraffur wie auf der Radierung wiedergegebenen Rauchwolken, lassen jedenfalls Anklänge an die angeführten Szenen im Porträt Francesco de' Medicis erkennen.

¹²⁴ Der Kommentar Birkes, 1995, S. 1732, in der Inv. 11294 (Kat. 59) in einen Zusammenhang der „Belagerung von Breda“ gestellt wird, wurde bereits oben zurückgewiesen.

IX. Acht Marinestücke

Auf Hafen- und Seestücke stößt man immer wieder im radierten Oeuvre Stefano della Bellas: Etwa auf seine Seestücke von 1646/47 (dV/M 787-793), die aus derselben Zeit stammenden „Divers Embarquements“ (dV/M 802-809) oder auf jene acht Ansichten von Seehäfen, die auch drei Ansichten aus Amsterdam einschließen, aus dem Jahr 1647 (dV/M 794-801). Die früheste Serie mit solchen Motiven fertigte Della Bella während seines Romaufenthalts im Jahr 1635 an: die Suite von acht „Marinestücken“ (dV/M 810-817). Dieser Zyklus ist seinem Gönner Lorenzo de' Medici gewidmet.

Zu diesen acht „Marinestücken“ sind eine ganze Reihe an Vorzeichnungen und Studien bekannt.¹²⁵ Auch im Skizzenbuch der Albertina finden sich zahlreiche Beispiele. Erstaunlicher Weise greift Della Bella dabei in vielen Figurendarstellungen auf die Skizzen der polnischen Militärs zurück, die in seinen acht „Marinestücken“ nunmehr die diversen Hafen- und Strandszenen bevölkern.

Birke stellt insgesamt fünf Inventarnummern in unmittelbaren Zusammenhang: Die Rückenfigur mit Kappe/Hut mit Feder, langem Mantel und einem Tuch über der rechten Schulter auf den Katalognummern 19 (11302) und 21 (11304v) lässt sich seitenverkehrt auf dem Frontispiz (dV/ M 810; Abb. 87) zu der Serie, in der Mitte, weit im Bildhintergrund entdecken.¹²⁶

Auf der Katalognummer 60 (11288) sind drei Männer dargestellt, die an einem Boot arbeiten. Diese Szene bildet seitengleich übernommen das Zentrum des zweiten Blattes der Marinestücke (dV/M 811, Abb. 88). In diese Radierung sind auch zwei Figuren, erneut seitengleich, übernommen, die Della Bella auf dem Skizzenbuchblatt mit der Katalognummer 6 (11305) skizziert hat. Er übernimmt hierbei aus der Zeichnung den rechts im Profil stehenden jungen Mann mit breitkrempigem Hut und Spitzenkragen sowie die in der Mitte stehende Rückenfigur und ergänzt sie in der Radierung zu einer Gruppe von vier Soldaten. Eine letzte von Birke angeführte Skizze passt erneut sowohl in den polnischen Gesandtenzug als auch in den Hafen der Marinestücke: Jener linke, im Profil dargestellte Soldat von

¹²⁵ De Vesme/Massar, 1971, S. 124: Dearborn Massar führt insgesamt neun in Beziehung stehende Zeichnungen an. Françoise Viatte, 1974, S. 45f, reiht ihre Katalognummern 24 bis 27 aus dem Louvre als Studien der Radierserie ein und nennt weitere Beispiele, gibt aber bei zwei auch von Massar angeführten Albertina-Nummern die Zuordnung zur Druckgrafik falsch an.

¹²⁶ Birke 1995, S. 1739: Inv. 11304v (Kat. 21) ist im Kommentar irrtümlich als Vorstudie für das zweite Blatt der Serie (dV/M 811) angegeben.

Nummer 7 (11300) kehrt seitenverkehrt radiert als links stehende Figur einer in der Mitte postierten Dreiergruppe auf dem dritten Marinestück wieder (dV/M 812, Abb. 89).

Bereits Levertin hat mit sicherem Blick diese Zusammenhänge zwischen den „Marinestücken“ und den Skizzen in der Albertina erkannt. Er führt sogar einige zusätzliche Beispiele an, die unverständlicherweise von Birke nicht übernommen wurden.¹²⁷ Eine recht genaue seitenverkehrte Wiederholung des dritten Militärs von rechts gesehen, den „Soldaten mit Pumphosen und breitrempigem Hut im Nacken“¹²⁸ auf Katalognummer 90 (11275), erkennt Levertin in der die Dreiergruppe rechts flankierenden Rückenfigur auf dem dritten Blatt der „Marinestücke“ (dV/M 812, Abb. 89).

„Die Figur in der Mitte der Radierung, abermals ein halborientalischer Kapitäntypus, gerade en face gesehen, findet sich ganz weit links auf einem Blatte aus dem Skizzenbuch wieder,...“, schreibt Levertin.¹²⁹ Dabei bezieht er sich auf den bärtigen Mann in der Mitte der Dreiergruppe auf Marinestück drei. Bei der von Levertin gemeinten Vorstudie muss es sich um Katalognummer 2 (11295) handeln. Hier sieht man tatsächlich links außen einen ganz ähnlich in Habitus und Kleidung gehaltenen Krieger seitenverkehrt abgebildet. Levertins Annahme ist sehr schlüssig, einzig in der Kopfbedeckung hat Della Bella diese Figur für die Radierung variiert. Des Weiteren entdeckt Levertin sowohl in der rechten Figur von Nummer 20 (11304r) als auch in dem ins Profil gedrehten Soldaten am rechten Rand von Nummer 9 (11299) Studien zur linken Profilfigur der Vierergruppe auf dem zweiten Blatt der Marinestücke (dV/M 811, Abb. 88).

Im Zuge dieser Arbeit konnten schließlich noch zwei zusätzliche Vorzeichnungen zu den „Marinestücken“ im Skizzenbuch der Albertina ausfindig gemacht werden. Auf der vierten Radierung der Serie (dV/M 813, Abb. 90) sitzt an der rechten Seite eine Figur in bauerlicher Tracht mit dem Rücken zum Betrachter. Die seitenverkehrte Vorzeichnung dafür hat Della Bella in das rechte Eck jenes Blattes gezeichnet, auf dem er die Thisbe nach Van Leyden kopiert hat (Kat. 38/Inv. 11286).

Die zweite Vorstudie betrifft die Galeere auf dem zweiten Blatt der Marinestücke (Abb. 88), ein wenig verdeckt von der Szene mit den drei Männern, die an dem auf dem Strand liegenden Boot ihre Arbeiten verrichten.

Diese Galeere erkennt man vom Künstler, noch sehr die Form suchend, auf der Katalognummer 61 (11314) festgehalten. Überschritten wird die Galeere dabei von einem

¹²⁷ Levertin 1904, S. 182.

¹²⁸ ebenda, S. 182.

¹²⁹ ebenda, S. 182.

zweiten, davor im Wasser liegenden Schiff. Außerdem sind ein Fass und Anker dicht in die Szene gerückt, die auf der Radierung dann am linken Bildrand wiederkehren.

Interessant ist zu beachten, dass Della Bella in einem Entwurf zur gesamten Darstellung, der sich in den Uffizien befindet, diese Galeere, die in der Radierung deutlich im Hintergrund zu erkennen ist, noch etwas zögerlich angedeutet hinter dem Boot im Vordergrund hervorlugen lässt (Abb. 91).

IX.1 Galeeren, Boote und Schiffe

Offensichtlich hat hier einmal mehr die Darstellung eines Motivs Della Bella manche Schwierigkeiten bereitet. Dies verdeutlicht anschaulich eine weitere Darstellung im Wiener Skizzenbuch, in dem man noch einigen weiteren Skizzen von Booten und Schiffen begegnen kann. Auf Katalognummer 62 (11316), ein Blatt, das aus dem gebundenen Konvolut stammt, sieht man eine Galeere, die dem oben angeführten Typus, mit seiner am Bugende gebogenen, flügelartigen Form ähnelt. Die Skizze wirkt in ihrer Darstellungsart jedoch sehr vage und schwer lesbar. Beinahe hat man den Anschein, Della Bella hätte hier ein noch unfertiges Schiff während des Baues gezeigt, oder sich an einer eigenartigen axionometrischen Darstellung versucht.

Die Skizze wird allerdings augenblicklich verständlich, wenn man sie mit einer Zeichnung, die jüngst Filippo Napoletano zugeschrieben wurde, vergleicht (Abb. 92). Marco Chiarini führt das Blatt aus den Uffizien in seinem soeben erschienenen Napoletano-Werkverzeichnis an. Die Zeichnung gehört zu einer ganzen Gruppe, die ursprünglich aus der Sammlung Santarelli stammt, und war bisher Matteo Montagna zugeschrieben.¹³⁰ Abgebildet ist eine Galeere, die gegen die vom Sturm aufgepeitschten Wellen kämpft. Der Bug des Schiffes hat sich dabei weit aus dem Wasser erhoben.

Abgesehen von der bei Napoletano glatten Bugform glaubt man auf dem Blatt Della Bellas eine bis in Details genaue, seitenverkehrte Wiederholung vor sich zu haben. Wohl möglich, dass Napoletanos Bildfindung druckgrafisch vervielfältigt wurde, und in dieser Form Della Bella als Vorlage diente.

Chiarini erwähnt darüber hinaus, dass es sich hierbei um ein von Napoletano bevorzugtes Thema handelt, dass sich auch in seinen Fresken für den Palazzo Bentivoglio (heute: Rospigliosi-Pallavicini) in Rom wieder findet. Er führt außerdem zahlreiche Darstellungen von Schiffen, teils in Bau befindlich, teils auf ruhiger oder auch rauer See, teils im Hafen

¹³⁰ Chiarini, 2007, S. 380.

ankernd in seinem Napoletano-Werkverzeichnis an. Vieles davon gemahnt an die Darstellungen von Schiffen, die man im Wiener Skizzenbuch antrifft. Aber auch Agostino Tassi sind zahlreiche ähnliche Darstellungen von Galeeren und Schiffen, in Häfen und auf dem Wasser zugewiesen.

Die in der Literatur seit langem immer wieder diskutierten Zuschreibungen betreffend Werke von Napoletano, Tassi und/oder anderen, zeigen wie nahe sich diese Künstler thematisch wie stilistisch gestanden sind.¹³¹

Als Illustration des Problems soll nicht unerwähnt bleiben, dass sich auch im Bestand der Albertina eine Zeichnung befindet, die ein Seestück darstellt (Inv. 1017, Abb. 93). Das Werk zeigt ein stark zur Seite geneigtes Schiff im Sturm, das sich einem Felsen gefährlich genähert hat, von dem aus zwei Männer Seile zuwerfen. In Birkes Inventar ist das Werk Agostino Tassi zugeschrieben.¹³² Chiarini nimmt durchaus glaubhaft Filippo Napoletano als Urheber des prachtvollen Blattes an und hält es typisch für dessen Schaffensperiode in den Jahren 1622 bis 1626. Außerdem verweist er erneut auf die thematische Verwandtschaft zu Napoletanos Wandmalereien im Palazzo Rospigliosi-Pallavicini.

Unter der Inventarnummer 359 P (Abb. 94) des Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien stößt man dann auf eine Kopie dieser Zeichnung, die als Werk Stefano della Bellas firmiert und somit einerseits die Nähe dieser Künstler zueinander belegt, andererseits auch hinsichtlich der anderen, oben behandelten Kopien Della Bellas nach Napoletano die große Affinität des Künstlers zum Werke des Letzteren erkennen lässt.

Insgesamt zwölf Skizzen mit Schiffen oder Booten haben sich auf den Seiten des Wiener Skizzenbuches erhalten (Kat. 60-71). Manche dieser Motive scheinen von druckgrafischen Vorbildern zu stammen, wie etwa Katalognummer 63 (11311) und 65 (11312). Bei diesen beiden Darstellungen zeigen sich ein sicherer Strich in Feder, präzise Konturen und Schraffuren, als ob der Duktus einer Grafik wiederholt worden sei. Die auf der Nummer 63 (11311) im rechten Bildhintergrund parallel nebeneinander ankernden Schiffe, laut Birke mit Silbergriffel gezeichnet¹³³, scheinen noch einmal auf Nummer 64 (11313) etwas variiert wiederzukehren. Auf solche im Hafen liegende Schiffgruppen trifft man ebenso – wenn auch

¹³¹ Zur Diskussion siehe neben Chiarini, 2007, u.a. auch: Salerno, 1970, „Il vero Filippo Napoletano e il vero Tassi“ oder Pugliatti, 1977, „Agostino Tassi tra conformismo e libertà“.

¹³² Birke, 1992, S. 522: Traditionell war das Blatt von Wickhoff und Stix Pietro Ciafferi, genannt Smargiasso zugeschrieben, die Zuschreibung an Tassi stammt von Knab.

¹³³ Birke, 1995, S. 1744.

sehr frontal und nicht aus einer seitlichen Perspektive gesehen – in den „Marinestücken“. Sowohl auf dem Frontispiz als auch auf dem dritten Blatt der Serie sind solche Schiffsreihen im Hintergrund zu erkennen (Abb. 87, 89). Deutliche Anklänge an eine dieser Hafenszenen finden sich auch auf Katalognummer 66 (11326v)¹³⁴. Auf diesem beschnittenen Blatt gehen drei Figuren auf einem Strand oder breitem Pier, der rechts von zahlreichen Schiffen flankiert ist, während man links, auf dem Wasser vier Segelschiffe erkennen kann. Man meint in dieser sehr zarten und fragmentarischen Skizze zu glauben, die Schiffe im linken Hintergrund ankern an einem Pier, der sich ins Meer hinaus erstreckt. Die nur angedeuteten horizontalen Linien hinter den Schiffen könnten so verstanden werden. Auch zeigt die Vorderseite (Kat. 23/Inv. 11326r) einen jener polnische Militärs, wie sie die Häfen und Strände der acht Marinestücke bevölkern.

Als „Skizze eines alten Bootes, das gegen Baumstämme gelehnt ist“ wird im Inventar die Katalognummer 67 (11320) beschrieben, als „Skizze eines zerborstenen Schiffsrumpfes“ die Nummer 68 (11321).¹³⁵ Beide Blätter sind im gebundenen Skizzenbuch aufbewahrt. Birke gibt für das erste Blatt als alte Federnummer im oberen rechten Eck die „45“ an, für das folgende die alte Nummerierung „41“. Bei genauerer Betrachtung scheint es sich bei der zweiten eher um eine „46“ zu handeln. Tatsächlich stehen beide Blätter thematisch in unmittelbarem Zusammenhang. So zeigt die Nummer 67 (11320) dank der Ausführung in Feder deutlich sein Sujet: Der Betrachter blickt in den Bauch eines an zwei Baustämmen angelehnten, verwitterten Schiffsrumpfs. Rechts vom Bug steht ein Mann mit breitkrempigem Hut mit dem Rücken zum Schiffskörper, im linken Bildhintergrund ist eine Gruppe nur ganz dünn skizzierter Figuren zu erkennen.

Das Folgeblatt, laut Birke in Kreide ausgeführt, lässt sich schwieriger lesen. Doch bei genauem Studium stellt es sich als die Wiedergabe des gleichen Motivs, diesmal jedoch aus einem anderen Blickwinkel gesehen heraus. Der Blick fällt nun nicht mehr in den Bauch des Schiffes, sondern von Außen auf den Bug, nicht weit entfernt von jener Stelle aus gesehen, an der in der vorigen Zeichnung der Mann mit dem Hut stand. Im Hintergrund erkennt man wieder die beiden Baumstämme, an die das Wrack gelehnt ist. In der Bildmitte, im Hintergrund, ist auch diesmal eine Figur wiedergegeben.

¹³⁴ ebenda, S. 1750: Birke betitelt die Zeichnung mit „Küste mit Spaziergängern; Segelboote am Strand und am Meer“.

¹³⁵ ebenda, S. 1748f.

Sowohl die skizzenhafte Anmutung des Strichs als auch der reizvolle Wechsel des Blickwinkels lassen in diesem Fall den Schluss zu, dass Della Bella diese beiden Skizzen vor der Natur ausgeführt hat.

X. Drei Putti

Ein weiteres Werk aus dem Skizzenbuch II lässt sich erstmals an einem konkreten Vorbild festmachen. Es handelt sich um die Katalognummer 72 (11317). Sie zeigt insgesamt drei fliegende Putti.¹³⁶ Zwei davon, der eine in einer Schraubbewegung sich senkrecht nach oben erhebende Putto und der andere, geflügelte, der in der rechten oberen Bildhälfte waagrecht, mit ausgestreckten Händen schwebt, sind in Kreide¹³⁷ vorgezeichnet und partiell in Feder ausgeführt. Unterhalb der beiden ist ein dritter, ganz zart, womöglich in Kreide auf das Papier gebrachter Putto zu sehen, der waagrecht, nach rechts gerichtet schwebt. Die Skizzen sind allesamt sehr schematisch und auf den Umriss reduziert. Für den linken Putto konnte schließlich ein Vorbild ausgemacht werden, von dem Della Bella hier kopiert.¹³⁸ Es ist eine Druckgrafik von Cherubino Alberti, eine Allegorie der Wahrheit und Gerechtigkeit¹³⁹ (Abb. 95).

Cherubino Alberti wurde 1553 in Sansepolcro geboren und starb 1615 in Rom. Nach seiner Zeichen- und Malausbildung widmete er sich zunächst der Druckgrafik. Ab den 1580er-Jahren bevorzugte er fast ausschließlich die Malerei und schuf vor allem Fresken. In seinen letzten Lebensjahren dürfte sich sein Interesse besonders auf die Konstruktion von Kriegsgerät, und hierbei bevorzugt auf den Entwurf großer Armbrusten, verlagert haben. Von seiner Hand sind über 200 Kupferstiche bekannt.¹⁴⁰

Della Bellas Vorlage, der mit dem Wappen der Medici versehene Stich, zeigt über dem Kopf einer Iustitia einen vor einer Wolke nach oben schwebenden Putto mit einem Lorbeerkranz in seinen zum Himmel gestreckten Händen. Bis auf die Hautfalten genau übernimmt Della diese Figur.

Allerdings zeigt seine Kopie manche Unsicherheiten. Vor allem im Bereich der Füße entdeckt man Korrekturen. Die hintere Ferse des rechten Fußes ist mit einem zweiten Strich verbessert, die Zehen sind gar nicht mehr ausgeführt. Dort wo sie es sind, wie am linken, nach vorne gestreckte Fuß, besonders aber beim großen Zeh, dürfte die zeichnerische Übernahme Della Bella einige Mühe bereitet haben. Auf der Rückseite des Blattes, wo der Künstler die beiden

¹³⁶ Birke 1995, S. 1747. Die Autorin spricht nur von zwei Putti.

¹³⁷ ebenda, S. 1747.

¹³⁸ Talbierska 2001, S. 40: Ein anderes Mal kopiert er in einer Radierung „Putti die ein Tablett mit Gläsern tragen“ nach einer Vorlage von Guido Reni. Diese Blatt ist von Jombert auf 1638 datiert, und dürfte von Pierre I Mariette um 1639 in Paris verlegt worden sein.

¹³⁹ The Ill. Bartsch, 34, 1982, S. 282.

¹⁴⁰ Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 2, 1992, S. 69ff.

oberen Putti noch einmal durchzeichnet, wirkt es gar, als ob der Putto nun sechs Zehen besäße.

Mit dieser Studie liegt eine Arbeitsskizze vor, in der sich Della Bella noch etwas ungenau mit der Darstellung eines menschlichen Körpers in einer kompliziert verkürzten Pose auseinandersetzt. Studium und die Übung waren bekanntlich der Grund für seinen Romaufenthalt. In dessen Rahmen durfte natürlich auch das Kopieren nach der Antike nicht fehlen. Dafür finden sich zwei bemerkenswerte Zeichnungen nach römischen Statuen im Skizzenbuch der Albertina.

XI. Flora und Pomona Farnese

Es handelt sich dabei um die Wiedergabe der so genannten „Flora Farnese“ und der „Pomona Farnese“ (Kat. 74, 75/ Inv. 11254, 11255).

Thausing sieht in diesen beiden Studien „Kopien nach einem anonymen Meister in einer Manier, die an Parmigianino erinnert. Die Flora beschreibt er als „allegorische Figur die einen Blätterkranz in der linken Hand hält“, die Pomona, als „weitere allegorische Figur einer Frau die eine Haube trägt“.¹⁴¹ Auch Levertin erkennt nicht die antiken Vorbilder und führt die beiden Darstellungen ebenso als „Frauengestalten in Parmigianinos Stil“.¹⁴²

Stix und Fröhlich-Bum kommen der Sache schon etwas näher: beide Figuren sind als „Junge Frau in antikischem Gewand“ angeführt. Bei Birke sind endlich die antiken Vorbilder genannt.¹⁴³

Vor allem die „Flora Farnese“ gehörte damals zu einer der bekanntesten Antiken Roms. Bei der 3,42 Meter hohen Statue handelt es sich um eine römische Kopie nach einem griechischen Original des 4. Jahrhunderts.¹⁴⁴ Sie stellte ursprünglich wohl Aphrodite dar.¹⁴⁵ Heute befindet sie sich, von späteren Ergänzungen befreit, im Museo Nazionale Archeologico in Neapel, wohin auch die „Pomona“ gelangt ist.

Als die Statue gefunden wurde dürften der linke Unterarm, der rechte Arm mit einem Stück des Gewandes sowie der rechte Fuß gefehlt haben. Vor 1561 wurde die Statue mit einem Blumenkranz von Guglielmo della Porta zu einer Flora ergänzt und im Anschluss im Hof des Palazzo Farnese in Rom aufgestellt (Abb. 96).¹⁴⁶

Dies war auch der Standort des 1546 in den Thermen von Caracalla gefundenen berühmten Herkules Farnese. Sowohl die Flora als auch der Herkules hatten im Hof des Palazzo Farnese jeweils Gegenstücke.¹⁴⁷ Birke erwähnt, dass sich die „Pomona“ dort neben der „Flora“ befand.¹⁴⁸

Betrachtet man die Darstellungen Stefanos, verwundert es nicht, dass Thausing wie Levertin eine Nähe zu Parmigianino annahmen. Della Bella verwandelt die schweren antiken Statuen in zierliche, mädchenhafte Figuren von großer Grazie. In seiner Wiedergabe mit geradezu

¹⁴¹ Thausing, 1880, S.17.

¹⁴² Levertin, 1904, S. 181.

¹⁴³ Birke, 1995, S. 1714.

¹⁴⁴ ebenda, laut Birke stammt die Kopie aus dem 1. Jahrhundert n. Chr.

¹⁴⁵ Schweikhart, 1987, S. 338.

¹⁴⁶ ebenda und Birke, 1995, S. 1714.

¹⁴⁷ Schweikhart, 1987, S. 337f.

¹⁴⁸ Birke, 1995, S.1714.

rokokohaft verspielten Linien erinnert nichts mehr an die monumentale Wucht der Vorbilder. Die Zeichnung Della Bellas folgt dem Original mitunter auch nicht sehr genau, viele Details der Falten sind nur sehr ungefähr übernommen, die Haartracht und das fein geschnittene Gesicht sind gegenüber der Antiken zugunsten einer Vermenschlichung stark verändert.

Die Frage drängt sich daher auf, ob Della Bella überhaupt vom Original abgezeichnet hat oder eine andere Vorlage zur Hand hatte.

In den Uffizien befinden sich schließlich zwei weitere, sehr großformatige Blätter des Künstlers, die antike Figuren zeigen. Eine davon stellt die „Musa Urania“ dar (Abb. 97), die sich heute im Museo Pio-Clemente im Vatikan befindet, und von der Stefano della Bella später eine kleinformatige Radierung angefertigt hat (dV/M 164, Abb. 98). Das zweite dieser Blätter aus den Uffizien, gibt noch einmal die „Flora Farnese“ wieder (Abb. 99). Hier folgt der Künstler nun weit präziser dem Original, der Duktus der Falten entspricht deutlicher der antiken Statue, auch die Wucht und Größe des Vorbildes sind an der Zeichnung abzulesen. Das Präziöse der Skizze aus der Albertina ist einer dem antiken Vorbild deutlicher entsprechenden Monumentalität gewichen. Die Wahrscheinlichkeit, dass Della Bella in diesem Fall das Original vor Augen hatte, ist größer.

Francesca Romei gibt als Entstehungszeit dieser Zeichnung das Jahr 1635 an, also die Zeit des Romaufenthaltes von Della Bella.¹⁴⁹ Der Stil des stärker gefestigten Strichs, die souveräne Handhabung der Kreide, lässt jedoch darauf schließen, dass die beiden Antiken aus den Uffizien in deutlicherem Abstand zu den beiden Figuren aus dem Wiener Skizzenbuch gezeichnet worden sind.

Wie Della Bella als Zeichner in der Zeit seines ersten Romaufenthalts vor dem Original verfahren hat, zeigen auf sehr schlüssige Weise Beispiele aus dem Florentiner Skizzenbuch. Hier stößt man auf die Kopie eines Frieses mit der Darstellung des Raubes der Leukippiden (Abb. 100).¹⁵⁰ Drei andere Blätter zeigen Studien des Dioskurenbrunnens auf dem Quirinal in Rom (Abb. 101-103). Hier studiert Della Bella die sich aufbäumenden Rösser der beiden Dioskuren Castor und Pollux, eine Arbeit, die ursprünglich für einen Tempel 217 n.Chr. von Caracalla in Auftrag gegeben wurde. 1585 wurden die Mitte des 15. Jahrhunderts restaurierten Skulpturen für einen ersten Brunnen auf dem Quirinal verwendet. 1780 wurde der Platz neu gestaltet und der Obelisk, der bis dahin vor dem Eingang des Augustusmausoleums stand, wurde auf den Quirinal übersiedelt und mit den antiken Skulpturen flankiert.

¹⁴⁹ Romei, 1994, S. 40.

¹⁵⁰ ebenda, S. 39. Laut Romei, handelt es sich bei dem Vorbild um eine römische Arbeit aus dem Ende des 1. Jahrhunderts nach Christus, das heute in den Uffizien aufbewahrt wird.

Der Strich der Florentiner Kopien weist einen sehr skizzenhaften Duktus auf, während eine relative Treue gegenüber dem Original eingehalten wird. Verglichen damit erscheinen die beiden Farnese-Antiken im Wiener Buch in ihrem Strich zuvor präziser und konkreter aber in ihrer Verspieltheit doch deutlich vom Vorbild entfernt.

Die „Flora Farnese“ wurde zahlreich kopiert, gemalt, gezeichnet und druckgrafisch vervielfältigt, darunter etwa von Marten van Heemskerck (1498-1574), Hendrick Goltzius (1588-1616), Andrea Boscoli (um 1560-1607), Matthäus Terwesten (1670-1757) (Abb. 104), der sich von 1695 bis 1698 in Rom aufhielt, und Joachim Sandrart (1606-1688) (Abb. 105). Birke erwähnt außerdem, dass die „Flora Farnese“ in der dritten Klasse für Malerei der Accademia di San Luca von 1750 als Thema vergeben wurde.¹⁵¹

Gian Paolo Pannini (um 1691-1765) kompilierte etwa Flora und Herkules Farnese zu einem Capriccio zwischen römischen Monumenten, das heute im Ashmolean Museum in Oxford bewahrt wird.

Bartholomäus Breenbergh, auf dessen Nähe zu Della Bella noch deutlicher hingewiesen werden wird, übernimmt die Statue der Flora Farnese in ein auf das Jahr 1654 datiertes Gemälde. In „Joseph verkauft Korn“ (Abb. 106) aus der Sammlung des Marquess of Bute – eine Wiederholung besitzt das Barber Art Institute of Fine Arts der Universität von Cambridge – überwacht die auf einer Mauer im Bildmittelgrund stehende Flora die Szene.

Ein überraschendes Detail liegt in diesem Bild mit jener Frauengestalt mit Umhang und Turban vor, die an der linken Seite erkennbar ist. In Della Bellas Skizzenbuch aus den Uffizien kehrt diese weibliche Figur wieder (Abb. 107), die offensichtlich von Della Bella, und später auch von Breenbergh einer anderen Vorlage entnommen wurde.

Das Modell der beiden findet sich in einer Frauenfigur in einem Fresko von Guido Reni (1575-1642), das er 1608 für die römische Kirche San Gregorio al Celio gemalt hat (Abb. 108). Darin stellt er das Martyrium des Hl. Andreas, beziehungsweise die Hinführung des Heiligen zum Kreuz, das auf der Hügelkuppe im rechten Bildhintergrund zu sehen ist, dar. Im linken Bildvordergrund ist die Frauengestalt mit dem Turban und ihrem ausladenden Umhang wiedergegeben. Sie hat ihren Kopf über die rechte Schulter gewendet und ihre rechte Hand

¹⁵¹ Birke, 1995, S.1714.

auf den Rücken eines Knaben gelegt, den sie auf den Heiligen hinweist. Dieser hat sich im Anblick des Kreuzes niedergekniet und betet den so genannten Kreuzeshymnus.¹⁵² Das Gebet des Kreuzhymnus ist bei Reni mit der so genannten Entkleidungsszene kombiniert, eine Darstellungsweise, die sich im Barock besonderer Beliebtheit erfreute.¹⁵³

Anhand dieser Beispiele wird eine doch überraschende Koinzidenz der motivischen Interessen zwischen Stefano Della Bella und Bartholomäus Breenbergh sichtbar. Das Beispiel demonstriert, wie sehr sich der Künstler an den Kanon der zu dieser Zeit interessanten und gesuchten Vorbilder hielt. Außerdem zeigt es, dass Della Bella nicht nur in grafischen Arbeiten, sondern auch in gemalten Bildwerken seine Studienobjekte gefunden hat. Jedenfalls handelt es sich bei der Kopie aus Renis Fresko um eine sehr wörtliche und seitengleiche Wiedergabe, was diese Annahme stützt.

¹⁵² Lexikon der Christlichen Ikonographie, fünfter Band, Freiburg im Breisgau, 1973, S. 139.

¹⁵³ ebenda, S. 147.

XII. Stefano della Bella und das Kopieren

„Senz’altro obbligo o pensiero, che di studiare.“ So haben wir es bereits vernommen: Ohne Verpflichtung, einzig zum Studieren trat Stefano della Bella 1633 seine Romreise an.

In welchem Maß und in welcher Form sich der junge Künstler seiner Ausbildung widmete, lässt sich, wie in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt, in seinem frühen römischen Skizzenbuch aus der Albertina sehr anschaulich herauslesen.

In Rom sich weiterbilden bedeutete, die vielen Kunstströmungen der Zeit, die in diesem Kunstzentrum zusammenliefen, zu absorbieren. Dafür kann das Wiener Skizzenbuch als deutlicher Beleg gesehen werden. Studieren und Rom hieß aber auch in besonderem Maße nach der Antike zu zeichnen. Einer Aufgabe, der sich auch Della Bella nicht entzog, der er aber in seinem Wiener Skizzenbuch nur in zwei Beispielen nachkam, die darüber hinaus nicht als von den Originalen kopiert angenommen werden können. Einen höheren Anteil an Zeichnungen nach der Antike zeigt hingegen das Florentiner Buch¹⁵⁴, das vielleicht gleichzeitig oder kurz nach dem Wiener Pendant begonnen wurde. In jedem Fall aber muss es länger als das Wiener Skizzenbuch in Verwendung gewesen sein.

XII.1 Landschaft vor Ort und nach Vorbild

Dies machen vielleicht am besten jene Zeichnungen deutlich, in denen Della Bella sich dem Thema Landschaft annimmt. Auf insgesamt sechs Seiten des Albertina-Buches, allesamt befinden sie sich im heute gebundene Teil, sehen wir Landschaftsdarstellungen (Kat. 76-81/Inv. 11318, 11319, 11322, 11323, 11328, 11329). Keine dieser Landschaften scheint „fertig“ gezeichnet worden zu sein, alles sechs sind mehr oder weniger skizzenhafte Fragmente, eher Eindrücke eines Suchenden, als konkrete Studien oder Entwürfe. Della Bella mischt dabei oft die Techniken, verwendet einmal Kreide und geht mit ein wenig Feder in das Blatt, ein anderes Mal zeichnet er ausschließlich mit Kreide oder kombiniert Kreide und Rötel. Einige der Skizzen (Kat.76, 78, 80/Inv. 11329, 11328, 11319) wirken in ihrer Anmutung und der Strichführung geradezu malerisch, könnten also durchaus Gemälde oder Fresken zum Vorbild haben. Dass Della Bella neben Druckgrafik auch solche kopiert hat, wurde anhand der Frauenfigur aus dem Fresko Guido Renis gezeigt.

Auch wenn keine konkrete Vorlage für eine dieser Landschaftsskizzen ausfindig gemacht werden konnte, sind sie ganz offensichtlich nicht vor der Natur entstanden. Della Bella nimmt hier wohl erstmals auf, was in Rom an Landschaftsdarstellung in den 1630er Jahren aktuell war, beziehungsweise noch nachklingt. Es sind Adam Elsheimer und sein Kreis, besonders

¹⁵⁴ siehe dazu: Romei, 1994, S. 36-40.

aber Bartholomeus Breenbergh, Cornelis van Poelenburgh, aber auch Agostino Tassi und Filippo Napoletano die hier ihren Einfluss sichtbar werden lassen.

Verglichen damit muten die Landschaftsskizzen aus dem Florentiner Skizzenbuch sowie besonders aus dem Florentiner Klebeband mit Skizzen aus dieser Zeit,¹⁵⁵ in denen Della Bella in Tivoli und in der römischen Campagna Landschaftseindrücke sammelt, deutlich weiterentwickelt, selbstbewusster und eigenständiger an. Eindrücke, die sogar noch in seinen späteren Radierungen, etwa in der Folge von 12 Landschaftsradierungen (dV/M 757-768), die zwischen 1643 und 1646 entstanden sind, ihren Nachhall finden.¹⁵⁶

XII.3 Kopieren als Prinzip über die Ausbildung hinaus

War eine gewisse Zahl an Kopien unter den Arbeiten im Wiener Skizzenbuch bereits bekannt und auch bei Birke und den vorangegangenen Publikationen angeführt, konnte nun durch meine Untersuchung dargelegt werden, dass dieses Arbeiten nach Vorbildern die Zeichnungen des Wiener Skizzenbuches in weit größerem Ausmaß tangiert.

Neben alter Druckgrafik wie jener von Van Leyden, Holbein und Dürer, sind es auch Arbeiten der Zeitgenossen, darunter Callot, Napoletano und Cherubino Alberti, denen sich Della Bella gewidmet hat und an denen er studierte. Bei dem anderen Teil an Zeichnungen im Wiener Skizzenbuch handelt es sich vor allem um Vorbereitungen zu eigenen Radierungen, die in den frühen römischen Jahren entstanden sind. Wofür della Bella, wie gezeigt wurde, sowohl eigenständige Studien als auch von anderen Künstlern Übernommenes in seine Radierungen einfließen lässt.

Somit stellt sich das Wiener Skizzenbuch nicht so sehr als Träger von schnellen, vor der Natur eingefangenen Impressionen dar, denn als unmittelbarer Arbeits- und Studienbehelf eines jungen Künstlers, der einen guten Teil seiner Ausbildung hinter sich gebracht hat und sich nun den Feinschliff seiner noch jungen Karriere erarbeitet.

¹⁵⁵ Maganuco, 1925, S. 209ff.

¹⁵⁶ AK Karlsruhe, 2005, S. 122.

XII.3 Der Weg der Ausbildung

Stefano della Bella war Leonardo da Vincis *Tratatto della Pittura* bestens bekannt. Wie erwähnt, hat er die Schrift als Zwanzigjähriger in Florenz kopiert. Auf Leonardos darin festgelegten Regeln fußte auch noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Ausbildung junger Maler und Zeichner, wie sie auch Della Bella in Florenz genossen hat.

Nach Leonardo beginnt der Schüler zunächst seine Hand durch das Kopieren nach Zeichnungen von guten Meistern zu schulen, danach gilt es nach Skulpturen (nach dem Runden, „di rilievo“) und erst zuletzt nach der „höchsten Lehrmeisterin“, der Natur, zu lernen.¹⁵⁷ Diese Stufen der Ausbildung überliefern ebenso Cennini, Alberti, Vasari, Armenino, Bernardino Campi und andere.¹⁵⁸ Auch Dürer meint in seinem projektierten Malerbuch: „Item muß er (der Lehrknabe) von guter Werkleut Kunst erstlich viel abmachen, bis dass er eine freie Hand erlangt“. ¹⁵⁹ Es galt also für den angehenden Künstler, den eigenen Stil zu bilden und sich möglichst viele Formen anzueignen. Allerdings endete die Praxis des Kopierens nicht mit dem Ende der Lehrzeit. Laut Joseph Meder ging das Kopieren weit über die erste Lehrlingszeit hinaus, „denn man suchte darin auch allerlei geistigen Gewinn, Formenreichtum, Kenntnisse von Bewegungsmotiven, Skurzen und den Wechsel persönlicher Ausdrucksweise“. Selbst die ersten eigenen Kompositionen gingen zunächst aus dem geschickten Entlehnen hervor und glichen mehr einem Kombinieren mit zusammengetragenen fremden Motiven und Elementen als eigenem Schaffen.¹⁶⁰

Doch selbst reifere Künstler kopierten, um zu lernen, insbesondere um sich mit Themen, Motiven, Figuren, Kompositionsschemata für ihre eigenen Werke versorgen.¹⁶¹ So war etwa der 1498 geborene Marten de Heemskerck ein Meister seines Faches, als er 1532 nach Rom aufbrach, um dort durch das Kopieren von Antiken zu lernen. Auch Girolamo da Carpi (1501-1566) war bereits Hofmaler in Ferrara als er 1549 zum Studium nach Rom reiste. Sowohl Heemskerck also auch Da Carpi erarbeiteten sich auf diese Weise einen Katalog an Motiven.¹⁶² Rund zehn Jahre bevor es Stefano della Bella nach Rom zog, hielt sich auch Anthonis van Dyck (1599-1641) in der Stadt auf und füllte hier sein italienisches Skizzenbuch, in einem Alter, das jenem von Stefano della Bella zu seiner römischen

¹⁵⁷ siehe dazu: Mahon, 1956, Vol 1, S. 45ff, Meder 1919, S. 251ff, Lohse Belkin/Depauw 2000, S. 35ff und Rosenberg 2000, S. 57.

¹⁵⁸ Meder, 1919, S. 251.

¹⁵⁹ Zitiert nach ebenda, 1919, S. 256.

¹⁶⁰ ebenda, S. 253ff.

¹⁶¹ AK Antwerpen, 2000, S. 41.

¹⁶² Price, 1984, S. 50, in AK Providence, 1984.

Studienzeit entsprach. Und selbst von Raffael (1483-1520) ist bekannt, dass er 1506 nach Florenz zog, um dort sein Können durch das Studium älterer Meister zu verfeinern.

Waren es zunächst Zeichnungen, die es im Zuge der Ausbildung zu kopieren galt – so hielten sich auch Heemskerck und Girolamo da Carpi bei ihren Studien nach der Antike an gezeichnete Vorlagen¹⁶³ – setzte sich im 17. Jahrhundert die Druckgrafik als Vorlage für Kopien durch. In der Literatur ist es Giovanni Battista Armenini, der in seiner Schrift „De’ veri precetti della pittura“ (1586) erstmals Drucke als Vorlagen für die Ausbildung junger Künstler empfiehlt.¹⁶⁴

Aufgrund ihrer präzisen Strichführung waren hierbei die nordischen Stiche hoch im Kurs. So merkt Vasari in der Biographie von Pontormo an, dass in den frühen 1520er-Jahren die deutschen Stiche von den Florentiner Künstlern besonders bewundert wurden. Und Joseph Meder berichtet, dass neben Della Bella noch Pierino del Varga, Marcantonio Raimondi und selbst Michelangelo Dürer kopierten, letzterer etwa auch Schongauer.

XII.4 Stefanos „Livre pour apprendre à dessiner“

Stefano della Bella selbst schuf bereits zu Beginn der 1640er-Jahre, als er nach Paris kam, ein Lehrbuch der Prinzipien des Zeichnens (dV/M 364-388) und um 1650 ein Buch von der Zeichenlehre (dV/M 292-307), das vor allem eine Anleitung zum Zeichnen des menschlichen Gesichts darstellt. Das Titelblatt, das laut Talbierska nicht von Della selbst stammt, zeigt zwei Kinder, wovon das eine mit einer Feder in ein Skizzenbuch zeichnet, während auf einem vor der Szene liegenden Papier die Bestimmung der folgenden Radierungen zu lesen ist: „Livre pour apprendre a dessiner“.¹⁶⁵

Della Bella wirkte aber auch selbst als Lehrer. Wobei er das Angebot, den jungen Ludwig XIV. zu unterrichten ablehnte, später jedoch in Florenz den jungen Cosimo III. unterrichtete und auch einen Schüler, Livio Mehus, hatte.

Eine der bekanntesten Radierungen Della Bellas, die so genannte „Medici-Vase“ (1656, dV/M 832, Abb. 109) zeigt dann auch den jungen Prinzen Cosimo, wie er die berühmte, heute in den Uffizien aufbewahrte Antike im Garten der Villa Medici zeichnet. Della Bella berichtet

¹⁶³ ebenda: Girolamo da Carpi kopierte vor allem Zeichnungen von Künstlern aus dem Kreis um Raffael. Außerdem: Neulinge in der Stadt hielten sich vor allem dann an die Kopien anderer, wenn ihnen der Zutritt zum Original nicht möglich war.

¹⁶⁴ Meder 1919, S. 254, Lohse Belkin/Depauw 2000, S. 36.

¹⁶⁵ AK Karlsruhe 2005, S. 113 ff.

hier von der Ausbildung des jungen Lehrlings, indem er ihn abbildet, wie er das Relief der Vase mit der Opferung der Iphigenie aufs Papier bringt. Das Kopieren erfährt in diesem Blatt somit auf zwei Ebenen gleichzeitig Ausdruck: zum einen zeigt es Stefano Della Bella als Prinzip der künstlerischen Ausbildung, zum anderen gewinnt es in der Wiedergabe des Reliefs autonomen Ausdruck als Wiedergabe eines Kunstwerkes.

Immer wieder trifft man in den Arbeiten Della Bellas auf den in der Natur und nach der Natur zeichnenden Künstler. So auch im ersten wie im letzten Blatt seiner oben genannten Landschaftsserie von 1643/36 (dV/M757-768, Abb. 110, 111). Dabei legen diese Darstellungen durchaus die Vermutung nahe, Della Bella wolle nicht nur den Künstler selbst bei der Ausübung des Zeichnens zeigen, sondern auch anregen, die von ihm geschaffenen Radierungen als Vorlagen zu verwenden.

Das Zeichnen nach dem Vorbild, – gleich, ob es sich in der Natur oder in der zweidimensionalen Vorlage zeigt – erhebt er so zum unumgänglichen Prinzip des künstlerischen Schaffens.

Ein Topos, den wir sogar beim jungen Künstler antreffen. Genau in jenem römischen Skizzenbuch der Albertina, das eben dieses Nachschaffen zum Inhalt hat, sitzt in einer der Landschaften ein junger Mann und zeichnet (Kat. 81/Inv. 11322). Wer weiß, vielleicht handelt es sich dabei sogar um den jungen Stefano Della Bella, der seine Eindrücke in der römischen Campagna aufs Papier bringt?

Anhang

Vieles was an Darstellungen im Skizzenbuch der Albertina anzutreffen ist, kann zu thematischen Gruppen zusammengeführt werden sowie Vorlagen oder historischen Ereignissen zugeordnet werden. Einiges davon fand auch im radierten Schaffen Della Bellas seinen Niederschlag, manchmal in konkreter Wiederkehr, anderes kann in Reflexen erkannt werden. Einige Motive jedoch entziehen sich einer genaueren Einordnung oder finden sich ohne weiteren Zusammenhang unter den Seiten des Buches.

Diese verbliebenen Skizzen sollen nachfolgend – soweit es möglich ist – über die Angaben im Gesamtverzeichnis der Italienischen Handzeichnungen der Albertina von 1995 hinaus ergänzend kommentiert werden.

A.1 Das Porträt Jacques Callots

Folgt man der Reihung der Inventarisierung, steht an erster Stelle des Skizzenbuches ein besonders fein und aufwendig in Bleigriffel, Steinkreide, Rötel und hellbrauner Lavierung¹⁶⁶ ausgeführtes Porträt, das als Abbild von Stefano della Bellas großem Vorbild, Jacques Callot gilt (Kat. 82/Inv. 11242).

Schon Thausing setzt das Porträt als Illustration an die Spitze seines Textes in dem er das Skizzenbuch Callot zuschreibt. Es ist ihm nicht zu verdenken, dass er in seiner voreiligen Freude, ein besonderes Zeugnis der Kunst Callots in Händen zu halten, das Porträt als Selbstbildnis verstehen möchte.

Bereits Levertin hegt jedoch große Zweifel, dass es sich bei dem Dargestellten tatsächlich um Callot handelt: „Thausing hielt sie (die Zeichnung, Anm.) für ein Selbstporträt Callots, aber niemals würde dieser Künstler mit seiner starken ruhigen Objektivität sich selbst so sentimental geschildert haben. Dieser van Dycksche Edelmannstypus mit seinem miselsüchtigen Ausdruck und dem melancholischen Blick erinnert außerdem in keiner Weise an die notorischen Porträts Callots.“¹⁶⁷ Auch wenn die sehr emotional pointierte Bewertung Levertins heute amüsiert, kann man ihm im Urteil Recht geben. Umso verwunderlicher bleibt daher die Anmerkung Birkes, die an Callot festhält, und als Beleg für die Bestimmung des Porträtierten einen Stich von Michel Lasne aus der Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel anführt (Abb. 112)¹⁶⁸. Auch andere Darstellungen wie jenes

¹⁶⁶ Birke, 1995, S. 1706.

¹⁶⁷ Levertin, 1904, S. 186.

¹⁶⁸ Mortzfeld, 1987, A 3305, S. 148.

zweite Wolfenbüttler Blatt¹⁶⁹ (Abb. 113) oder Lucas Vostermans Porträt nach Van Dyck (Abb. 114) zeigen wohl Ähnlichkeiten in der Typologie, wie man sie genauso in unzähligen weiteren Porträt-Darstellungen der Zeit findet, können aber als konkrete Vorlage für eine Darstellung Callots keineswegs überzeugen.

Hier hat einmal mehr Levertin den passenderen Hinweis, in dem er an Van Dyck und seine zahlreichen, auch in Stichen in großer Zahl reproduzierten Porträts erinnert, in dessen Umgebung, sei es als Graphik oder gar als gemaltes Porträt, das Vorbild für Della Bellas Zeichnung wohl am ehesten zu suchen ist. Als Beispiel seien nur zwei Blätter nach Van Dyck angeführt: Daniel Mytens, gestochen nach Van Dyck von Paulus Pontius und Cornelis van Poelenburgh, gestochen von Pieter de Jode (Abb. 115, 116).

Genannt sei schließlich auch eine mit schwarzer Kreide oder Bleigriffel ausgeführte Zeichnung eines in der Anlage zum Wiener Blatt ganz ähnlichen Porträts in den Uffizien, das jedoch im Inventar nicht näher bestimmt ist (Abb. 117).¹⁷⁰ Weiters sei zumindest festgehalten, dass mit dem radierten Porträt des 1634 verstorbenen Prinzen Francesco de'Medici (dV/M 36; Abb. 75) auch die Aufgabe des Porträts in jene Zeit fällt, als Della Bella das Skizzenbuch in Verwendung hatte.

Dass, wie Levertin meint, „der gefühlvolle Träumerkopf“ in der „Haarbehandlung wie in der Zeichnung der Nüstern und des Mundes an Stefano“ erinnert, kann wohl ausgeschlossen werden, divergiert doch das Alter des Dargestellten erheblich mit jenem Stefano della Bellas zum Zeitpunkt der Ausführung.

A.2 Commedia dell'arte und Karikaturen

Ein für Della Bella nicht unwesentlicher Charakterzug, nämlich der des humorvollen Künstlers, tritt in zwei Blättern des Wiener Skizzenbuches hervor. Auf einem Blatt (Kat. 83/Inv. 11248) hält Della Bella in flinkem und sehr dynamischem Strich zwei Figuren der Commedia dell'arte, Pulcinella und Capitano (?), fest. Auf der zweiten stellt er Dürers Cranium aus dem Wappen des Todes im oberen linken Eck vier Karikaturen-Köpfe zur Seite (Kat. 39/Inv. 11252).

Della Bella hat immer wieder in seinem Werk karikaturhafte Gestalten, Zwerge und auch Figuren der Commedia dell'Arte wieder gegeben.¹⁷¹ Bei den Figuren der Commedia dell'arte denkt man natürlich schnell an Callot und seine Exempel. Dennoch hat sich Della Bellas Darstellung im Fall des Wiener Skizzenbuches deutlich von seinem Vorbild entfernt. Die

¹⁶⁹ Mortzfeld, 1987, A 3304, S. 148

¹⁷⁰ Petrioli Tofani, 1987, Invenatrio 2. Disegni esposti, Nr. 1224 F.

¹⁷¹ siehe hierzu: Forlani Tempesti 1993.

beiden Figuren folgen keineswegs Callots langgliedrigen Typen, sondern sprechen eine eigene, sehr spontane Sprache.

Ein in Habitus und Kostüm zum Wiener Exemplar sehr ähnlicher Pulcinella ist auf einem Blatt in Stockholm überliefert (Abb. 118). Im Jahr 1641 versammelt Della Bella sogar eine ganze Schar an Zwergen und Figuren der Commedia dell'arte auf dem Frontispiz zur Ausgabe von Margherita Costas Stück „Li Buffoni“.

Die vier Karikaturen-Köpfe lassen natürlich stark an Leonardo da Vincis berühmte Grotesken denken. Auch die grotesken Köpfe Leonardos haben in unzähligen Wiederholungen und Modifikationen große Verbreitung gefunden.¹⁷² Della Bellas Karikaturen sind dabei nur angelehnt an Da Vincis Vorbilder und wirken durchaus mit eigenständigem Humor bereichert und modifiziert.

In seinen Radierungen tauchen später immer wieder ähnliche Fratzen en miniature auf: etwa auf einem Blatt der um 1646 datierten „Fingerübungen und Radierproben“ (dV/M402; Abb. 119) und auf zwei Blättern der um 1654 datierten „Fingerübungen und Radierproben“ (dV/M 415, dV/M 419; Abb. 120, 121). Auch eine Zeichnung aus der Graphischen Sammlung in München zeigt ähnliche Köpfe (Abb. 122).

A.3 Kinderszenen

Auf den Katalognummern 84-86 (11256-11258) finden sich Kinder-Darstellungen. Auf den ersten beiden Zeichnungen sieht man jeweils zwei Mädchen, einmal stehend, einmal auf dem Boden sitzend. Das dritte Blatt gibt einen sitzenden Jungen im Profil wieder. Levertin gibt an, dass es sich bei diesen Sujets um Kopien nach einem der Brüder Le Nain handeln dürfte.¹⁷³

Tatsächlich weichen diese Blätter, vor allem die große Analogien aufweisenden Zeichnungen der Mädchen, erheblich von anderen Kinderdarstellungen Della Bellas ab.

Der Zeichnung des knienden Jungen sei vergleichend ein Della Bella zugeschriebenes Blatt des Courtauld Institute, Princes Gate Collection 123 C (Abb. 123), in London zur Seite gestellt, das thematisch verwandt scheint und in welchem der wiedergegebene Junge gewisse Ähnlichkeiten zum Wiener Blatt aufzeigt. Zurückzuweisen ist eine Nähe zu einer

¹⁷² siehe dazu: Clayton 2002 und Kwakkelstein 1991, S. 127-136.

¹⁷³ Levertin 1904, S. 180.

ungewöhnlich großformatigen Federzeichnung (301 x 214 mm) mit einem Porträt eines jungen Mannes aus der Eremitage in St. Petersburg, auf die Birke verweist (Abb. 124).¹⁷⁴

Bei dieser Zeichnung handelt es sich offensichtlich, sowohl was die ungewöhnliche Größe, vor allem aber der Strich und die Stilistik betrifft, nicht um ein Werk von Della Bella.

A.4 Genreszenen und mehr – das bekannte Vokabular

Unter den verbleibenden Skizzen fällt noch eine Gruppe von Szenen auf, die sich thematisch zusammenfassen lassen und Studien von Soldaten und Bauern zeigen (Kat. 87-93/Inv. 11272, 11275, 11276, 11280, 11283, 11327, 11330r). Solche Darstellungen begegnen einem immer wieder auf Skizzen Della Bellas. Der Künstler setzt dabei oftmals nicht in Zusammenhang stehende und in der Größe verschiedene Figurenstudien nebeneinander oder zeigt Ensembles. Sujets dieser Art finden sich unter anderem zahlreich im Skizzenbuch der Uffizien, aber etwa auch im Bestand des Louvre. Wohl handelt es sich hierbei um schnelle Studien und Momentaufnahmen, die der Künstler auf seinen Streifzügen durch Rom und seine Umgebung auf Papier festgehalten hat.

Eine immer wiederkehrende Figur im Oeuvre der Zeichnungen ist auf der Katalognummer 56 (11273v) dargestellt. Birke spricht dabei von einem Mustertypus des Künstlers und führt ganz ähnliche Zeichnungen in der Princes Gate Collection/Courtauld Institute, in Windsor und in Stockholm an.¹⁷⁵ Drei wunderbare Variationen des Bannerträgers birgt schließlich das Florentiner Skizzenbuch (Abb. 125-127).

Als unikate Darstellungen innerhalb des Skizzenbuches müssen noch die Katalognummer 29 (11274v), die einen Musketier zeigt, und ein „Landsknecht mit Schild neben einem Gefallenen“ (Kat. 95/Inv. 11277) angeführt werden. Bei beiden kann man aufgrund der Stilistik von Kopien nach Vorbildern ausgehen.

Zuletzt bleiben drei Skizzen, eine ländliche Szene (Kat. 96/Inv. 11293) auf einem stark beschnittenen Blatt, ein Festungsbau der offensichtlich unter Belagerung steht (Kat. 94/ Inv. 11330v) und zwei flüchtige Frauenstudien (Kat. 97/Inv. 11220a), die sich aufgrund ihrer skizzenhaften und marginalen Beschaffenheit einer genaueren Bestimmung entziehen.

¹⁷⁴ Birke, 1995, S. 1716 und Kuznetsov 1981, Kommentar zu Nr. 33.

¹⁷⁵ Birke, 1995, S. 1725: Birke erwähnt vergleichbare Blätter in der Princes Gate Collection Courtauld Galleries London (Seilern 1959, Nr. 119a, Taf. LXXIX) und in Windsor (Blunt 1954, Inv. 4557, Nr. 59, Taf. 20) sowie die gleiche Figur in Stockholm, seitenverkehrt (Inv. 2473/1863, AK Stockholm 1969, Nr. 32).

Resümee

Ein „Meister der Barockradierung“ wurde Stefano della Bella anlässlich der rezentesten, seiner Kunst gewidmeten Ausstellung in Karlsruhe genannt. Von Kennern geschätzt, dem Publikum aber nur wenig bekannt – so lautet der Tenor, der sich wie ein roter Faden durch die Literatur über den Florentiner Künstler zieht. Wäre Moriz Thausing nur annähernd so begeistert über die beiden Skizzenbücher gewesen, die er 1875 für die Sammlung der Albertina erwarb und voreilig Jacques Callots zuschrieb, wenn er von der wahren Autorenschaft, nämlich der Stefano della Bellas gewusst hätte?

Oscar Levertin, der Thausing's irrige Annahme wenig später widerlegte, lies unmissverständlich erkennen, welchem der beiden Grafiker er den Vorzug gab. Von Stefano della Bella spricht Levertin als dem „begabtesten Nachfolger“ Callots, einem „weichen, eklektischen Künstler“, der in „elegantem, aber dünnem und recht schütterem Stil ältere Vorbilder nachahmt und paraphrasiert“.¹⁷⁶

Ein immer wieder gerne bemühtes Vorurteil, das bis heute seine Schatten auf die Rezeption des Florentiners wirft. Was Levertin allerdings in seiner scharfsinnigen Analyse vergisst, ist, dass es sich bei dem vorliegenden Werk um ein Skizzenbuch handelt, um einen Arbeitsbehelf. Noch dazu nicht um den eines reifen Meisters, sondern eines jungen Künstlers, der sich gerade seine Spuren auf dem Weg zum hoch geschätzten Zeichner und Radierer im Zuge eines Studienaufenthalts in Rom verdient.

Die insgesamt 97 Zeichnungen, die sich in der Albertina als ein zerlegtes sowie ein schmales, gebundenes Skizzenbuch erhalten haben, stellen eines der bedeutendsten Zeugnisse von Della Bellas römischer Zeit dar und sind darüber hinaus einer der raren Belege seiner frühen Schaffensjahre.

Was Thausing in seiner ersten Publikation über diese Skizzen andeutet, dass nämlich hier ein Skizzenbuch zerlegt und in seinen Einband andere Blätter mit schwächeren Skizzen wieder eingefügt wurden, ist in der nachfolgenden Literatur nicht mehr beachtet worden. Die beiden Skizzenbücher wurden immer als zwei verschiedene betrachtet. Anhand meiner Untersuchung konnte nun nachgewiesen werden, dass es sich bei beiden Büchern ursprünglich um ein einziges gehandelt hat, das vor dem Ankauf für die Albertina 1875 zerlegt worden sein muss. In der Zusammenführung dieser beiden Bestände ergab sich somit eine neue, spannende Ausgangslage für die Beschäftigung mit den bisher nur partiell, teils spärlich oder gar nicht bearbeiteten Skizzen.

¹⁷⁶ Levertin, 1904, S. 177ff.

Mit dem wieder vereinten Konvolut liegt somit wohl auch das erste jener Skizzenbücher vor, die in den Jahren in Rom entstanden sind. Von diesen hat sich als einziges in den Uffizien eines im originalen, gebundenen Zustand komplett erhalten, weitere einzelne Blätter und Fragmente vermutlich aus ähnlichen Heften werden neben den Uffizien und dem Louvre auch im Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom und in anderen Sammlungen bewahrt. Vor allem bei den Zeichnungen aus den Uffizien und aus dem Louvre handelt es sich um wertvolle Vergleichsbeispiele, die ich für meine Arbeit herangezogen habe.

In der Zusammenschau ergibt dies ein aussagekräftiges Panorama über die frühe römische Zeit, das vieles über die Arbeitsweise und die Entwicklung des Künstlers verrät.

Das Wiener Skizzenbuch tangiert dabei, wie kein anderes der erwähnten Zeugnisse, in zahlreichen Vorstudien die drei bedeutendsten druckgrafischen Arbeiten aus diesen Jahren: Den sechsteiligen Zyklus „Der Einzug des polnischen Gesandten in Rom 1633“ (dV/M 44-49), die acht „Marinestücke“ (dV/M 810-817) und die Radierungen die Stefano della Bella aus Anlass des Begräbnisses für den Prinzen Francesco de' Medici geschaffen hat (dV/M 36, 74, 971-978). Wobei im Zuge meiner Studie den bisher bekannten Vorzeichnungen weitere hinzugefügt werden konnten.

Für seine Radierungen schöpfte Stefano aus dem bildnerischen Fundus den er in seinen Skizzenbüchern sammelte. Dieser setzt sich aus Skizzen die in der Natur gezeichnet wurden, aus weiterführenden Studien und aus Kopien zusammen. Erstaunlich ist dabei mit welcher Akribie und Sorgfalt und anhand welcher großen Zahl an Studien sich der junge Künstler auf die Umsetzung seiner Themen in der Radierung vorbereitete.

Im Rahmen der Arbeit wurde versucht, die in der Literatur gerne pauschal und vorschnell als „vor der Natur gezeichnet“ angeführten Skizzen in eine sinnfällige Abfolge zu bringen, sie dem Entstehungsprozess einzugliedern und somit die Arbeitsweise Della Bellas erkennbar zu machen. Es zeigte sich besonders deutlich anhand der Skizzen zum „Einzug des polnischen Gesandten in Rom 1633“, dass Della Bella zunächst in natura Gesehenes in weiteren Studien präzisiert und verfeinert, um sich das Gefundene anzueignen. Schließlich stellt er auch Überlegungen zur komplexen Gesamtkomposition an. Dort wo ihm die Darstellung exotischer Reiter und Tiere, die er vermutlich selbst nicht gesehen hat, Schwierigkeiten bereitet, greift er auf alte Druckgrafiken zurück, kopiert sie und fügt sie dann seiner Radierung entsprechend angepasst ein.

Das Kopieren stellt sich generell im Skizzenbuch der Albertina, aber auch in dem aus den Uffizien, das länger als das Wiener Buch in Verwendung stand, als wichtiges Prinzip im Schaffen Stefano della Bellas aus diesen Jahren dar.

Zum einen kopiert er, wie bereits erwähnt, um künstlerische Probleme zu lösen, wobei das Vorbild dann gelegentlich beinahe wörtlich in die Radierung übernommen wird, meist jedoch als Echo erkennbar bleibt. Zum anderen bedient der sich des Prinzips des Kopierens nach Druckgrafiken und Fresken als wichtige Studientechnik. Um etwa komplizierte Körperfiguren zu lernen, sich neue Formen anzueignen und seine Ausdrucksskala zu erweitern.

Dabei greift er auf Vorlagen der Alten, wie Lucas van Leyden, Hans Holbein und Albrecht Dürer zurück, zeichnet nach der Antike aber auch nach Neuerem von Jacques Callot, Filippo Napoletano, Cherubino Alberti und etwa Guido Reni. Hier wurden die bisher bekannten und an verschiedener Stelle publizierten Vorbilder zusammengeführt und einige neue ausfindig gemacht.

Eine Reihe von Landschaftsdarstellungen aus dem heute gebundenen und bisher nicht bearbeiteten Teil des Skizzenbuches lassen wiederum erkennen, wie sich Stefano an Zeitgenossen aus dem Umkreis der in Rom tätigen Holländer, wie Bartholomeus Breenbergh und Cornelis van Poelenburgh orientiert.

Beleuchtet wurde anhand der Arbeiten im Wiener Skizzenbuch schließlich auch die Frage, wie sehr Della Bella der genaue Berichterstatter der Ereignisse seiner Zeit ist, als der er oft und gerne bezeichnet wird, oder, ob aus seinen Radierungen mehr Dichtung als Wahrheit spricht, wie jüngst Ulrike Ilg gemeint hat.¹⁷⁷ Die Wahrheit ist wohl in der Mitte zu suchen. Vor allem aber muss der heutige Blickwinkel ausgeblendet werden, um zu verstehen, was es zu Della Bellas Zeit geheißen haben mag, ein historisches Ereignis für die Nachwelt zu dokumentieren.

Es ist wie eine ironische Fußnote des Schicksals, dass Stefano della Bellas, neben einigen hervorragenden Einzelblättern aus der späteren Zeit, wichtigster Bestand in der Albertina zunächst als Werk Jacques Callots Aufnahme in die Sammlung gefunden hat.

Callot war unzweifelhaft ein großes Vorbild für den Florentiner Künstler. Davon zeugen besonders seine ganz frühen Radierungen. Dennoch zeigt gerade das Wiener Skizzenbuch, dass es bei weitem nicht nur Callot ist, an dem er sich orientiert. Viel mehr ist es auch ein Zeugnis für seine Emanzipation von seinem großen Vorbild.

¹⁷⁷ Ilg, 2003

Denn spätestens nach Rom hat Stefano della Bella seinen eigenen Stil gefunden. Diesen Weg dahin lässt das Skizzenbuch der Albertina, ebenso wie jenes aus Florenz, anschaulich erkennen und nachvollziehen.

Das Skizzenbuch von Stefano della Bella aus der Albertina mag kein spektakuläres und lautes Zeugnis einer bereits etablierten künstlerischen Größe sein. Aber es ist ein wunderbares Lesebuch, das viel über die Entwicklung dieses herausragenden Grafikers verrät und somit ein wertvolles und beredetes Stück Kunstgeschichte, das nunmehr in beinahe wieder vollständiger Form gelesen werden kann.

Verwendete Literatur:

AK (Ausstellungskatalog) Wien 1932

Stix/L. Fröhlich-Bum

Alfred Stix/ L. Fröhlich-Bum, Die Zeichnungen der Toskanischen, Umbrischen und Römischen Schulene, Albertina, Wien, 1932

AK Basel 1960

Georg Schmidt, Hans Reinhardt, Die Malerfamilie Holbein in Basel : Ausstellung im Kunstmuseum Basel zur Fünfhundertjahrfeier der Universität Basel, Basel, 1960

AK Berlin 1964

Matthias Winner, Entwurf und Ausführung : italienische Druckgraphik und ihre Vorzeichnungen von Barocci bis Piranesi, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin Berlin, 1964

AK Wien 1968

Jacques Callot und sein Kreis : Werke aus dem Besitz der Albertina und Leihgaben aus den Uffizien / Graphische Sammlung Albertina. Katalog bearb. von Eckhart Knab, Wien, 1968

AK Rom 1971

Marco Chiarini, Vedute romane : disegni dal XVI al XVIII secolo : catalogo. Presentazione di Lidia Bianchi. Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma, Rom, 1971

AK Florenz 1973

Anna Forlani Tempesti, Mostra di incisioni di Stefano della Bella, Gabinetto Disegni e Stampe, Florenz, 1973.

AK Rom 1976

Maria Catelli Isola, Disegni di Stefano della Bella dalle collezione del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom, 1976

AK Providence 1984

Children of Mercury: the education of artists in the sixteenth and seventeenth centuries, David Winton Bell Gallery, Providence, 1984

AK Nancy 1992

Jacques Callot : 1592 - 1635 / Musée Historique Lorrain, Nancy. Sous la direction de Paulette Choné, Paris, 1992

AK Caen 1998

Stefano Della Bella : 1610 - 1664 / Musée des Beaux-Arts de Caen. Commissariat de l'exposition: Caroline Joubert. Auteurs: Paulette Choné, Paris, 1998

AK Antwerpen 2000

Kristin Lohse Belkin & Carl Depauw, Images of death : Rubens copies Holbein, Gent, 2000

AK Karlsruhe 2005

Stefano della Bella. Ein Meister der Barockradierung, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe, 1995

Baldinucci 1728

Flippio Baldinucci, Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, Bd. 5, Florenz 1728

Barone 2001

Juliana Barone, Illustrations of figures by Nicolas Poussin and Stefano Della Bella in Leonardo's 'Trattato', in: Gazette des beaux-arts, 138, 2001, S. 1-14

Barone 2003

Juliana Barone, Seventeenth-century illustrations for the chapters on motion in Leonardo's "Trattato", in: Rodney Palmer and Thomas Frangenberg, The rise of the image: essays on the history of the illustrated art book, Aldershot, 2003, S. 23-49

Bellesi/Romei 1997

Sandro Bellesi, Francesca Romei, Stefano Della Bella : un episodio pittorico dimenticato, Falciani, 1997

Bellesi 1998

Sandro Bellesi, Stefano Della Bella : otto dipinti su pietra paesina, Florenz, 1998

Blunt, Anthony 1954

Blunt, Anthony, Hrsg., The drawings of G. B. Castiglione & Stefano della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, London, 1954

Birke 1991

Veronika Birke, Die italienischen Zeichnungen der Albertina, München, 1991

Birke 1992 – 1997

Veronika Birke/Janine Kertész, Die italienischen Zeichnungen der Albertina: Generalverzeichnis, Wien, 1992 – 1997

Bonnefoit, 1994

Regine Bonnefoit, Bella, Stefano della, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Band 8, München/ Leipzig, 1994, S. 424 – 426

Borea 1975

Evelina Borea, Dipinti alla Petraia per don Lorenzo de' Medici: Stefano della Bella, Vincenzo Mannozi, il Volterrano, i Dandini e altri, in: Prospettiva, 2, 1975, S. 24-39

Borea 1977

Evelina Borea, La quadreria di Don Lorenzo de' Medici/(Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Firenze e Pistoia.). Con la collaborazione per i disegni e le stampe di Anna Maria Petrioli Tofani e per i ritratti di Lorenzo de' Medici di Karla Langedijk
Florenz, 1977

Briquet 1923

C.M.Briquet, Les Filigranes, Dictionnaire historique des marques du papier, Tome troisième, Leipzig, 1923

Briesemeister 1970

Dietrich Briesemeister (Hrsg.), Bilder des Todes, Unterschneidheim, 1970

Buck, 2006

Stephanie Buck, Die "Bilder des Todes" und der Triumph des Lebens, in: Hans Holbein d. J. : die Jahre in Basel 1515-1532. München, 2006, S. 117-123

Chiarini 2007

Marco Chiarini, Teodoro Filippo di Liagno detto Filippo Napoletano, 1589-1626, vita e opere, Florenz, 2007

Clayton 2002

Martin Clayton, Leonardo da Vinci: the divine and the grotesque/The Royal Collection, London, 2002

Gabrieli 1939

Giuseppe Gabrieli, Un raro libretto d'incisioni del Seicento di Filippo Liagno, in: Maso Finiguerra, 4.1939 Nr. 3, S. 253-260

Gallottini 1995

Angela Gallottini, Philippe Thomassin : Antiquarum statuarum urbis Romae liber primus (1610 - 1622), Bolletino d'arte, Volume speciale, Rom, 1995

Goette 1897

Alexander Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder, Strassburg, 1897

Forlani Tempesti 1972

Anna Forlani Tempesti, Un taccuino con disegni di Stefano della Bella,
in: *Arte illustrata*, 5, 1972, S. 144-151

Forlani Tempesti 1976

Anna Forlani Tempesti, A miscellaneous album by Stefano della Bella at Munich
In: *Master drawings*, 14, 1976, S. 260-270

Forlani Tempesti 1993

Anna Forlani Tempesti, Callot et Stefano Della Bella: fêtes et caramogi, in: Jacques Callot:
(1592 - 1635), S. 482-510,
Paris, 1993

Heawood 1950

Edward Headwood, M.A.

Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries,
Hilversum, 1950

Ilg 2003

Ulrike Ilg

Stefano della Bella and Melchior Lorck : The Practical Use of an Artists' Model Book
in: *Master Drawings* 41, 2003, S. 30-43

Kuznetsov 1981

Western European drawing/The Hermitage/Mus. Kat., Einleitung und Auswahl: Yury
Kuznetsov,
Leningrad, 1981

Kwakkelstein 1991

Michael W. Kwakkelstein, Leonardo da Vinci's grotesque heads and the breaking of the
physiognomic mould,
in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991, S. 127-136

Levertin 1904

Oscar Levertin, Callots Skizzenbuch in der Albertina,
in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* XV, 1904, S. 177-186

Maganuco 1925

Enzo Maganuco, Stefano della Bella a Roma,
in: *Dedalo* VI, Nr. 4, September 1925, S. 209 – 229

Mahon 1956

A. Philip Mahon, *Treatise of Painting*, Vol. I, Translation,
Princeton, 1956

Manfrini 1977

Monica Manfrini, Filippo Napoletano e Jacques Callot : non si è trattato di relazioni
generiche, ma dell'uso degli stessi strumenti,
in: *Grafica grafica*, 1977, S. 83-87

Massar 1968

Phyllis Dearborn Massar, Presenting Stefano della Bella,
in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Nov. 1968, S. 159-176

Massar 1980

Phyllis Dearborn Massar, A Paris sketchbook by Stefano della Bella
In: Master drawings, 18, 1980, S. 227-236

Massar 1977

Phyllis Dearborn Massar, Stefano della Bella at Rome,
in: Master Drawings, 15, 1977, S. 181-184,

Meder 1923

Die Handzeichnung: Ihre Technik und Entwicklung, 2., verbesserte Auflage,
Wien, 1923

Mongini 1977

M. P. Mongini, Dentro la carta : le filigrane raccontano la storia della stampa antica,
in: Grafica grafica, 1977, S. 76-82

Mortzfeld 1987

Katalog der graphischen Porträts in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, bearbeitet
von Peter Mortzfeld, Reihe A, Band 4, Abbildungen Bu – Com,
München, 1987

Mortzfeld 1996

Biographische und bibliographische Beschreibungen mit Künstlerregister: 2. Bre - Em: A
2765 - A 5598,
München, 1996

Muller 1997

Frank Muller, Heinrich Vogtherr l'Ancien : un artiste entre Renaissance et Réforme,
Wolfenbütteler Forschungen 72,
Wiesbaden, 1997

Nasse 1913

Hermann Nasse,
Stefano della Bella, Ein Maler-radierer des Spätbarock,
Strassbourg, 1913

Paszkiewicz 1977

Mieczysław Paszkiewicz, Polonika w szkicowniku Stefana della Belli we florenskich Uffizi,
in: Biuletyn historii sztuki, 39, 1977, S. 164-175

Paszkiewicz 1984

Mieczysław Paszkiewicz, Tematyka polska w twórczości Stefano della Belli : część I, in:
Rocznik historii sztuki, 14, 1984, S. 187-261

Paszkiewicz 1985

Mieczysław Paszkiewicz, Tematyka polska w twórczości Stefano della Belli : część II,
in: Rocznik historii sztuki, 15, 1985, S. 55-128

Petrioli Tofani 1986, 1987, 1991

Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inventario,
Florenz, 1986 – 1991

Roethlisberger 1981

Marcel Roethlisberger, Bartholomeus Breenbergh, The paintings,
Berlin, 1981

Romei 1994

Francesca Romei, Il contratto del disegnatore : Stefano Della Bella e il disegno dall'antico
In: Art e dossier, 9, 1994, No. 90, S. 36-40

Pugliatti 1978

Teresa Pugliatti, Agostino Tassi: tra conformismo e libertà,
Rom, 1978

Rosenberg 2000

Raphael Rosenberg, Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos :
eine Geschichte der Kunstbetrachtung,
München, 2000

Rümelin 2006

Christian Rümelin, Hans Holbein und die Druckgraphik, in: Hans Holbein d. J. : die Jahre in
Basel 1515 – 1532,
München, 2006

Rümelin 2006

Christian Rümelin, Bilder des Todes,
in: Hans Holbein d. J.: Die Jahre in Basel 1515-1532, München, 2006, S. 471-472

Salamon 2000

Silverio Salamon, Stefano Della Bella: Firenze 1610-1664 / L'Arte Antica Silverio Salamon.
Turin, 2000

Salerno 1970

Luigi Salerno, I vero Filippo Napoletano e il vero Tassi,
in: Storia dell'arte, 6, 1970, S. 139-150

Schweikhart 1987

Gunter Schweikhart, Flora Farnese in Kassel,
in: Klassizismus : Epoche und Probleme / Jürg Meyer zur Capellen [Hrsg.], Hildesheim,
1987, S. 385-397

Talbierska 2001

Jolanta Talbierska, Stefano della Bella (1610-1664) : akwaforty ze zbiorów Gabinetu Rycin
Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie = Stefano della Bella (1610 - 1664) : etchings from
the collection of the Print Room of the Warsaw University Library.
Warschau, 2001

Warnke 1985

Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers
Köln, 1985

Viatte/Vitzthum 1970

Françoise Viatte e Walter Vitzthum, Stefano della Bella nel Levante,
in: Arte illustrata, 1970, No. 34/36, S. 66-67

Vesme, de, Massar 1971

Alexandre de Vesme, Phyllis Dearborn Massar, Stefano della Bella, Catalogue Raisonné, 2
Bde.,
New York 1971

Vemse, de, Massar, Ortolani 1996

Tiziano Ortolani, Aggiornamento: Alexandre de Vesme, Phyllis Dearborn Massar, Stefano
della Bella, Catalogue Raisonné,
New York, 1996.

Viatte 1972

Françoise Viatte, Stefano della Bella: le Cinque Morti,
in: Arte illustrata, 5, 1972, S. 198-209

Viatte 1974,

Musée du Louvre, Cabinet des dessins. Inventaire général des dessins italiens, Bd. II,
Dessins de Stefano della Bella 1610-1664,
Paris, 1974

Viatte 1977

Françoise Viatte, Allegorical and burlesque subjects by Stefano della Bella,
in: Master drawings, 15, 1977, S. 347-365

The Illustrated Bartsch:

Volume 38, formerly volume 17 (part 5), Italian artists of the sixteenth Century, edited
by Sebastian Buffa, New York 1983

Volume 37, formerly volume 17 (part 4), Antonio Tempesta, Italian artists of the
sixteenth Century, edited by Sebastian Buffa, New York 1984

Volume 34, formerly volume 17 (part 1), Italian artists of the sixteenth Century, edited
by Sebastian Buffa, New York 1982

Allgemeines Künstlerlexikon:

Cherubino Alberti, Bd 2. Leipzig München 1992, Anna Matteoli, S. 69-71

Breenbergh, Bd. 14, München Leipzig 1996, Marcel G. Roethlisberger, S. 65-66

Filippo Angeli (Filippo Napoletano), Bd. 3, München Leipzig 1992, Luigi Salerno, S.
742-743

Lebenslauf

Stefan Musil

Geburtsdatum: 16.4.1970
Geburtsort: Wien
Staatsbürgerschaft: Österreich

1988 Matura
1989-1994 Studium der Architektur an der TU Wien
Seit 1994 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Berufliche Tätigkeit:

1996-2002: Mitglied der Kulturredaktion und Kulturredakteur der Tageszeitung „Die Presse“ u.a. mit den Tätigkeitsbereichen Musik-, Tanz- und Kunstkritik, Blattproduktion sowie Konzeption und Produktion von Sonderseiten und Spezialmagazinen (Kunst- und Kulturthemen).

Daneben freie kulturjournalistische Tätigkeit.

2002-2006: Pressesprecher und Leiter der PR-Abteilung der Albertina, Wien: Vorbereitung und Durchführung der Wiedereröffnung der Albertina im März 2003. Mediale Betreuung von über 40 Ausstellungen im In- und Ausland, u.a. „Edvard Munch. Thema und Variaton“, „Albrecht Dürer“, „Rembrandt“, „Rubens“, „Michelangelo und seine Zeit“ (Peggy Guggenheim Collection, Venedig und Albertina, Wien), „Piet Mondrian“, „Pop Art and Minimalism“, „Egon Schiele“ (Van Gogh Museum, Amsterdam und Albertina, Wien“, „Albrecht Dürer“ (Prado, Madrid), „Mozart. Experiment Aufklärung“ (offizielle Ausstellung der Stadt Wien zum Mozartjahr 2006), „Picasso. Malen gegen die Zeit“.

Daneben Tätigkeit als freier Kulturpublizist.

2007/2008: Inanspruchnahme eines Studienabschlußstipendiums zur Finalisierung der Masterarbeit im Fach Kunstgeschichte. Aus diesem Grund Studienaufenthalte in Paris und Florenz (Kunsthistorisches Institut Florenz der Max-Planck-Stiftung).

März 2007: Regiehospitantz an der Wiener Volksoper (Ravel, „L'heure Espagnole“, Regie: Anjara Amos).

Seit Dezember 2008: Vorstandsmitglied der AICA, Internationale Vereinigung der KunstkritikerInnen, Sektion Österreich.

April/Mai 2008: PR und Öffentlichkeitsarbeit für die „Architekturtage 2008“ (im Auftrag von art:phalanx Kunst- und Kommunikationsbüro, Wien)



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Skizzenbuch des Stefano della Bella
aus der Albertina in Wien

Band 2 von 2 Bänden

Verfasser

Stefan Musil

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315
Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte
Betreuerin: Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhalt

Abbildungen

Seite 1A-31A

Katalog

Seite 32K-95K

Konkordanz

Katalognummern/ Inventarnummern

Seite 97K

ABBILDUNGEN



Abb.1, Stefano della Bella, Das Skizzenbuch II, Inv. 11315-11330a, Albertina, Wien



Abb. 3, Pergament-Einband von Skizzenbuch II mit der deutlich sichtbaren Knickfalte, Albertina, Wien



Abb. 2, „P“ und Weintraube, Sammlerzeichen von Ferenc Pulszky



Abb. 4, „Alte Federnummer“ auf Kat. 28 (Inv. 11274r), aus dem Skizzenbuch I von Stefano della Bella, Albertina, Wien



Abb. 5, „Alte Federnummer“ auf Kat. 77 (Inv. 11323), aus dem Skizzenbuch II von Stefano della Bella, Albertina, Wien

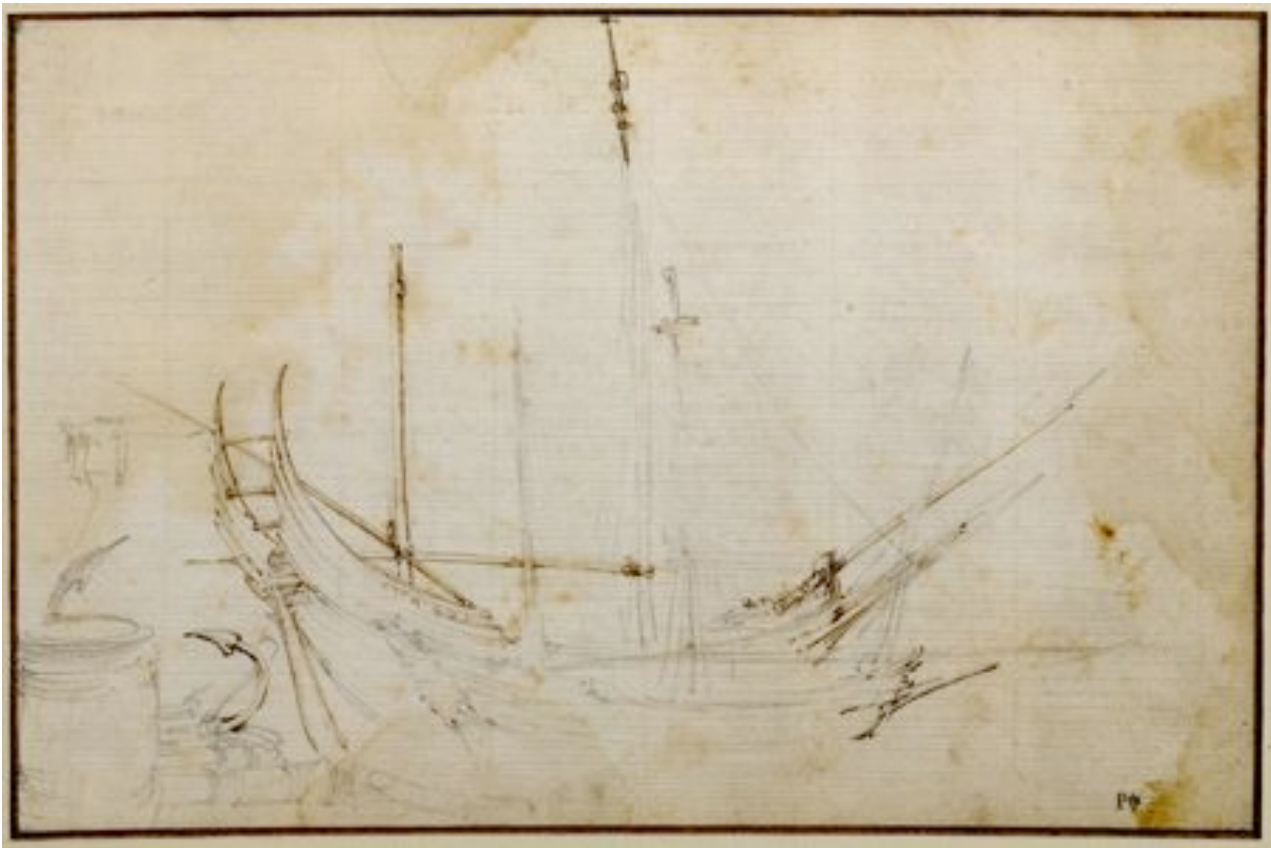


Abb. 6, Stefano della Bella, Kat. 61 (Inv. 11314), Albertina, Wien, Flecken am linken und rechten Rand



Abb. 7, Stefano della Bella, Kat. 21 (Inv. 11304v), Wasserzeichen, Vogel



Abb. 8, Stefano della Bella, Kat. 45 (Inv. 11245), Wasserzeichen, drei Hügel/Berge



Abb. 9, Historische Montierung eines Fragments in Skizzenbuch II

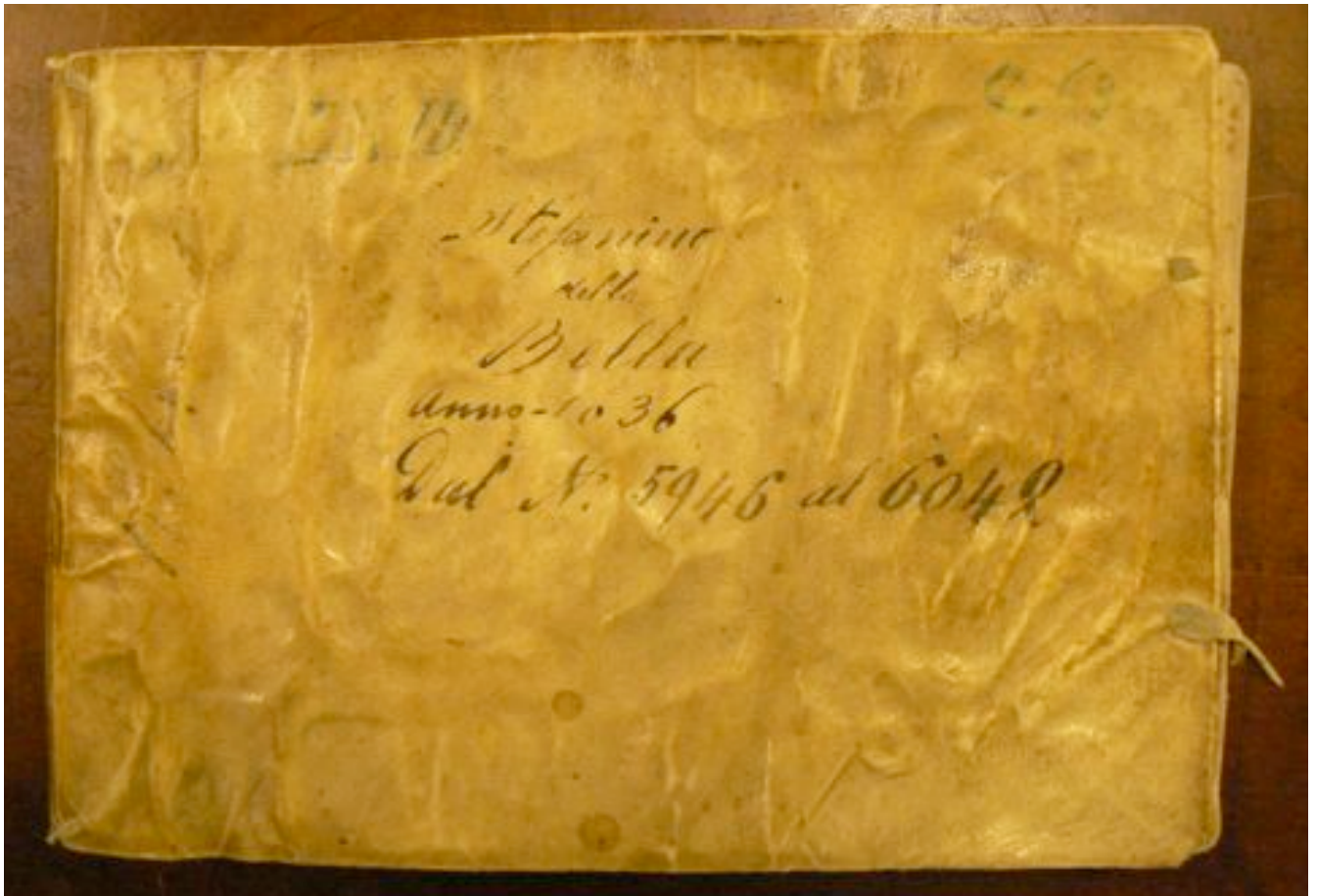


Abb. 10, Stefano della Bella, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 5946-6042

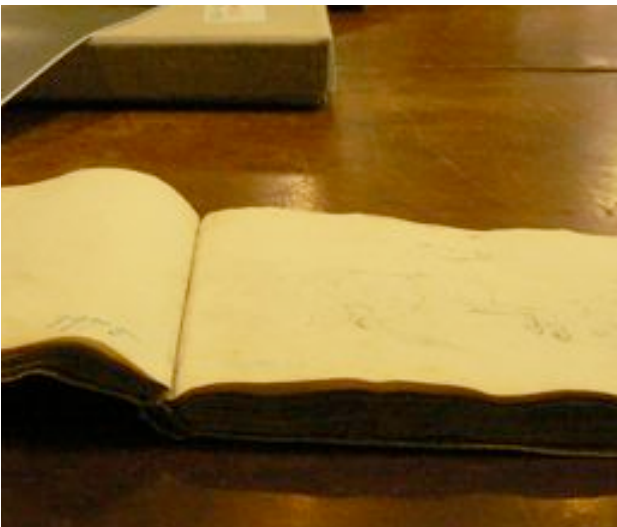


Abb. 11, Detail, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz

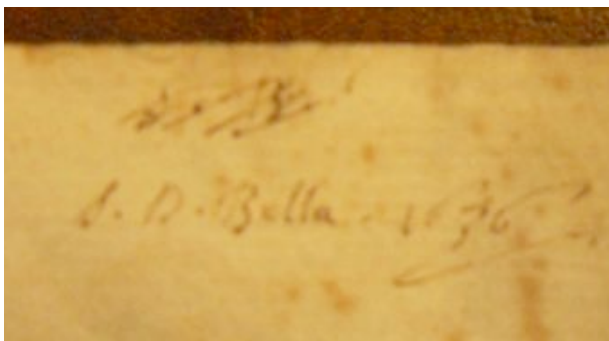


Abb.12, Detail, Inschrift: „S. D. Bella 1636“, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz

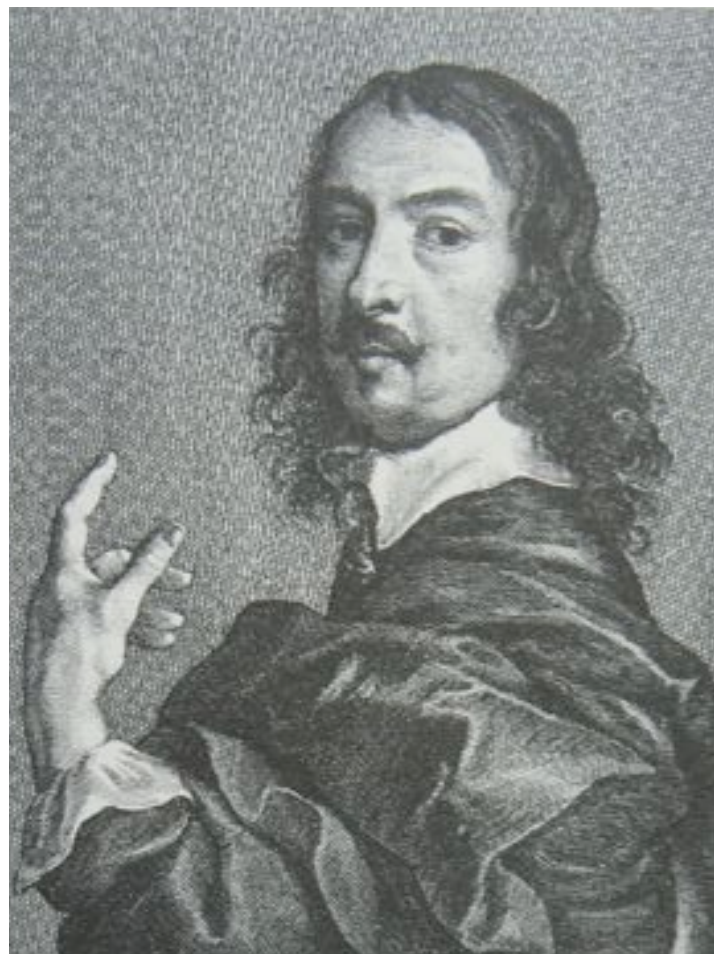


Abb. 13, Wenzel Hollar, Porträt von Stefano della Bella, 1649, Radierung, Ausschnitt



Abb. 14, Stefano della Bella, „Einzug des polnischen Gesandten in Rom im Jahr 1633“, Titelblatt, nach 1633, Radierung, dV/ M 44



Abb. 15, Stefano della Bella, „Einzug des polnischen Gesandten in Rom im Jahr 1633“, zweites Blatt, nach 1633, Radierung, dV/ M 45



Abb. 16, Stefano della Bella, „Einzug des polnischen Gesandten in Rom im Jahr 1633“, drittes Blatt, nach 1633, Radierung, dV/ M 46



Abb. 17, Stefano della Bella, „Einzug des polnischen Gesandten in Rom im Jahr 1633“, viertes Blatt, nach 1633, Radierung, dV/ M 47



Abb. 18, Stefano della Bella, „Einzug des polnischen Gesandten in Rom im Jahr 1633“, fünftes Blatt, nach 1633, Radierung, dV/ M 48



Abb. 19, Stefano della Bella, „Einzug des polnischen Gesandten in Rom im Jahr 1633“, sechstes Blatt, nach 1633, Radierung, dV/ M 49



Abb. 20, Stefano della Bella, Fünf Männer, Feder, braune Tinte, 80 x 128 mm,
Cabinet des dessins, Louvre, Paris, Inv. 359-3



Abb. 21, Stefano della Bella, Fünf Studien von Männern, Feder, braune Tinte, 80 x 133 mm,
Cabinet des dessins, Louvre, Paris, Inv. 359-1



Abb. 22, S. della Bella, Drei polnische Soldaten, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6000



Abb. 23, S. della Bella, Drei polnische Soldaten, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6001



Abb. 24, S. della Bella, Drei polnische Soldaten, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6002



Abb. 25, S. della Bella, Drei polnische Reiter, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6003



Abb. 26, S. della Bella, Fünf polnische Soldaten, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6004



Abb. 27, S. della Bella, Zwei polnische Reiter, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6010



Abb. 28, S. della Bella, Zwei polnische Reiter, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6013



Abb. 29, S. della Bella, Drei polnische Reiter, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6015



Abb. 31, Der geflügelte Reiter, Detail aus: Stefano della Bella, Einzug des polnischen Botschafters in Rom, Feder, braune Tinte, braune Lavierung, Spuren von schwarzer Kreide, 27 x 173 cm, Cabinet des dessins, Louvre, Paris, Inv. 430



Abb. 32, Von Soldaten an der Hand geführte Pferde, Detail aus: Stefano della Bella, Einzug des polnischen Botschafters in Rom, Feder, braune Tinte, braune Lavierung, Spuren von schwarzer Kreide, 27 x 173 cm, Cabinet des dessins, Louvre, Paris, Inv. 430



Abb. 33, Modell eines polnischen Husaren um 1640, Polnisches Armeemuseum, Warschau



Abb. 34, Modell eines geflügelten Husaren aus dem späten 17. Jahrhundert, Staatliche Kunstsammlung, Burg Wawel, Warschau



Abb. 35, Der geflügelte Husar, Detail aus: Stefano della Bella, Der Einzug des polnischen Gesandten in Paris, 1645, Zeichnung, British Museum, London, Nr. 1895-6-17-396



Abb. 36, Stefano della Bella, Polnischer Reiter mit Flügeltracht, um 1648/50, Radierung, dV/M 276



Abb. 37, Melchior Lorck, Türkischer Reiter, Holzschnitt, aus:
„Wohlgerissene und geschnittene Figuren, in Kupfer
und Holz . . . für die Mahler, Bildhauer und
Kunstliebenden an Tag gegeben“, Hamburg, 1626



Abb. 38, Stefano della Bella, Türkischer Reiter, Skizzenbuch,
Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz,
Inv. 6024



Abb. 39, Melchior Lorck, Türkisches Pferd, Holzschnitt, aus:
„Wohlgerissene und geschnittene Figuren, in Kupfer und
Holz . . . für die Mahler, Bildhauer und Kunstliebenden
an Tag gegeben“, Hamburg, 1626



Abb. 40, Melchior Lorck, Türkischer Bogenschütze,
Holzschnitt, aus: „Wohlgerissene und
geschnittene Figuren, in Kupfer und Holz . . .
für die Mahler, Bildhauer und Kunstliebenden
an Tag gegeben“, Hamburg, 1626



Abb. 41, S. della Bella, Türkisches Pferd und Türkischer Bogenschütze, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6018



Abb. 42, Melchior Lorck, Gesatteltes Dromedar, Holzschnitt, aus: „Wohlgerissene und geschnittene Figuren, in Kupfer und Holz . . . für die Mahler, Bildhauer und Kunstliebenden an Tag gegeben“, Hamburg, 1626



Abb. 43, Stefano della Bella, Gesatteltes Dromedar, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6020



Abb. 44, Melchior Lorck, Trommler auf einem Dromedar, Holzschnitt, aus: „Wohlgerissene und geschnittene Figuren, in Kupfer und Holz . . . für die Mahler, Bildhauer und Kunstliebenden an Tag gegeben“, Hamburg, 1626



Abb. 45, S. della Bella, Trommler auf einem Dromedar, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6027



Abb. 46, Stefano della Bella, Vier orientalische Krieger, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6030



Abb. 47, Geflügelter Reiter, Detail aus: Stefano della Bella, „Einzug des polnischen Gesandten in Rom im Jahr 1633“, zweites Blatt, nach 1633, Radierung, dV/ M 45



Abb. 48, Türkischer Bogenschütze, Detail aus: Stefano della Bella, „Einzug des polnischen Gesandten in Rom im Jahr 1633“, Titelblatt, nach 1633, Radierung, dV/ M 44



Abb. 49, Jacques Callot, Die Belagerung von Breda, 1627, sechs Platten, Radierung



Abb. 50, Luca van Leyden, Kalvarienberg, Stich



Abb. 51, Lucas van Leyden, Die kleine Hagar, Stich, Detail



Abb.52, Lucas van Leyden, Pyramus und Thisbe, Stich



Abb. 53, Lucas van Leyden, Potiphar klagt Joseph an, Stich



Abb. 54, A. Dürer, Das Wappen des Todes, 1503, Stich 14A



Abb. 55, Albrecht Dürer, Die Geburt Mariä, 1511, Holzschnitt



Abb. 56, Hans Holbein, „Der Edelmann“,
Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 57, Hans Holbein, „Der Kriegermann“,
Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 58, Hans Holbein, „Der Apt“,
Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 59, Hans Holbein, „Die Aptschön“,
Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 60, Hans Holbein, „Der Bischof“,
Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 61, Hans Holbein, „Der Blinde“,
Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 62, Hans Holbein, „Der Artzet“, Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 63, Hans Holbein, „Der Sternseher“, Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 64, Hans Holbein, „Die Greffin“, Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 65, Hans Holbein, „Die Edelfraw“, Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 66, Hans Holbein, „Das Altweyb“, Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 67, Hans Holbein, „Der Krämer“, Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 68, Hans Holbein, „Der Kärner“, Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 69, H. Holbein, Knabe mit Schild und Pfeil, Holzschnitt, aus: „Bilder des Todes“



Abb. 70, Filippo Napoletano, Geflügeltes Skelett mit Sanduhr, Radierung



Abb. 71, Filippo Napoletano, Menschliches Skelett mit einem Banner, Radierung



Abb. 72, Filippo Napoletano, Menschliches Skelett mit Bogen und Köcher, Radierung



Abb. 73, Filippo Napoletano, Skelett eines Pferdes, Radierung



Abb. 74, Stefano della Bella, Der Tod reitet über das Schlachtfeld, um 1646/48, Radierung, dV/M93



Abb. 75, Stefano della Bella, Porträt des Prinzen Francesco de' Medici, 1634, Radierung, dV/M 36



Abb. 76, Stefano della Bella, Trauerfeierlichkeiten für Francesco de' Medici in San Lorenzo, Florenz, 1634, Radierung, dV/M 74



Abb. 77, Stefano della Bella, Acht Todesembleme, 1634, Radierung, dV/M 971-978



Abb. 78, Stefano della Bella, Todesembleme mit dem Adler, Detail aus: Acht Todesembleme, 1634, Radierung, dV/M 971-978

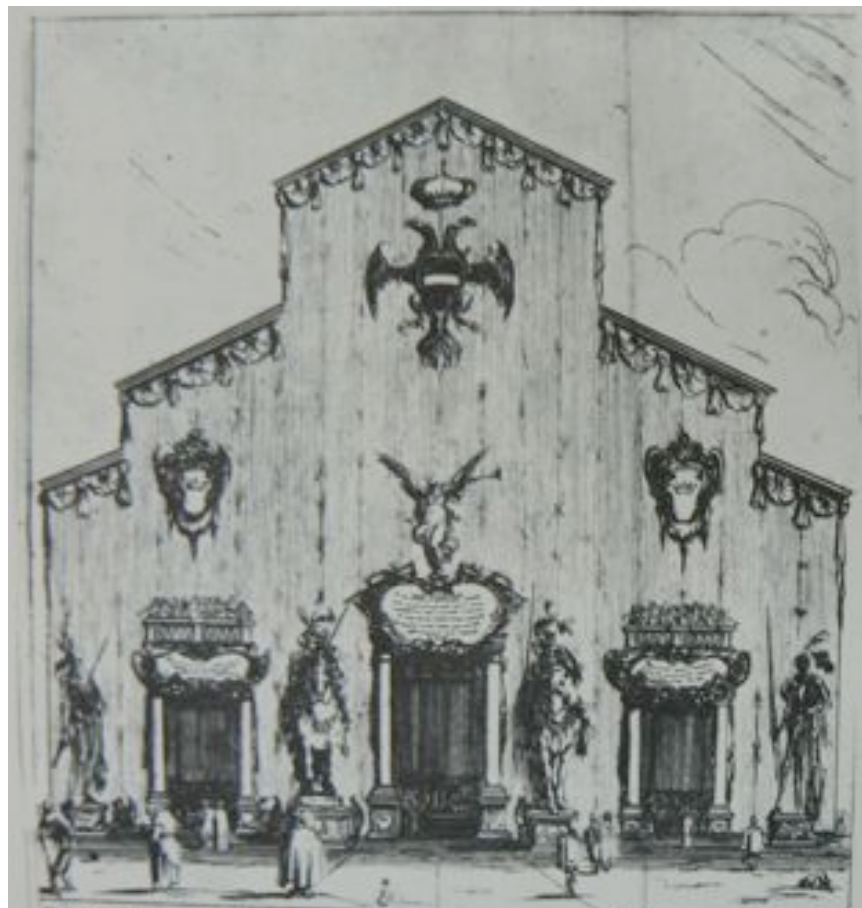


Abb. 79, Stefano della Bella, Die Fassade von San Lorenzo in Florenz anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für Kaiser Ferdinand II., 1637, Radierung, dV/M 75



Abb. 80, Stefano della Bella, Der Katafalk von Kaiser Ferdinand II. in San Lorenzo in Florenz, 1637, Radierung, dV/M 77

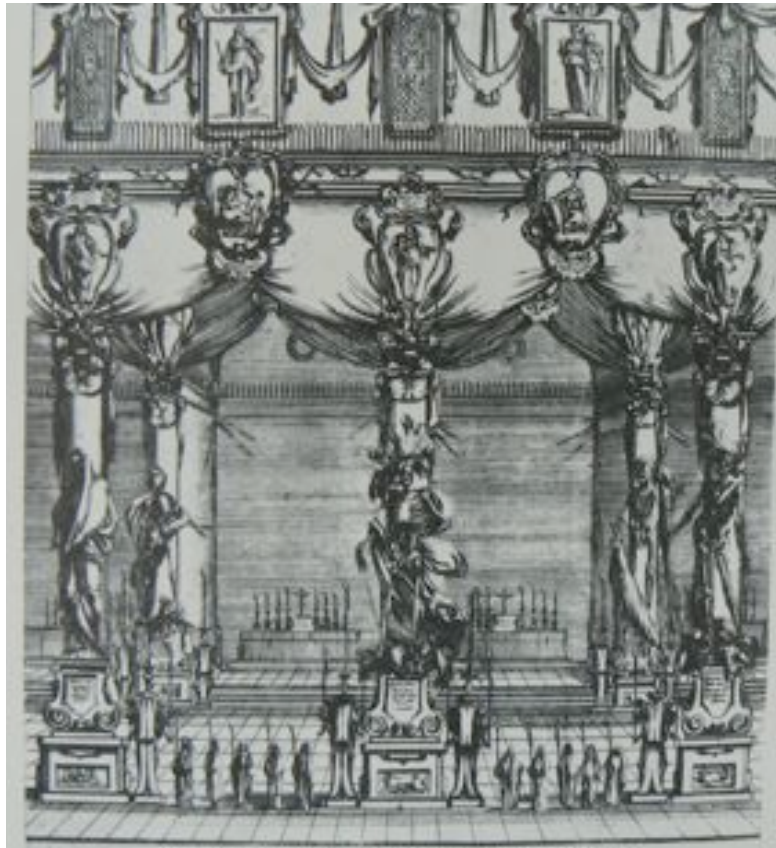


Abb. 81,
Stefano della Bella,
Das Langhaus von
San Lorenzo in Florenz
anlässlich der Trauer-
feierlichkeiten für
Kaiser Ferdinand II.,
1637, Radierung,
dV/M 76



Abb. 82, Rechtes Sockelrelief, Detail aus: S. della Bella,
Das Langhaus von San Lorenzo in Florenz
anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für Kaiser
Ferdinand II, 1637, Radierung, dV/M 76



Abb. 83, Mittleres Sockelrelief, Detail aus: S. della Bella,
Das Langhaus von San Lorenzo in Florenz
anlässlich der Trauerfeierlichkeiten für Kaiser
Ferdinand II, 1637, Radierung, dV/M 76



Abb. 84,
Filippo Napoletano,
Auf einem
Pferdeskelett
reitender Tod,
Detail aus:
„Enea e la Sibilla agli
inferno“, Gemälde,
Sammlung Garofalo,
Rom



Abb. 85, Galoppierender Krieger, Detail, linke untere Ecke aus:
Stefano della Bella, Porträt des Prinzen Francesco
de' Medici, 1634, Radierung, dV/M 36



Abb. 86, Berittene Soldaten, Detail, rechte untere Ecke aus:
Stefano della Bella, Porträt des Prinzen Francesco
de' Medici, 1634, Radierung, dV/M 36



Abb. 87, Stefano della Bella, Acht Marinestücke, Frontispiz, 1634,
Radierung, dV/M 810



Abb. 88, Stefano della Bella, Acht Marinestücke, zweites Blatt, 1634,
Radierung, dV/M 811



Abb. 89, Stefano della Bella, Acht Marinestücke, drittes Blatt, 1634,
Radierung, dV/M 812



Abb. 90, Stefano della Bella, Acht Marinestücke, viertes Blatt, 1634, Radierung, dV/M 813



Abb. 91, Stefano della Bella, Vorstudie zum zweiten Blatt der „Acht Marinestücke“, 1634, Zeichnung, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 312P



Abb. 92, Filippo Napoletano, Schiffe auf stürmischer See, Röt, Feder und schwarze Tinte, 115x177 mm, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 8293S, Ausschnitt



Abb. 93, F. Napoletano, Seestück, 325 x 268 mm, Albertina, Wien, Inv. 1017



Abb. 94, S. della Bella, nach F. Napoletano, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 359P



Abb. 95, Cherubino Alberti, Allegorie auf Wahrheit und Weisheit, Stich, 362 x 209 mm, Albertina, Wien



Abb. 96, Louis Chays, Blick in den Hof des Palazzo Farnese mit Herkules und Flora, 1775, Zeichnung, 415 x 534 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek



Abb. 99, S. della Bella, Flora Farnese, Zeichnung, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 14821F



Abb. 97, Stefano della Bella, Musa Urania, Zeichnung, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 14822F



Abb. 98, S. della Bella, Musa Urania, Radierung, dV/M 164



Abb. 100, Stefano della Bella, Die Entführung der Leukipiden, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 5977



Abb. 101, Stefano della Bella, Der Dioskuren-Brunnen auf dem Quirinal in Rom, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 5974



Abb. 102, Stefano della Bella, Der Dioskuren-Brunnen auf dem Quirinal in Rom, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 5975



Abb. 103, Stefano della Bella, Der Dioskuren-Brunnen auf dem Quirinal in Rom, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 5976



Abb. 104, Matthäus Terwesten, Flora Farnese, Zeichnung, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett



Abb. 105, Richard Collin, Flora ...im Palast von Prinz Farnese zu Rom (nach der Antike), Druck, in: Joachim Sandrart, „Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahleren-Künste“, 1675-1679, Sammelwerk



Abb. 106, Bartholomeus Breenbergh, Joseph verkauft das Korn, 1654, Gemälde, 111 x 88 cm, Sammlung Marquess of Bute



Abb. 107, Stefano della Bella, Frau und Knabe nach Guido Reni, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6006



Abb. 108, Guido Reni, Das Martyrium des hl. Andreas, um 1608, Fresko, 418 x 640 cm, San Gregorio al Celio, Rom



Abb. 109, Stefano della Bella, Die Medici-Vase, aus der Serie der sechs „Großen römischen Ansichten“, 1656, Radierung, dV/M 832

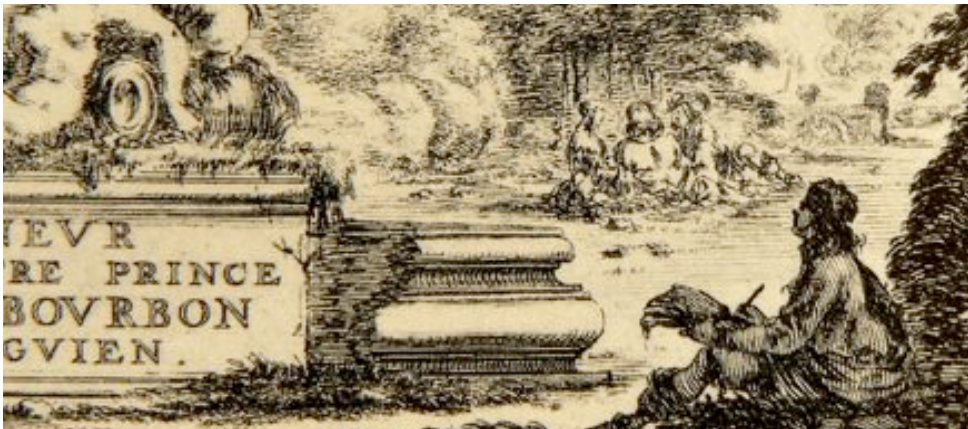


Abb. 110, Stefano della Bella, Diverse Landschaften, Titelblatt mit Widmung, um 1643/46, Radierung, dV/M 757, Detail

Abb. 111, Stefano della Bella, Diverse Landschaften, Zeichner und Hirte bei römischen Ruinen, um 1643/46, Radierung, dV/M 768, Detail

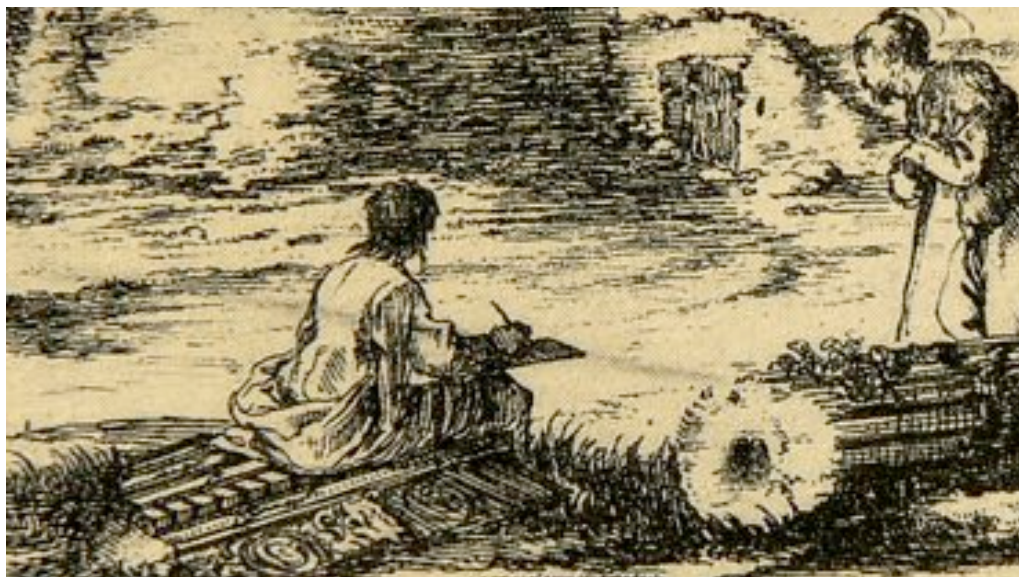




Abb. 112, Michael Lasne, Porträt von Jacques Callot, Kupferstich



Abb. 113, Porträt von Jacques Callot, Kupferstich, aus: „Image de divers Hommes d'esprit sublime...“, Jan Meyssens, Antwerpen, 1649



Abb. 114, Lucas Vosterman, Porträt von Jacques Callot, Stich nach einem Gemälde von Anthonis van Dyck



Abb. 115, Paulus Pontius, Porträt des Malers Daniel Mytens (ca. 1590-1647), Stich nach einem Gemälde von Anthonis van Dyck

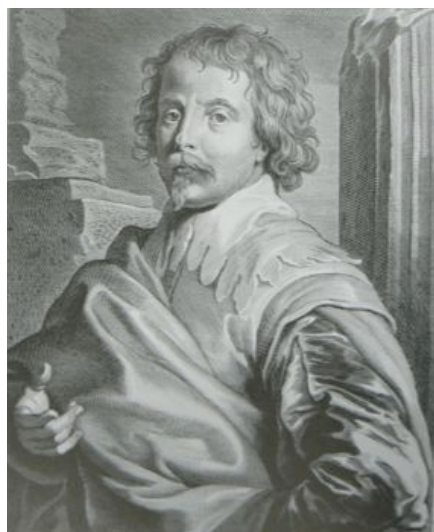


Abb. 116, Pieter de Jode, Porträt des Malers Cornelis Poelenburgh (1586-1667), Stich nach einem Gemälde von Anthonis van Dyck



Abb. 117, Stefano della Bella, Porträt eines Mannes, schwarze Kreide (Bleigrieffel?), Pergament, 147 x 126mm, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 1224F



Abb. 118, Stefano della Bella, Pulcinella aus dem Blatt „Zwergenpaar und Pulcinella“, Feder, 106x164mm, Stockholm Nationalmuseum, Inv. 222.1863



Abb. 119, Stefano della Bella, Vier Karikaturen, Radierung, dV/M 419, Ausschnitt



Abb. 120, Stefano della Bella, Sechs Kopfstudien, Radierung, dV/M 415, Detail



Abb. 121, Stefano della Bella, Helm, zwei Kinderbüsten und diverse Figurenstudien, Radierung, dV/M 402, Detail



Abb. 122, Stefano della Bella, Sitzender Zwerg und Karikaturen-Köpfe, Feder, 114 x 155, Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. 9910



Abb. 123, Stefano della Bella, Kniender Junge, Zeichnung, Courtauld Institute, Princess Gate Collection, London, Inv. 123C



Abb. 124, Stefano della Bella (?), Porträt eines Mannes, Zeichnung, Eremitage, St. Petersburg



Abb. 125, Stefano della Bella, Soldat der ein Banner schwingt, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 5960



Abb. 126, Stefano della Bella, Bannerträger, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 5986



Abb. 127, Stefano della Bella, Soldat der ein Banner schwingt, stehender Soldat, Skizzenbuch, Gabinetto dei disegni e stampe, Uffizien, Florenz, Inv. 6042

**DAS SKIZZENBUCH DES STEFANO DELLA BELLA
AUS DER ALBERTINA IN WIEN**

KATALOG

Kat. 1 (Inv. 11296, Skizzenbuch I)

Ein Zug polnischer Reiter einen Hügel nach links hinab reitend, Schaulustige auf der Hügelkuppe

Feder; in Passepartout montiert, 123 x 188 mm

Kat. 2 (Inv. 11295, Skizzenbuch I)

Studien von sieben Militärs in polnischen Uniformen; Inschrift „questo nò“, vermutlich bezogen auf den zweiten Militär von links in Vorderansicht

Feder; rechtes oberes Eck ergänzt, 2 kleine Fehlstellen über der zweiten Figur von links, ein Schnitt beginnend am oberen Blattrand über 2/3 der Höhe des Blattes, ein Riss am unteren Blattrand; in Passepartout montiert, 122 x 186 mm

Kat. 3 (Inv. 11303, Skizzenbuch I)

Zwei polnische Militärs in Rückenansicht

Kreide, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 112 x 109 mm



Kat. 1 (Inv. 11296)



Kat. 2 (Inv. 11295)



Kat. 3 (Inv. 11303)

Kat. 4 (Inv. 11298, Skizzenbuch I)

Zwei polnische Militärs in Rückansicht auf einem Stuhl sitzend, einer in Vorderansicht

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 125 x 156 mm

Kat. 5 (Inv. 11306, Skizzenbuch I)

Ein im Profil und ein in Rückenansicht sitzender polnischer Militär, Skizze einer polnischen Kopfbedeckung mit Pelzverbrämung

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 123 x 188 mm

Kat. 6 (Inv. 11305, Skizzenbuch I)

Zwei sitzende polnische Militärs in Rückenansicht, ein Soldat mit Spitzenkragen und breitkrempegem Federhut im Profil

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 123 x 189 mm



Kat. 4 (Inv. 11298),



Kat. 5 (Inv. 11306),



Kat. 6 (Inv. 11305)

Kat. 7 (Inv. 11300, Skizzenbuch I)

Zwei stehende polnische Militärs im Profil

Kreide, Feder, Rötels; Fragment, in Passepartout montiert, 125 x 94 mm

Kat. 8 (Inv. 11301, Skizzenbuch I)

Vor einem Pferd stehender polnischer Militär im Profil, Skizze einer polnischen Kopfbedeckung mit Pelzverbrämung

Kreide, Feder, Rötels; Fragment, in Passepartout montiert, 126 x 90 mm

Kat. 9 (Inv. 11299, Skizzenbuch I)

Zwei im Profil stehende polnische Militärs, ein im verlorenen Profil stehender polnischer Militär, ein vierter frontal nur skizzenhaft in Rötels angedeutet

Rötels, Feder; in Passepartout montiert, 125 x 156 mm



Kat. 7 (Inv. 11300)



Kat. 8 (Inv. 11301)



Kat. 9 (Inv. 11299)

Kat. 10 (Inv. 11307r, Skizzenbuch I)

Drei polnische Militärs, zwei in Vorderansicht, einer in Rückenansicht; Vorderseite von Kat. 11
Kreide, Feder; in Papierrahmen montiert, 132 x 197 mm

Kat. 11 (Inv. 11307v, Skizzenbuch I)

Ein auf einem Pferd nach links reitender polnischer Bogenschütze; Rückseite von Kat. 10
Kreide, Feder; in Papierrahmen montiert, 132 x 197 mm

Kat. 12 (inv. 11269, Skizzenbuch I)

Ein auf einem Pferd nach links galoppierender polnischer Militär, Kreidestriche am linken Rand
Kreide, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 97 x 111mm

Kat. 13 (inv. 11263, Skizzenbuch I)

*In der Mitte: ein stehendes Pferd in polnischer Art gesattelt; kleine Skizze eines Reiters,
Sattelpartie eines Pferdes, Kopf eines polnischen Militärs*
Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 125 x 156 mm,



Kat. 10 (Inv. 11307R),

Kat. 11 (Inv. 11307V),



Kat. 12 (Inv. 11269),



Kat. 13 (Inv. 11263)

Kat. 14 (Inv. 11285, Skizzenbuch I)

Polnischer Bogenschütze in Rückenansicht auf einem Pferd; links: die Kopf- und Schulterpartie eines polnischen Militärs in Rückenansicht in Kreide ausgeführt

Kreide, Feder, Rötels; Fragment, in Passepartout montiert, 110 x 65 mm

Kat. 15 (Inv. 11308r, Skizzenbuch I)

Ein stehender und ein auf einem Pferd reitender polnischer Bogenschütze; links: ein reitender polnischer Bogenschütze in Rückenansicht der ein zweites Pferd neben sich führt.

Vorderseite von Kat. 16

Rötels, Feder; beweglich montiert, 131 x 197 mm

Kat. 16 (Inv. 11308v, Skizzenbuch I)

Zwei polnische Bogenschützen und ein polnischer Militär in Rückenansicht auf Pferden reitend, in der Mitte zwischen den beiden Bogenschützen eine stehender polnischer Militär in Rötels; Rückseite von Kat. 15

Kreide, Feder; beweglich montiert, 131 x 197 mm



Kat. 14 (Inv. 11285),



Kat. 15 (Inv. 11308R),



Kat. 16 (Inv. 11308V),

Kat. 17 (Inv. 11310, Skizzenbuch I)

Drei polnische Bogenschützen auf Pferden reitend, der linke im verlorenen Profil, der mittlere im Profil, der rechte in Rückenansicht

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 123 x 187 mm

Kat. 18 (Inv. 11309, Skizzenbuch I)

Drei reitende polnische Bogenschützen, die beiden äußeren in Rückenansicht, der mittlere im Profil, den Kopf frontal gedreht

Kreide, Rötel, Feder; in Passepartout montiert, 123 x 188 mm

Kat. 19 (Inv. 11302, Skizzenbuch I)

Links: ein polnischer Militär als Halbfigur frontal dargestellt; rechts: ein stehender polnischer Militär in Rückenansicht

Kreide, Rötel, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 113 x 102 mm



Kat. 17 (Inv. 11310),



Kat. 18 (Inv. 11309),



Kat. 19 (Inv. 11302),

Kat. 20 (Inv. 11304r, Skizzenbuch I)

Ein polnischer Militär in Rückenansicht auf dem Rücken eines Pferdes, ein stehender polnischer Militär in Rückenansicht den Kopf in ein verlorenes Profil gedreht; links: Kreidestriche; Vorderseite von Kat. 21

Kreide, Feder; beweglich montiert, 132 x 197 mm

Kat. 21 (Inv. 11304v, Skizzenbuch I)

Ein stehender polnischer Militär in Rückenansicht, ein polnischer Militär im Profil, der Kopf in Feder ausgeführt, der Mantel in Kreide angedeutet; Rückseite von Kat. 20

Kreide, Feder; beweglich montiert, 132 x 197 mm

Kat. 22 (Inv. 11315, Skizzenbuch II)

Rechts: ein polnischer Militär in Rückenansicht in Feder; links davon: einer in Rückenansicht ganz zart in Kreide ausgeführt

Kreide, Feder; Fragment mit neuerem Papier auf die Größe eines Skizzenbuchblattes ergänzt, 130 x 81 mm; Gesamtgröße: 131 x 190 mm

Kat. 23 (Inv. 11326r, Skizzenbuch II)

Ein stehender polnischer Militär in Rückenansicht; rechts: Striche in Rötöl (ein Mantel?), dazwischen Striche in Kreide; Vorderseite von Kat. 66

Rötöl, Kreide, Feder; Fragment, in einen Rahmen aus neuerem Papier in der Größe einer Skizzenbuchseite geklebt, 118 x 123, Gesamtgröße: 131 x 190 mm

Kat. 20 (Inv. 11304R),



Kat. 21 (Inv. 11304V),



Kat. 22 (Inv. 11315),



Kat. 23 (Inv. 11326R),

Kat. 24 (Inv. 11279, Skizzenbuch I)

Szene mit Bauern und Tieren aus der ersten Platte von Callots „Belagerung von Breda“, Kreidestriche im oberen rechten Eck

Kreide, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 76 x 85 cm

Kat. 25 (Inv. 11268, Skizzenbuch I)

Zwei Soldaten auf Pferden reitend aus der ersten Platte von Jacques Callots „Belagerung von Breda“, in rechten Hintergrund ein einzelner Soldat zu Pferd

Feder, Rötöl; Fragment, In Passepartout montiert, 96 x 109 mm

Kat. 26 (Inv. 11267, Skizzenbuch I)

Ein am Boden sitzender Soldat und ein stehender Soldat, der einen Schuss abfeuert, aus der zweiten Platte von Jacques Callots „Belagerung von Breda“.

Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 81 x 87 mm

Kat. 27 (Inv. 11264, Skizzenbuch I)

Szene mit durchgehenden Pferden und Soldaten aus der zweiten Platte von Jacques Callots „Belagerung von Breda“

Feder; in Passepartout montiert, 111 x 178 mm



Kat. 24 (Inv. 11279),



Kat. 25 (Inv. 11268),



Kat. 26 (Inv. 11267),



Kat. 27 (Inv. 11264),

Kat. 28 (Inv. 11274r, Skizzenbuch I)

Verschiedene Lagerszenen und Figuren aus der zweiten Platte von Jacques Callots „Belagerung von Breda“; Vorderseite von Kat. 29

Feder; beweglich montiert, 132 x 196 mm

Kat. 29 (Inv. 11274v, Skizzenbuch I)

Ein Bannerträger, Tintenflecken im rechten Eck; Rückseite von Kat. 28

Kreide, Feder; beweglich montiert, 132 x 196

Kat. 30 (Inv. 11270, Skizzenbuch I)

In der linken oberen Hälfte: zwei Reiter und ein vorangehender Knecht aus der dritten Platte von Jacques Callots „Belagerung von Breda“; in der Mitte: ein Mann auf einem Dachfirst; in der rechten unteren Ecke: eine Lagerszene aus der zweiten Platte von Jacques Callots „Belagerung von Breda“

Feder; in Passepartout montiert, 73 x 161 mm



Kat. 28 (Inv. 11274R),



Kat. 29 (Inv. 11274V),



Kat. 30 (Inv. 11270),

Kat. 31 (Inv. 11265, Skizzenbuch I)

Ein stehender Soldat, zwei Soldaten zu Pferd, zwei gehende Landsknechte und eine Szene mit einer Schenke aus der dritten Platte von Jacques Callots „Belagerung von Breda“; im linken Bildhintergrund: Zeltmotive aus der zweiten Platte; in Vorder- und Hintergrund: in schwarzer Kreide flüchtig skizzierte Landschaft

Kreide, Feder, Röteli; in Passepartout montiert, 123 x 188 mm

Kat. 32 (Inv. 11324, Skizzenbuch II)

Drei Gruppen von berittenen Soldaten und zwei Soldaten zu Fuß aus der dritten Platte von Jacques Callots „Belagerung von Breda“; Kreidestriche (Landschaft?)

Kreide, Feder; 131 x 190 mm

Kat. 33 (Inv. 11290, Skizzenbuch I)

Eine Frau mit einem großen Federhut auf einem Pferd, vor sich ein Kind im Sattel, ein zweites auf ihren Rücken gebunden nach dem zweiten Blatt von Jacques Callots Radierfolge „Les Bohémiens“; in Kreide angedeutete Landschaft

Kreide, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 90 x 78 mm

Kat. 31 (Inv. 11265)



Kat. 32 (Inv. 11324),



Kat. 33 (Inv. 11290),



Kat. 34 (Inv. 11250, Skizzenbuch I)

Drei Gruppen und eine Figur aus Lucas van Leydens Stich „Kalvarienberg“; links: ein Soldat mit kegelförmigem Helm und Schild auf dem Rücken, kombiniert mit einer Dreiergruppe aus der rechten Bildhälfte von Van Leydens Stich; im Zentrum: Maria mit dem Kind; rechts: ein von zwei Reitern angeführter Zug aus der rechten Hälfte des „Kalvarienberg“; rechts von Maria mit dem Kind, im oberen Drittel: zwei schemenhafte Gesichter in Kreide

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 111 x 177mm

Kat. 35 (Inv. 11251, Skizzenbuch I)

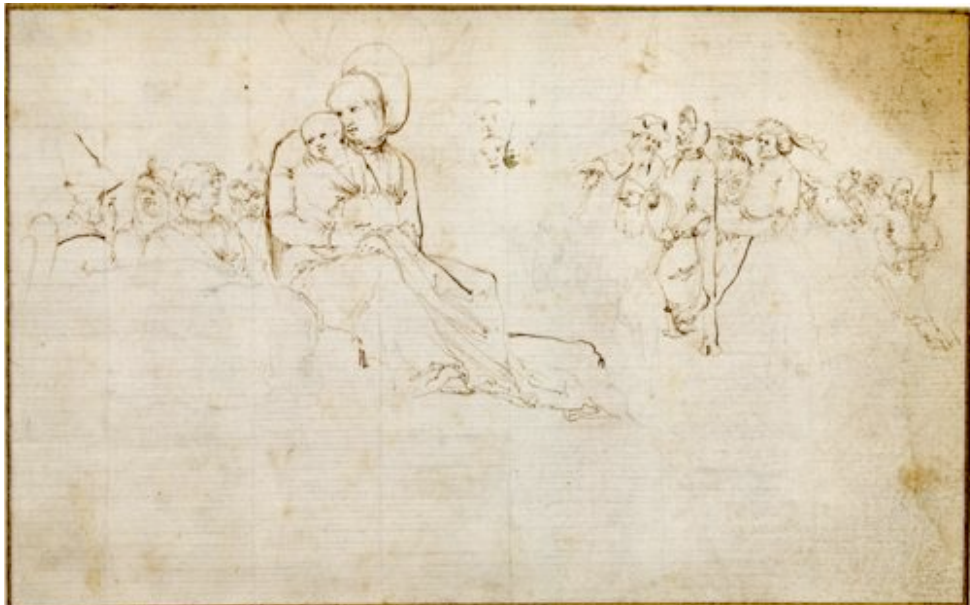
Ein Reiter mit Lanze und ein neben ihm gehender Mann mit Kappe aus Lucas van Leydens „Kalvarienberg“; links: ein Hund aus Van Leydens Stich „Die kleine Hagar“

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 111 x 177 mm

Kat. 36 (Inv. 11266, Skizzenbuch I)

Ein Landsknecht und ein Falkner aus der linken oberen Bildhälfte von Lucas van Leydens Stich „Kalvarienberg“; am rechten oberen Rand: Spuren von Kreide

Kreide, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 80 x 89 mm



Kat. 34 (Inv. 11250),



Kat. 35 (Inv. 11251),



Kat. 36 (Inv. 11266)

Kat. 37 (Inv. 11253, Skizzenbuch I)

Zwei stehende Figuren im Profil aus Lucas van Leydens Stich „Potiphar klagt Joseph an“, eine Halbfigur und ein weibliches Gesicht im Profil, das ebenfalls an eine Figur aus Van Leydens Stich erinnert; am linken Blattrand: ein karikaturenartiges Männergesicht im Profil

Feder; montiert, 132 x 198 mm

Kat. 38 (Inv. 11286, Skizzenbuch I)

Die fragmentiert übernommene Figur der Thisbe aus Lucas van Leydens Stich „Pyramus und Thisbe“; am rechten Blattrand: die Halbfigur eines sitzenden Bauern

Kreide, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 89 x 154 mm



Kat. 37 (Inv. 11253),



Kat. 38 (Inv. 11286),

Kat. 39 (Inv. 11252, Skizzenbuch I)

Der Totenschädel aus Albrecht Dürers Stich „Wappen des Todes“; Vier Karikaturen-Köpfe, Kreidestriche unterhalb des untersten der vier Köpfe

Kreide, Feder; montiert, 131 x 198 mm

Kat. 40 (Inv. 11325, Skizzenbuch II)

Unvollständig übernommenes Wappen, Helm und Helmzier aus Albrecht Dürers „Wappen des Todes“

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 131 x 190 mm

Kat. 41 (Inv. 11291, Skizzenbuch I)

Frau im Profil sitzend aus Albrecht Dürers Holzschnitt „Die Geburt Mariä“, aus dem „Marienleben“

Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 90 x 74 mm



Kat. 39 (Inv. 11252),

Kat. 40 (Inv. 11325),



Kat. 41 (Inv. 11291),

Kat. 42 (Inv. 11243, Skizzenbuch I)

Figuren nach Hans Holbeins „Der Edelmann“ und „Der Kriegsmann“ aus der Holzschnittserie „Bilder des Todes“; „Der Edelmann“ seitengleich, „Der Kriegsmann“ seitenverkehrt übernommen; Rahmen in Feder

Feder; montiert, 131 x 197 mm

Kat. 43 (Inv. 11244, Skizzenbuch I)

Seitenverkehrte Figuren nach Hans Holbeins „Der Apt“ und „Die Aptschinn“ aus der Holzschnittserie „Bilder des Todes“

Feder; montiert, 131 x 198 mm

Kat. 44 (Inv. 11245, Skizzenbuch I)

Seitenverkehrte Figuren nach Hans Holbeins „Der Bischof“ und „Der Blinde“ aus der Holzschnittserie „Bilder des Todes“; in der Mitte: Spuren von Kreide (eine Kurve, ein Stern)

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 110 x 177 mm



Kat. 42 (Inv. 11243),



Kat. 43 (Inv. 11244),



Kat. 44 (Inv. 11245)

Kat. 45 (Inv. 11247, Skizzenbuch I)

Seitenverkehrte Figuren nach Hans Holbeins „Der Artzet“ und „Der Sternseher“ aus der Holzschnittserie „Bilder des Todes“

Feder; in Passepartout montiert, 111 x 177 mm

Kat. 46 (Inv. 11249, Skizzenbuch I)

Seitenverkehrte Figuren nach Hans Holbeins „Die Greffin“ und „Die Edelfraw“ aus der Holzschnittserie „Bilder des Todes“, in der Mitte das seitenverkehrte, ein Xylophon spielende Skelett aus „Das Altweyb“; unterhalb der Füße des trommelnden Skeletts ein Stern in Kreide

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 112 x 177 mm



Kat. 45 (inv. 11247),



Kat. 46 (Inv. 11249),

Kat. 47 (Inv. 11246, Skizzenbuch I)

Seitenverkehrte Figuren nach Hans Holbeins „Der Krämer“ aus der Holzschnittserie „Bilder des Todes“; auf der linken Seite minimale Skizze in Feder
Feder; in Passepartout montiert, 111 x 177 mm

Kat. 48 (Inv. 11248, Skizzenbuch I)

Seitenverkehrte Darstellung nach Hans Holbeins „Der Kärner“ aus der Holzschnittserie „Bilder des Todes“
Feder; in Passepartout montiert, 111 x 177 mm

Kat. 49 (Inv. 11278, Skizzenbuch I)

Seitenverkehrte Darstellung eines Knaben nach der Darstellung eines Knaben mit Schild und Pfeil aus Hans Holbeins Holzschnitt-Serie „Bilder des Todes“
Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 76 x 85 mm



Kat. 47 (Inv. 11246),



Kat. 48 (Inv. 11248),



Kat. 49 (Inv. 11278)

Kat. 50 (Inv. 11292, Skizzenbuch I)

Fragment eines menschlichen Skeletts nach einer Radierung von Filippo Napoletano

Kreide, Feder; Fragment, Passepartout montiert, 89 x 79 mm

Kat. 51 (Inv. 11260, Skizzenbuch I)

Ein menschliches Skelett mit Federhut, ein Banner über der Schulter tragend nach einer Radierung von Filippo Napoletano

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 179 x 113 mm

Kat. 52 (Inv. 11261, Skizzenbuch I)

Menschliches Skelett als Bogenschütze mit Bogen und Köcher nach einer Radierung von Filippo Napoletano; im linken Hintergrund; der Bannerträger aus Kat. 51 verkleinert wiederholt

Feder, Röteli; in Passepartout montiert, 178 x 113 mm

Kat. 53 (Inv. 11262, Skizzenbuch I)

Pferdeskelett im Profil nach einer Radierung von Filippo Napoletano, Kreidestrich vor Hals und Brustkorb

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 125 x 156 mm



Kat. 50 (Inv. 11292),



Kat. 51 (Inv. 11260),



Kat. 52 (Inv. 11261),



Kat. 53 (Inv. 11262),

Kat. 54 (Inv. 11297, Skizzenbuch I)

Kampfszene mit Reiter und Artillerie auf dem Schlachtfeld, Rauchwolken

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 123 x 188 mm

Kat. 55 (Inv. 11273r, Skizzenbuch I)

Szene auf dem Schlachtfeld, im Vordergrund blasen Reiter Signale. Vorderseite von Kat. 56

Kreide, Feder; beweglich montiert, 132 x 198 mm

Kat. 56 (Inv. 11273v, Skizzenbuch I)

Stehender Musketier; rechts unten: unklare Skizze in schwarzer Kreide (Hund?); Rückseite von Kat. 56

Kreide, Feder; beweglich montiert, 198 x 132 mm



Kat. 54 (Inv. 11297),



Kat. 55 (Inv. 11273R)



Kat. 56 (Inv. 11273V),

Kat. 57 (Inv. 11259, Skizzenbuch I)

Ein berittener Militär sprengt mit gezogenem Degen ins Feld. Im linken oberen Eck in Kreide: ein liegender Mann mit Hut und den Händen im Nacken

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 125 x 155 mm

Kat. 58 (Inv. 11282, Skizzenbuch I)

Ins Feld sprengende Reiter; am oberen Rand und am linken unteren Blattrand: Striche in Kreide

Kreide, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 75 x 85 mm

Kat. 59 (Inv. 11294, Skizzenbuch I)

Reiter auf dem Schlachtfeld; am linken Rand: das Gesicht eines Mannes, drei karikaturhafte Köpfe, in Kreide angedeutet

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 116 x 147 mm



Kat. 57 (Inv. 11259),



Kat. 58 (Inv. 11282),



Kat. 59 (Inv. 11294),

Kat. 60 (Inv. 11288, Skizzenbuch I)

Drei Männer arbeiten an einem Boot

Kreide, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 88 x 78 mm

Kat. 61 (Inv. 11314, Skizzenbuch I)

Ein Schiff im Vordergrund und eine Galeere dahinter; im linken unteren Eck: Fass und Anker

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 124 x 187 mm

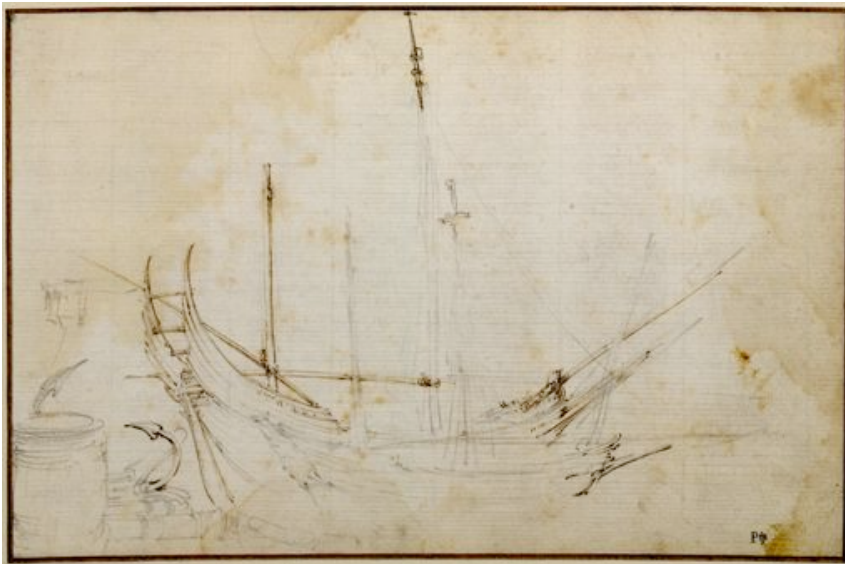
Kat. 62 (Inv. 11316, Skizzenbuch II)

Eine Galeere in Untersicht, ein Mann beugt sich über die Reling

Kreide, Feder; 131 x 190 mm



Kat. 60 (Inv. 11288),



Kat. 61 (Inv. 11314),



Kat. 62 (Inv. 11316),

Kat. 63 (Inv. 11311, Skizzenbuch I)

Ein am Ufer liegendes Segelschiff, ein Mann in einem Boot daneben; rechts dahinter: drei weitere vor Anker liegende Schiffe und drei Boote; rechter oberer Blattrand: Schiff in Seitenansicht und Landschaft

Kreide (Bleigriffel, laut Birke, 1995, S. 1744), Feder; in Passepartout montiert, 123 x 188 mm

Kat. 64 (Inv. 11313, Skizzenbuch I)

Sechs vor Anker liegende Segelschiffe, auf dem zweiten und dritten von links sowie auf dem Schiff ganz rechts sind Personen zu sehen. Am rechten Schiff zwei Beiboote; im rechten unteren Eck: ein Felsen mit einer Figur darauf, dahinter ein Boot mit Besatzung

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 123 x 188 mm

Kat. 65 (Inv. 11312, Skizzenbuch I)

Vor Anker liegendes Frachtschiff mit zwei Besatzungsleuten an Bord, zwei Figuren an Land sowie ein Mann in einem Boot am hinteren Ende des Schiffes

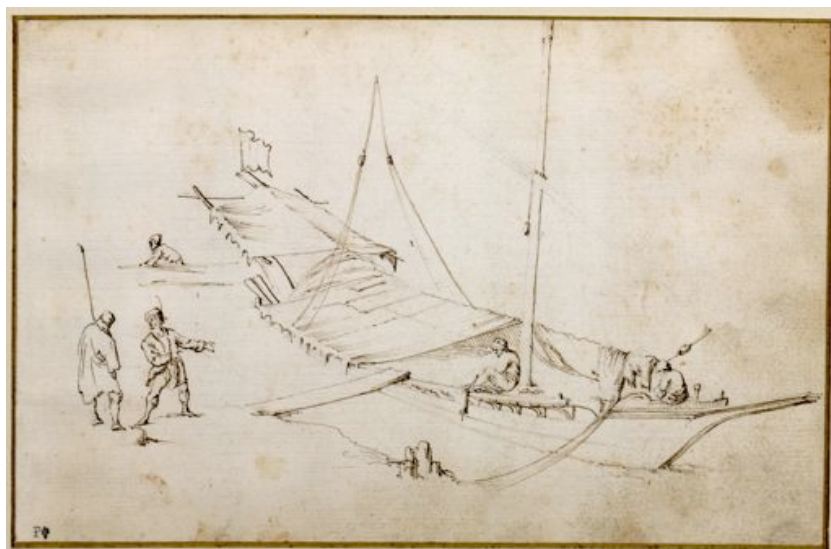
Kreide (Bleigriffel, laut Birke, 1995, S. 1744), Feder; in Passepartout montiert, 123 x 188 mm



Kat. 63 (Inv. 11311),



Kat. 64 (Inv. 11313)



Kat. 65 (Inv. 11312),

Kat. 66 (Inv. 11326v, Skizzenbuch II)

Menschen auf einem Pier, rechts und im linken Bildhintergrund von ankernden Schiffen flankiert; Rückseite von Kat. 23

Kreide, Feder; Fragment, in einen Rahmen aus neuerem Papier in der Größe einer Skizzenbuchseite geklebt, 118 x 123 mm, Gesamtgröße: 131 x 190 mm

Kat. 67 (Inv. 11320, Skizzenbuch II)

Schiffswrack an zwei Baumstämme gelehnt; an der rechten Seite: ein militärisch gekleideter Mann mit Federhut; im Bildhintergrund zwischen den Baumstämmen: eine Gruppe von Figuren

Kreide, Feder; 131 x 190 mm

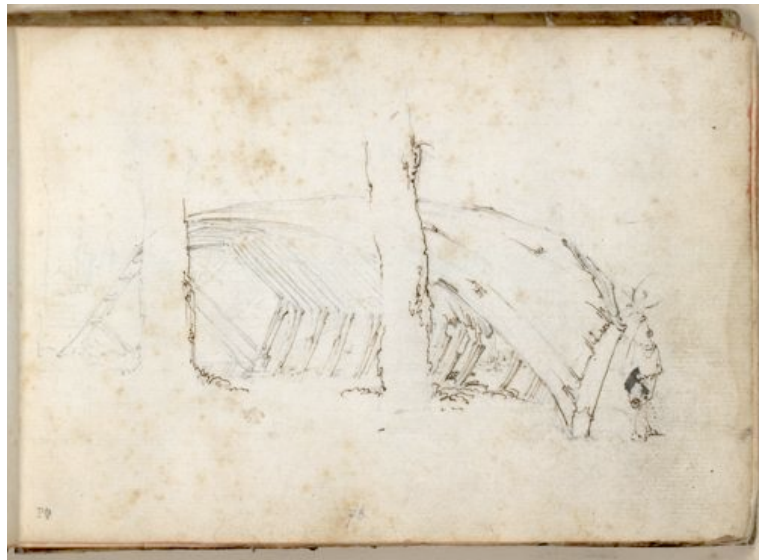
Kat. 68 (Inv. 11321, Skizzenbuch II)

An Baumstämme gelehntes Schiffswrack: rechts: eine Figur erkennbar

Kreide; 131 x 190 mm



Kat. 66 (Inv. 11326V), Rückseite von Kat. 23,



Kat. 67 (Inv. 11320),



Kat. 68 (Inv. 11321),

Kat. 69 (Inv. 11271, Skizzenbuch I)

Skizze einer am Heck verzierten Barke

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 71 x 161 mm

Kat. 70 (Inv. 11289, Skizzenbuch I)

Ein bemanntes Segelboot auf dem Wasser, ein Beiboot an der rechten Seite

Kreide, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 88 x 73 mm

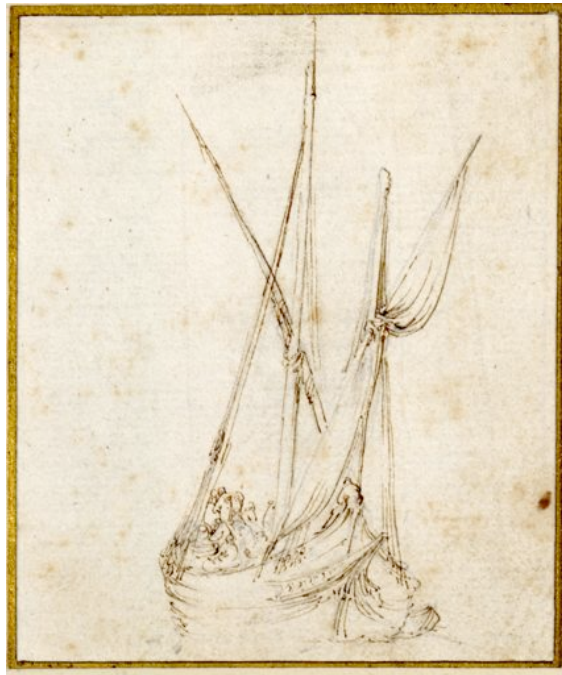
Kat. 71 (Inv. 11281, Skizzenbuch I)

Ein großes Segelschiff von der Seite gesehen; rechts davon: ein Boot im Wasser; ein zweites Schiff, frontal gesehen; links daneben, im linken Bildhintergrund: ein Hügel; am unteren Bildrand: angedeutete Küste

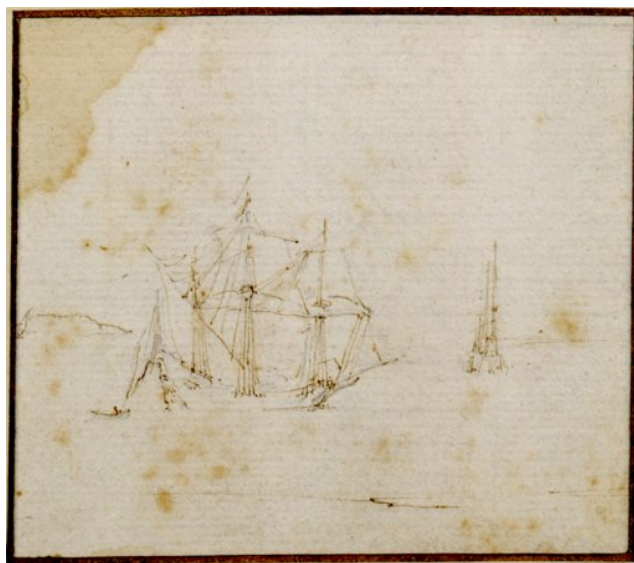
Kreide, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 75 x 85 mm



Kat. 69 (Inv. 11271),



Kat. 70 (Inv. 11289),



Kat. 71 (Inv. 11281),

Kat. 72 (Inv. 11317r, Skizzenbuch II)

Drei Putti, zwei in Feder in der oberen Bildhälfte, einer in Kreide darunter; der linke nach einem Stich von Cherubino Alberti, eine Allegorie der Wahrheit und Gerechtigkeit (The Ill. Bartsch, 34, 1982, S. 282); Vorderseite von Kat. 73

Kreide, Feder; 131 x 190 mm

Kat. 73 (Inv. 11317v, Skizzenbuch II)

Ein Putto; gepauste Wiederholung der linken oberen Figur von Kat. 72 nach dem Stich von Cherubino Alberti; Rückseite von Kat. 72

Kreide; 131 x 190 mm



Kat. 72 (Inv. 11317R),



Kat. 73 (Inv. 11317V)

Kat. 74 (Inv. 11254, Skizzenbuch I)

Eine Frauenfigur nach der antiken Statue der „Flora Farnese“

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 179 x 112 mm

Kat. 75 (Inv. 11255, Skizzenbuch I)

Eine Frauenfigur nach der antiken Statue der „Pomona Farnese“

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 126 x 156 mm



Kat. 74 (Inv. 11254),



Kat. 75 (Inv. 11255),

Kat. 76 (Inv. 11329, Skizzenbuch II)

Eine Landschaft im Bildvordergrund von Bäumen eingerahmt; in der Bildmitte: zwei Figuren; dahinter rechts: ein Bauer auf einem Esel und eine zweite Figur dahinter vor einem Kastell; im linken Bildhintergrund: Silhouette einer Stadt; Umrandung in Kreide

Kreide, Rötöl; 131 x 190 mm

Kat. 77 (Inv. 11323, Skizzenbuch II)

Eine Landschaft mit Bäumen; rechts: eine Einrahmung mit Laubwerk

Kreide, Rötöl; 131 x 190 mm

Kat. 78 (Inv. 11328, Skizzenbuch II)

Eine Landschaft mit Bäumen; in der Mitte im Bildmittelgrund: zwei Figuren; Umrahmung in Kreide

Kreide; 131 x 190 mm



Kat. 76 (Inv. 11329),



Kat. 77 (Inv. 11323),



Kat. 78 (Inv. 11328),

Kat. 79 (Inv. 11318, Skizzenbuch II)

Eine Landschaft mit Bäumen; in der linken Bildhälfte: hohe Steinbrücke über einen Fluss, über die eine Figur reitet.

Kreide, Feder; 131 x 190 mm

Kat. 80 (Inv. 11319, Skizzenbuch II)

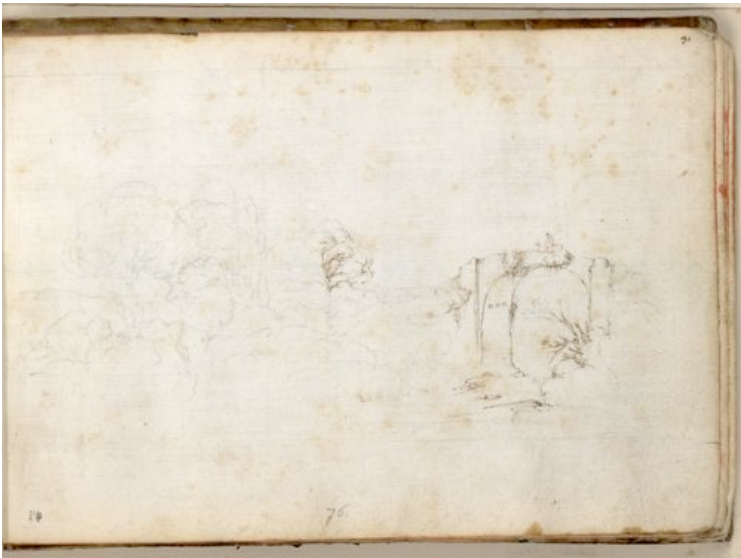
Eine Waldlandschaft mit zwei Rehen im linken Vordergrund, eine Figur und Tiere in der Mitte dahinter

Kreide, Rötels; 131 x 190 mm

Kat. 81 (Inv. 11322, Skizzenbuch II)

Eine Landschaft mit Ruinen in der rechten Bildhälfte, eine stehende Figur im hinteren Bildmittelgrund, ein sitzender, zeichnender Mann mit Hut in der linken Ecke

Kreide, Feder, Rötels; 131 x 190 mm



Kat. 79 (Inv. 11318),



Kat. 80 (Inv. 11319),



Kat. 81 (Inv. 11322),

Kat. 82 (Inv. 11242, Skizzenbuch I)

Porträt eines bärtigen Mannes mit Spitzenkragen im Dreiviertelprofil; Spuren einer ovalen Einrahmung in Kreide

Kreide, Rötel (Bleigriffel, Steinkreide und Rötel, laut Birke, 1995, S. 1706); in Passepartout montiert, 188 x 122 mm

Kat. 83 (Inv. 11284, Skizzenbuch I)

Zwei Figuren der Commedia dell'arte, Puclinella und Capitano (?) in der rechten Bildhälfte;

im linken oberen Eck: ein schreiender Mann mit erhobenem rechten Arm;

in der linken Bildhälfte: undeutliche Skizzen in Kreide; eine Figur in Kreide mit deutlich erkennbarem Gesicht im Bereich der Beine von Pulcinella;

Kreide, Feder; das rechte obere Eck mit neuerem Papier ergänzt und laviert, um die Ergänzung dem Ton des Blattes anzupassen; Fragment, in Passepartout montiert, 110 x 112 mm



Kat. 82 (Inv. 11242),



Kat. 83 (Inv. 11284)

Kat. 84 (Inv. 11256, Skizzenbuch I)

Zwei stehende Mädchen in Vorderansicht

Kreide, Feder, Rötel; am linken unteren Rand ein ca. 1,5 cm langer Riss, geklebt; in Passepartout montiert, 125 x 156 mm

Kat. 85 (Inv. 11257, Skizzenbuch I)

Zwei auf dem Boden sitzende Mädchen; nicht lesbare Kreidestriche im linken oberen Eck und am rechten Blattrand

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 126 x 156 mm

Kat. 86 (Inv. 11258, Skizzenbuch I)

Ein im Profil auf dem Boden sitzender Junge, barfuss und in armlicher Kleidung

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 125 x 156 mm



Kat. 84 (Inv. 11256),



Kat. 85 (Inv. 11257),



Kat. 86 (Inv. 11258),

Kat. 87 (Inv. 11272, Skizzenbuch I)

Acht Figurenskizzen, zwei Hunde

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 73 x 163 mm

Kat. 88 (Inv. 11276, Skizzenbuch I)

Skizze mit sechs Figuren, Skizze eines Hutes, ein Pferd, zwei Hunde

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 111 x 177 mm

Kat. 89 (Inv. 11283, Skizzenbuch I)

Eine Szene mit Soldaten und Pferden, zwei Figuren laden Waffenkisten (Sarg, laut Birke, 1995, S. 1728) auf ein Pferd oder von einem ab.

Kreide, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 73 x 173 mm

Kat. 90 (Inv. 11275, Skizzenbuch I)

Sieben männliche Figuren mit Umhängen, Spitzenkrägen und breitkrempigen Hüten sowie drei Hunde; Die dritte Figur von rechts: ein Falkner?

Kreide, Feder; in Passepartout montiert, 111 x 177 mm

Kat. 91 (Inv. 11280, Skizzenbuch I),

Drei Rückenfiguren mit breitkrempigen Hüten beim Angeln, eine vierte Figur im Profil am hinteren Ende der Reihe, unklare Rötelskizze im linken oberen Eck

Kreide, Feder, Rötel; Fragment, in Passepartout montiert, 76 x 85 mm

Kat. 87 (Inv. 11272),



Kat. 88 (Inv. 11276),



Kat. 89 (Inv. 11283),



Kat 90 (Inv. 11275),



Kat. 91 (Inv. 11280),

Kat. 92 (Inv. 11327, Skizzenbuch II)

Eine Gruppe stehender und sitzender Männer mit großen Hüten.

Kreide, Feder; Fragment, am linken Rand mit neuerem Papier zu einer ganzen Skizzenbuchseite ergänzt, 131 x 96 mm, Gesamtgröße: 131 x 190 mm

Kat. 93 (Inv. 11330r, Skizzenbuch II)

Sitzende Rückenfigur eines Mannes in der linken Blatthälfte; rechts: ein sitzender Mann im Profil mit einem Hund an seiner Seite, Skizze eines Hutes sowie mehrere kaum lesbare Figuren; Vorderseite von Kat. 94

Kreide, Feder; 131 x 190 mm

Kat. 94 (Inv. 11330v, Skizzenbuch II)

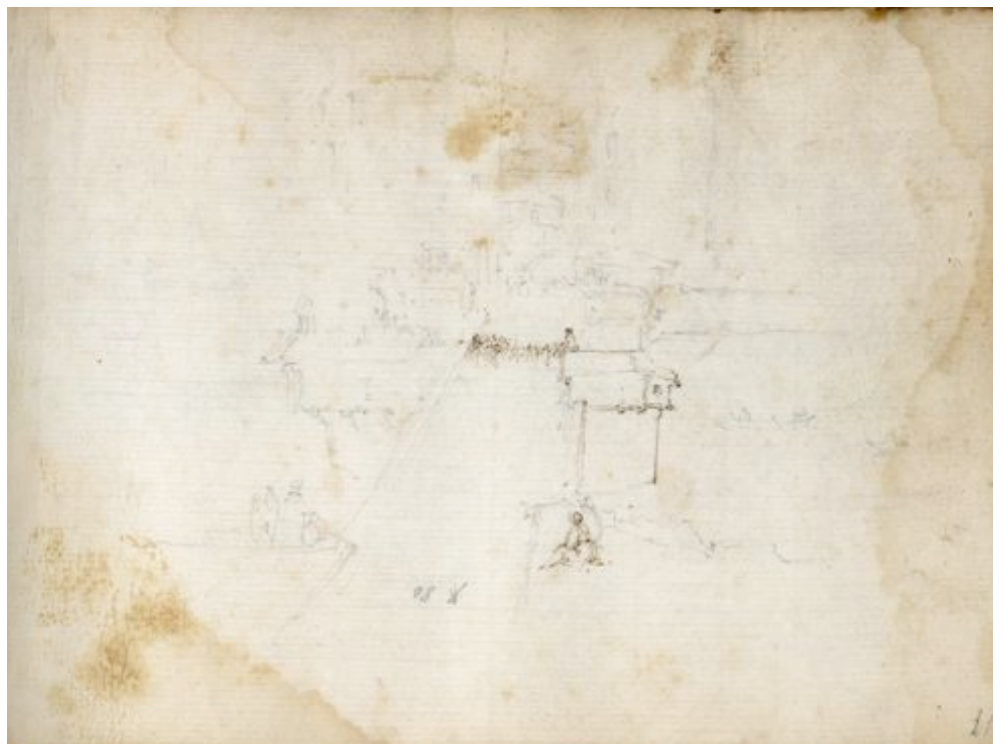
Szene mit einem Kastell mit Menschen; links davon: eine Figurengruppe; rechts davor: eine sitzende Frau; Rückseite von Kat. 93

Kreide, Feder; 131 x 190 mm

Kat. 92 (Inv. 11327),



Kat. 93 (Inv. 11330R),



Kat. 94 (11330V),

Kat. 95 (Inv. 11277, Skizzenbuch I)

Soldat in Rüstung und mit einem Schild in der Hand vor einem Gefallenen

Kreide, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 76 x 85 mm

Kat. 96 (Inv. 11293, Skizzenbuch I)

Bäuerliche Szene; Eine Frau mit einem Kind in der Tür eines Hauses, ein Mann in einem Torbogen, ein Brunnen

Kreide, Feder; Fragment, in Passepartout montiert, 89 x 73 mm

Kat. 97 (Inv. 11330a, Skizzenbuch II)

Zwei stehende Frauenfiguren, einmal in Vorder- und Rückenansicht

Kreide; 131 x 190 mm

Kat. 95 (Inv. 11277),



Kat. 96 (Inv. 11293),



Kat. 97 (Inv. 11330a),

Konkordanz

Katalognummer - Inventarnummer

Kat.	Inv.	Kat.	Inv.
1	11296	50	11292
2	11295	51	11260
3	11303	52	11261
4	11298	53	11262
5	11306	54	11297
6	11305	55	11273r
7	11300	56	11273v
8	11301	57	11259
9	11299	58	11282
		59	11294
10	11307r		
11	11307v	60	11288
12	11269	61	11314
13	11263	62	11316
14	11285	63	11311
15	11308r	64	11313
16	11308v	65	11312
17	11310	66	11326v
18	11309	67	11320
19	11302	68	11321
		69	11271
20	11304r		
21	11304v	70	11289
22	11315	71	11281
23	11326r	72	11317r
24	11279	73	11317v
25	11268	74	11254
26	11267	75	11255
27	11264	76	11329
28	11274r	77	11323
29	11274v	78	11328
		79	11318
30	11270		
31	11265	80	11319
32	11324	81	11322
33	11290	82	11242
34	11250	83	11284
35	11251	84	11256
36	11266	85	11257
37	11253	86	11258
38	11286	87	11272
39	11252	88	11276
		89	11283
40	11325	90	11275
41	11291		
42	11243	91	11280
43	11244	92	11327
44	11245	93	11330r
45	11247	94	11330v
46	11249	95	11277
47	11246	96	11293
48	11248	97	11330a
49	11278		

Inventarnummer - Katalognummer

Inv.	Kat.	Inv.	Kat.
11242	82	11290	33
11243	42	11291	41
11244	43	11292	50
11245	45	11293	96
11246	47	11294	59
11247	45	11295	2
11248	48	11296	1
11249	46	11297	54
		11298	4
11250	34	11299	9
11251	35		
11252	39	11300	7
11253	37	11301	8
11254	74	11302	19
11255	75	11303	3
11256	84	11304r	20
11257	85	11304v	21
11258	86	11305	6
11259	57	11306	5
		11307r	10
11260	51	11307v	11
11261	52	11308r	15
11262	53	11308v	16
11263	13	11309	18
11264	27		
11265	31	11310	17
11266	36	11311	63
11267	26	11312	65
11268	25	11313	64
11269	12	11314	61
		11315	22
11270	30	11316	62
11271	69	11317r	72
11272	87	11317v	73
11273r	55	11318	79
11273v	56	11319	80
11274r	28		
11274v	29	11320	67
11275	90	11321	68
11276	88	11322	81
11277	95	11323	77
11278	49	11324	32
11279	24	11325	40
		11326r	23
11280	91	11326v	66
11281	71	11327	92
11282	58	11328	78
11283	89	11329	76
11284	83		
11285	14	11330r	93
11286	38	11330v	94
11287 nicht vergeben		11330a	97
11288	60		
11289	70		