

Uta Piereth: Bambocciade. Bild und Abbild des römischen Volkes im Seicento (= Freiburger Studien zur Frühen Neuzeit, Bd. 1), Peter Lang: Bern u. a. 1996. 351 Seiten, 25 Abb.; ISBN 3-906756-81-5, ISSN 1421-6760, DM 86,-

Um 1625 kam der junge Haarlemer Maler Pieter van Laer nach Rom. Die Themen seiner Bilder bezog er aus dem Alltag der kleinen Leute und der Tagediebe, und in Anspielung auf seinen mißgebildeten Oberkörper erhielt er den Beinamen *Bamboccio*, häßliches Kind. Dies paßte gewissermaßen zu den negativ behafteten Bildthemen, die denn auch als *Bambocciade* in die Kunstliteratur eingingen. Die in Rom tätigen Maler im künstlerischen Gefolge van Laers, wurden die *Bamboccianti*. Daß ihre Bilder sich schon bei den zeitgenössischen römischen Sammlern trotz des eklatanten gesellschaftlichen Kontrastes großer Beliebtheit erfreuten, ist nichts Neues. Die Frage nach dem Grund hierfür aber wurde selten gestellt und nie überzeugend beantwortet. Denn zu interdisziplinären Ansätzen ist es in der streng kunsthistorisch orientierten *Bambocciade*-Forschung bisher kaum gekommen.

Dieses Defizits hat sich Uta Piereth in ihrer 1996 bei Volker Reinhardt (Freiburg/Schweiz) abgegebenen und nun in Buchform vorliegenden Dissertation angenommen. Unter dem Titel *Bambocciade. Bild und Abbild des römischen Volkes im Seicento* fragt sie danach, welches Bild vom römischen Volk hier warum und für wen entworfen wurde, und untersucht, was der Erfolg dieses Genres über die betuchten Käufer verrät. Die Antwort hat an sich schon ein barocker Zeitgenosse, der Maler und Dichter Salvator Rosa, in seiner dritten Satire (V. 259) gegeben: „*Quel ch' aborriscon vivo, aman dipinto*“ – „*Was sie lebendig verabscheuen, lieben sie gemalt.*“ Die nachvollziehbare, weil systematische Herleitung dieser Formel aus dem historischen Kontext der *Bambocciade* ist das Verdienst von Piereths Arbeit.

Nach einem ausführlichen Überblick über die bisherigen Forschungspositionen und einer Erklärung, fast möchte man sagen Rechtfertigung der gewählten Methode (S. 11-23) folgt der erste von drei zentralen Teilen (S. 25-50). Er ist den sozioökonomischen Verhältnissen gewidmet, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Leben in Rom bestimmten. Im Hinblick auf die Auftraggeber und die genrehafte Bilderwelt der *Bambocciade* sinnvoll ist die genaue Analyse von Arm und Reich, erhellend auch die Klärung der Fragen, wer worüber lachen konnte und welche Ängste die sozialen Eliten hatten. Daß diese klassenspezifische Erörterung, die für Rom, eine Stadt mit einem für damalige Verhältnisse ungewöhnlich kosmopoliten Charakter, bei gleichzeitig gebotener Kürze nicht ohne Gemeinplätze auskommt, liegt auf der Hand. Dennoch ist gerade die Behandlung all dieser Aspekte als Einstieg in die Materie und zum Verständnis der *Bambocciade* als Gesamtphänomen unverzichtbar.

Noch im ersten Teil der Arbeit vollzieht sich die Rückkehr auf kunsthistorisches Terrain: Ihren Überblick über die römische Kunstszene des frühen Seicento beendet Piereth mit dem Hinweis auf die Wirkung, die von Jacques Callots Druckwerk ausging. Mit Stefano della Bella, Sinibaldo Scorza und Luca de Wael nennt sie, leider ohne konkrete Beispiele abzubilden, Vertreter einer Malerei, die durch karikierende

Darstellungen oder alltägliche Szenen als Vorläufer der Bamboccianti gesehen werden können. Was ihren Bildern noch fehlte, war das prägnant Genrehafte.

Der zweite Teil (S. 51-142) beschäftigt sich mit den Bamboccianti selbst. Auch sie werden – im erklärten Gegensatz zum Katalog der Köln-Utrechter Ausstellung von 1991 (*I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, Wallraf-Richartz- bzw. Centraal-Museum) – nicht als homogene Gruppe vorgestellt. Denn weder kann für sie eine gemeinsame Herkunft aus den Niederlanden geltend gemacht werden, noch hielten sie ihre Opposition zu den akademischen Kreisen einhellig aufrecht. Das Einende und zugleich Erfolgversprechende war vielmehr die Verknüpfung von in Rom bekannten und beliebten Themen und Formen mit Genreszenen niederländischer Prägung. Zu Recht verweist Piereth auf die von der Bamboccianti-Forschung bisher zu wenig gesehene Tatsache, daß die nach Rom transferierte Gattung freilich auch die inhärenten Grundsätze mittransportierte: Die in den Genreszenen dargestellten Verhaltens exempla sollten nicht nur ästhetisch gefallen und Vergnügen bereiten, sondern auch belehren oder tadeln. An dieser Stelle drängt sich dem Leser die Frage nach den Käufern auf. Er wird von der Autorin zwar keineswegs enttäuscht, denn beeindruckend sind die zur Klärung angestellten Studien in römischen Familienarchiven. Deren Auswertung brachte indes kaum Überraschendes, dafür aber Konkretheit anstelle des alten Topos vom Erfolg der Bambocciade: Mitgliedern des römischen Hochadels folgten kirchliche Würdenträger und schließlich reiche Bürger als Käufer. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts gehörte es gerade auch bei Emporkömmlingen zum guten Ton, Bambocciade in der eigenen Sammlung zu haben. Die Beliebtheit der Genreszenen wurde begünstigt durch ihren relativ niedrigen Preis. In diesem Zusammenhang gelang Piereth auch der Nachweis, daß weniger einzelne Mäzene, sondern vor allem die Mechanismen des damals wieder aufblühenden Kunstmarkts für Produktion und Absatz der Bilder relevant waren.

Im dritten Teil (S. 143-248) wendet sich die Verfasserin den Bildaussagen selbst zu. Als Interpretationshilfe dienen ihr zunächst staatstheoretische Schriften, die das Verhältnis der herrschenden Schichten zum Volk verraten, dann auch Texte aus den Bereichen der Vagantenliteratur und der Komödien. Schließlich fragt sie danach, welche Aspekte des römischen Alltags dargestellt und welche ausgeklammert wurden, und weist so nach, wie sehr die Bambocciade die Sichtweisen der Käufer auf das Volk reflektieren. Dank vielschichtig geführter Beweisführung gelang es Piereth, die scheinbar so simple Schlußfolgerung, daß die Bilder zur Abgrenzung vom Volk dienen, wissenschaftlich sauber herzuleiten.

Reiz und Erfolg der Arbeit resultieren aus der programmatischen Verknüpfung zweier Forschungstraditionen, der ikonologischen Methode Warburgs und der französisch geprägten Mentalitätengeschichte. Nach dem so gebildeten engmaschigen Raster wird das Kontrastfeld zwischen der armseligen Bilderwelt und dem Geschmack der reichen Käufer mit seismografischer Sensibilität ausgelotet. Daß dabei die Betrachtung der Bilder, die die beschriebenen Zusammenhänge illustrieren, etwas kurz kommt, sieht man der Verfasserin gerne nach. Denn ihre Untersuchung ist ein erfrischender Beitrag zum Verständnis des römischen Seicento überhaupt.

EUGEN TRAPP
Regensburg