

Genau vor einundvierzig Jahren, im Mai 1950, gelang es mir mit ein wenig Glück, in den Räumen des Palazzo Massimo delle Colonne eine Ausstellung mit dem Titel *Bamboccianti, pittori della vita popolare del Seicento* zu verwirklichen, in der ich etwa fünfzig Gemälde aus größtenteils römischen, öffentlichen und privaten Sammlungen zeigte. Diese Ausstellung war das erste konkrete Zeichen des neuen Interesses, das die kunsthistorische Forschung, angeregt durch den Aufsatz R. Longhis von 1943, der Gruppe holländischer, flämischer und italienischer Künstler entgegenbrachte, die von der Geschichtsschreibung des 17. Jahrhunderts wegen ihrer aus damaliger Sicht ‚niedrigen‘ Sujets mit jenem spöttisch-abwertenden Namen bedacht worden war, und gegen die einige zeitgenössische Maler wie Andrea Sacchi, Francesco Albani und Salvator Rosa scharfe Angriffe gerichtet hatten, ohne jedoch Namen zu nennen: So groß war die Bitterkeit, die sie ihnen gegenüber hegten.

Als ich diese Ausstellung organisierte, war ich noch jung, und die ‚Bamboccianti‘-Forschung steckte noch in den Kinderschuhen. Durch das schlechte Ansehen, das diese Maler in der zeitgenössischen akademischen Kultur genossen hatten, war die historische Erinnerung gewissermaßen getrübt. Dieses Gebiet war also nahezu unerforscht, und so unterlief mir sowohl in der Ausstellung des Palazzo Massimo als auch in einem Artikel aus dem gleichen Jahr in der Zeitschrift *Proporzioni* über Pieter van Laer und Michelangelo Cerquozzi ein unvermeidlicher Fehler: Der Irrtum bestand darin, für eine Gruppe von Gemälden, die offensichtlich von derselben Hand stammten und die heute als frühe Werke von Johannes Lingelbach gelten, die traditionelle Zuschreibung an van Laer, den Stammvater der ‚Bamboccianti‘, zu übernehmen. Trotzdem wurde es eine sehr schöne Ausstellung, die u. a. einige Hauptwerke Cerquozzis zeigte, die dem Publikum noch unbekannt waren; unter ihnen das große Bild der Sammlung Chigi-Incisa della Rocchetta mit dem Titel *Das Bad*, eines der einzigartigsten und faszinierendsten Gemälde des Jahrhunderts, sein Pendant *Die Ankunft am Schloß*, die zwei großen *Schlachten* sowie weitere Gemälde dieser Sammlung, die später unter die Erben verteilt wurden oder verloren gingen. Mit dieser zwar kleinen, aber qualifizierten Schau, die auf Antrieb beachtlichen Erfolg hatte, setzte auch das Interesse der Sammler an den ‚Bamboccianti‘ ein, das auch außerhalb Italiens in den fünfziger und sechziger Jahren enorm wuchs und zahlreiche Ergänzungen zu den Werkverzeichnissen der einzelnen Künstler sowie manche Klärung von Fragen bezüglich der Malergruppe mit sich brachte, wie es oft der Fall ist,

wenn ein malerisches Genre dem Geschmack des Publikums entgegenkommt.

Im Ausstellungskatalog hatte ich damals auch einige Notizen zur Rezeptionsgeschichte der ‚Bamboccianti‘ zusammengestellt, die von deren erster Erwähnung bei Bellori bis zu der Anmerkung in dem Aufsatz von Longhi *Nuovi studi sul Caravaggio e la sua cerchia* von 1943 reichen. Ich glaube nicht, daß dieser Zusammenfassung viel hinzuzufügen ist. Die Rezeption der ‚Bamboccianti‘ ist von Anfang an geprägt durch den Gegensatz zwischen der großen Beliebtheit dieser Künstler beim Publikum der Liebhaber und Sammler einerseits und der fast konstanten Ablehnung durch die gleichzeitige Kunstgeschichtsschreibung andererseits. Ihr kommerzieller Erfolg, die Leichtigkeit, mit der sie ihre kleinen Werke zu guten Preisen verkaufen konnten, mag zumindest teilweise für den Groll verantwortlich gewesen sein, den ihnen die sogenannten Historienmaler entgegenbrachten. Eine solche Mißgunst hegten sowohl Sacchi und Albani, wie aus ihren Briefen hervorgeht, die von Malvasia publiziert wurden (und die man später auch als Erfindungen Malvasias verdächtigte), als auch Salvator Rosa in seiner Satire und Reni, von dessen Haß gegenüber den ‚Bamboccianti‘ Passeri berichtet.

Aber die ideellen Gründe, die sie in den Augen dieser Künstler auf ein niedriges Niveau verbannten, liegen u. a. in den wohlbekanntem Prinzipien des „Dekorum“, der Erfindung, der Komposition, in den Maßstäben der Antike und dem Anspruch, daß der Malerei ein Programm zugrundeliegen müsse, Regeln also, die lange Zeit in unserer künstlerischen Kultur das Sagen hatten. In einem Abschnitt der Vorrede Belloris zu seinen *Viten* finden sie eine exemplarische Formulierung: „Vielmehr ist die Natur (...) der Kunst so sehr unterlegen, daß die nur nach Ähnlichkeit trachtenden Künstler, wenn sie ohne Auslese und Wahl nach der Idee die Körper nachahmten, getadelt wurden: Dem Demetrius sagte man nach, er ginge allzu naturalistisch vor und Dionysios wurde als (...) Menschenabschreiber verspottet, weil er seine Figuren uns natürlichen Menschen zu ähnlich gemalt hatte. Pauson und Peiraikos wurden noch härter verurteilt, weil sie die schlechtesten und häßlichsten Menschen zum Modell nahmen wie in unseren Zeiten Michel Angelo da Caravaggio, der seine Modelle allzu naturgetreu malte, und Bamboccio, der sich die verächtlichsten aussuchte.“\* Im 17. Jahrhundert nahmen Schriftsteller wie Sandrart oder Baldinucci den ‚Bamboccianti‘ gegenüber eine ganz andere Haltung ein: Der erste verfaßte über den sonderlichen holländischen Künstler ein günstiges und sogar herzliches Urteil, nicht nur wegen der

Freundschaft, die ihn mit van Laer in der Zeit ihrer jugendlichen Bohème im Rom der dreißiger Jahre verband, sondern auch aus seiner verspäteten und romantischen Sympatie für die caravaggistische Bewegung heraus. Der zweite, der für europäische Erfahrungen offener war als andere italienische Schriftsteller und Verfasser von Traktaten, wagte es sogar, „seinen Ärger gegen die unter den Gelehrten übliche Ausdrucksweise zu richten, die die Erfindung, die Einfälle und die kleinfigurigen Bilder verschiedener tüchtiger Männer insbesondere des jetzigen Jahrhunderts ‚Bambocciaden‘ nennt, und den Malern, die sie herstellen, den Namen ‚Bamboccianti‘ gibt.“ Trotz alledem überwog das negative Urteil: Es hielt sich so lange, daß ich vielleicht in das entgegengesetzte Extrem verfiel, als ich mich in den Jahren der Ausstellungsvorbereitung in einem kurzen einführenden Aufsatz bemühte, die Terminologie dieser Beurteilung umzukehren, um der Ungerechtigkeit einer inzwischen nicht mehr haltbaren Ablehnung entgegenzutreten. Während sich Longhi in seiner Untersuchung darauf beschränkte, die ‚Bamboccianti‘ scharfsinnig als „Schmalspur-Caravaggisten“ zu bezeichnen und die neue Interpretation der caravaggistischen Idee, die sich in den „frühen verachteten Bambocciaden“ van Laers und Cerquozzis äußerte, als grundlegend für eine Klärung vieler Erscheinungen des nordischen Caravaggismus anzusehen, pochte ich dagegen auf ihre Wirklichkeitsnähe, auf ihr Bezeugen einer „Realität, die tagtäglich an den Straßenecken anzutreffen war“, und auf ihre ehrliche volksnahe Haltung.

Es stimmt, daß die Gemälde der ‚Bamboccianti‘ auf poetische Weise einen Eindruck vom realen Aussehen der Stadt Rom im 17. Jahrhundert vermitteln: Sie zeigen typische Ausschnitte eines ärmlichen, volkstümlichen und verfallenen Rom an abgelegenen, von den berühmten Monumenten weit entfernten Schauplätzen, die gerade dadurch lebensechter und wahrer werden; lebendige Bilder einer Stadt, deren antike Strukturen vom aktuellen Leben überwuchert werden, das sich inmitten nicht mehr herstellbarer Ruinen einrichtet, zwischen Überbleibseln, die, reduziert zur Brutstätte eines so anderen Lebens, höchstens in einem romantischen Sinne noch von vergangener Größe sprechen. Aber es ist gleichermaßen zutreffend, daß eben jene „Realität, die tagtäglich an den Straßenecken anzutreffen war“, sich in sozialer Hinsicht um einiges dramatischer und unbarmherziger gestaltete, als die ‚Bamboccianti‘ sie geschildert haben. Zu Recht weist F. Haskell in dem ihnen gewidmeten Kapitel der grundlegenden Untersuchung *Patrons and Painters* von 1963 darauf hin, daß man in den Werken van Laers, Cerquozzis und Jan Miels

kaum Spuren des Elends und der Greuel findet, die das Leben des Volkes im Italien des 17. Jahrhunderts sowohl in den Städten als auch auf dem Land auf tragische Weise bestimmten, Lebensbedingungen, deren Trostlosigkeit dagegen von den zeitgenössischen Chronisten, die sie in all ihrer Dramatik beschrieben haben, vermittelt wird. Die Armen der ‚Bambocciade‘ sind immer die guten Armen: Sie werden auf kleine und vertrauenerweckende Proportionen reduziert und erscheinen oft in grotesken Haltungen, sozusagen als pittoreske Ergänzung des Ambiente. Allein Michael Sweerts versah seine Bauern und Gestalten aus dem Volk mit „jener Würde und Erhabenheit, die eher auf polemische Weise von deren Brüdern in gleichzeitigen Bildern von Le Nain und Velazquez beansprucht wird.“ Die Rückführung des Realismus der ‚Bamboccianti‘ auf das rechte Maß, die genaue Bestimmung ihres Verhältnisses zur Auftraggeberschaft und vor allem ihre Abgrenzung von Sweerts bildeten einen wertvollen Beitrag zum besseren Verständnis und zu einer angemesseneren Bewertung dieser Künstler.

Michael Sweerts wurde 1958, also acht Jahre nach der ‚Bamboccianti‘-Schau im Palazzo Massimo eine große Ausstellung mit dem Titel *Michael Sweerts e i Bamboccianti* gewidmet, die, organisiert von R. Kultzen, im Palazzo Venezia in Rom und im Boymans Museum in Rotterdam zu sehen war. Diese Ausstellung, die über sechzig Werke von Sweerts und etwa dreißig Exponate der ‚Bamboccianti‘ umfaßte, bestätigte auf unübersehbare Weise das starke schöpferische Temperament und die komplexe, faszinierende Psychologie des flämischen Künstlers. Durch sie wuchs das Interesse an der Künstlerpersönlichkeit Sweerts' und es folgten zahlreiche, mehr oder weniger umfangreiche Untersuchungen, die sich mit dessen Werk und Leben beschäftigten, darunter die Beiträge von R. Longhi (1958), M. Waddingham (1958), V. Bloch, J. Guenou (1968) und Kultzen selber (1982). Doch während die Ausstellung einem besseren Verständnis dieses Malers, dessen überkommenes Oeuvre sie fast vollständig präsentieren konnte, zweifellos sehr förderlich war, kann man nicht sagen, daß sie die ‚Bamboccianti‘-Forschung wesentlich weitergebracht hätte. Von van Laer wurden einmal mehr einige Werke gezeigt, die nicht von ihm stammen (dieselben übrigens wie in der Ausstellung des Palazzo Massimo), und Cerquozzi war nur mit vier bereits bekannten Gemälden vertreten, während der Anteil von Lingelbach und Miel zwar größer, aber nicht besonders aufschlußreich war. Daneben waren Werke von Sébastien Bourdon, Karel Dujardin und einigen anderen Künstlern ähnlicher Tendenz zu sehen.

An dieser Stelle kann eingefügt werden, daß sich 1960 der Kreis der ‚Bamboccianti‘ um einen Maler erweiterte: Von Willem Reuter, wie Sweerts in Brüssel geboren und ihm sehr nahestehend, veröffentlichte ich damals zwei signierte Gemälde von recht bemerkenswerter Qualität aus der Sammlung Ludovisi. Später konnte ich ihm weitere Werke zuschreiben.

1968 erschien ein neuer und wichtiger, ja grundlegender Beitrag über die ‚Bamboccianti‘ von A. Janeck, der endlich der wahren Künstlerpersönlichkeit van Laers zu ihrem Recht verhalf: Das bis dahin herrschende Bild war, wie bereits angedeutet, durch ein Mißverständnis geprägt, dessen Ursprünge zeitlich weit zurückreichen, offensichtlich bis in die Jahre, in denen er Rom verließ. Schon Passeri scheint die wirkliche Person des ‚Bamboccio‘ aus den Augen verloren zu haben, so deutlich er ihn auch von den ‚Bamboccianti‘, auf die doch sein Name übertragen worden war, abgrenzte. Passeris Beschreibung seiner Werke paßt eher zur Bildwelt Cerquozzis oder Miels, als zu derjenigen, die wir heute auf sicherer Grundlage von van Laer kennen. Und offenbar basieren die traditionellen Zuschreibungen, die bis zu uns gelangt sind, auf dieser alten, irreführenden Vorstellung. Janeck ging in seiner an der Universität Würzburg 1968 angefertigten Dissertation von den wenigen sicheren, d. h. von den signierten oder durch zeitgenössische Stiche belegten Werken van Laers aus, um ihnen anschließend weitere stilistisch und thematisch verwandte Werke beizuordnen. Dieser mit wissenschaftlicher Genauigkeit gesicherte Kern von Gemälden bot einen Ausgangspunkt für weitere, nicht willkürliche Zuschreibungen. Es entstand so ein Bild van Laers, das von dem bis dahin allgemein angenommenen ziemlich abweicht und in mancher Hinsicht auch völlig neue Erkenntnisse brachte: Es zeigt einen Maler, der sich nur gelegentlich, wie z. B. in den berühmten *Kalköfen*, Themen widmete, die sich später zu den typischen Sujets der ‚Bambocciade‘ entwickelten.

Ohne Zweifel war die Arbeit Janecks der bedeutendste Beitrag zur ‚Bamboccianti‘-Forschung seit ihrer Wiederbelebung 1950. Es folgten nach 1968 neue Untersuchungen verschiedenen Umfangs: 1976 die Lingelbach-Monografie von K. Burger-Wegener, 1978 die über Jan Miel von T. Kren, sowie weitere Ausstellungen, in denen die ‚Bamboccianti‘ oft zusammen mit den holländischen Landschaftern und den Italiensanten zu sehen waren. Sie brachten jedoch keine wesentlichen Veränderungen, was die Kenntnisse über diese Maler betrifft. Zu erwähnen sind hier noch die Studien zu van Laer von Janeck („Naturalismus und Realismus. Untersuchungen

zur Darstellung der Natur bei P. van Laer und Claude Lorrain“ 1976) und J. Michelkova (1971) sowie der Artikel über Roeland van Laer von T. Kren (1981).

Schließlich erschien 1983 der von mir besorgte Band von L. Trezzani und L. Laureati mit der Aufgabenstellung, ein möglichst erschöpfendes Bild des historischen Umfeldes van Laers und derjenigen, die als seine Nachfolger gelten, zu liefern. Ich glaube, daß diese Arbeit eine zuverlässige Zusammenfassung der bis dahin gewonnenen Kenntnisse über die historischen, geistesgeschichtlichen und sozialen Bedingungen, unter denen diese Künstler lebten und arbeiteten, bietet. Von den seitdem publizierten Untersuchungen ist der Aufsatz von D. Levine *The Roman Limekilns of the Bamboccianti* zu erwähnen, der 1988 im *Art Bulletin* erschienen ist und viele interessante Beobachtungen zu ikonographischen Quellen van Laers enthält.

\* A. d. Ü.: zit. nach: G. P. Bellori, *Die Idee des Künstlers*, (übers. u. bearb. v. K. Gerstenberg), Berlin 1939, S. 13–14.