

## MICHAEL SWEERTS E I BAMBOCCIANTI

### *Ausstellung im Palazzetto Venezia in Rom*

Einem von Sammlern und Kennern lange gehegten Wunsch kommt diese Ausstellung nach, die vom 4. Oktober – 23. November 1958 im Boymans Museum Rotterdam gezeigt wurde und seit dem 6. Dezember 1958 bis Mitte Februar 1959, besorgt von der Galleria Nazionale d'Arte Antica, im Palazzetto Venezia in Rom zu sehen ist. Mit zwei Dritteln der im Ganzen 100 ausgestellten Bilder ist das heute bekannte Oeuvre des Sweerts nahezu vollständig zusammen, während der Rest auf die Bamboccianten und einige französische und italienische Meister fällt, die der Kunst des Sweerts oft nur in einzelnen Werken besonders nahe stehen. Rolf Kultzen hat, auf seine Dissertation (Hamburg 1954) zurückgreifend, den Katalogteil zu Sweerts verfaßt, worin jedes Bild unter Heranziehung reicher, oft entlegener Literatur eingehend diskutiert wird. In dem von ihm vorangestellten biographischen Überblick sind zum ersten Mal alle verfügbaren, zum Teil noch unveröffentlichten Dokumente befragt. Nolfo di Carpegna bearbeitete die Bamboccianten.

Die Ausstellung in Rom, die leider nur bei künstlichem und recht schwachem Licht zu sehen ist, schließt einige in Rotterdam nicht gezeigte Bilder ein. Das Bild aus Neapel mit einem vor einer Grotte sitzenden Bauern (Nr. 60a) würde nicht ohne weiteres einen Zweifel an dem frühen römischen Sweerts aufkommen lassen, wenn es nicht auf der Rückseite die alte Beischrift „Van Kierken“ trüge, die auf einen unbekanntem Maler seines Kreises schließen läßt. Die „Zigeunerin“ aus Varese (Nr. 63a) erinnert in wohl nur als äußerlich zu betrachtenden Zügen, wie dem orakelhaften Ausdruck und der bunten Farbigkeit an Werke des Sweerts wie die Serie der Fünf Sinne (vgl. Nr. 38).

Auch die beiden aus Anlaß der Ausstellung zum ersten Mal genannten und gezeigten Pendants des Museums in Sorrent (Nr. 41a und b) mit dem Kopf eines alten Mannes und einer alten Frau vermögen für Sweerts nicht zu überzeugen, obwohl sie dem Meister näher als die obengenannten Bilder stehen. Allein die Eckigkeit der Zeichnung und die magere Ausführung – besonders in dem „Alten Mann“ – weisen auf einen geringeren Meister hin, der allerdings in unmittelbarer Abhängigkeit von Sweerts zu vermuten ist.

Überblickt man die ausgestellten Werke, so möchte man fünf Gruppen von Bildern scheidern, von denen drei in Rom (1646 oder früher bis etwa 1654) entstanden sein dürften, während die vierte in die Brüsseler Jahre (spätestens 1656 bis etwa 1660) und die fünfte in die Amsterdamer Zeit (etwa 1660 bis Ende 1661) zu datieren wären. Eine faktische Chronologie zu geben, ist so gut wie unmöglich, da nur zwei Bilder (Nr. 5 und 23) datiert sind (1652) und die Serie der in Brüssel entstandenen, 1656 datierten Radierungen (Incisioni, Nr. 1 bis 11) nur in den Fällen als „terminus ante quem“ heranzuziehen ist, in denen Motive aus Gemälden auf diese Weise reproduziert werden.

Der Katalog hat zweifellos recht, wenn er die beiden Querovale der Galleria Na-



zionale (Nr. 61 und 62), die auf der Bambocciantenausstellung im Palazzo Massimo 1950 dem frühen Sweerts zugeschrieben waren, auf Vorschlag Kultzens aus dem Oeuvre des Meisters streicht. Es sind beides kleinfigurige überfüllte Bambocciaden, deren Meister in der tiefen Verschattung dunkler Partien und, im Kontrast dazu, dem starken Blau des Himmels Pieter v. Laer näher steht als irgend einem anderen seiner Nachfolger. Die beiden zum Vergleich herangezogenen Bilder Willem Reuters (Casino Ludovisi) dürften erst einige Dezennien später entstanden sein. Auch die große Marktdarstellung der Galleria Spada (Nr. 60), die erst jüngst dem frühen Sweerts gegeben wurde – von der gleichen Hand ist das Bild mit der Piazza Navona (Nr. 59), – war mit Recht nur unter den „Sweerts zugeschriebenen“ Gemälden aufgeführt. Zuschreibungen dieser Art lassen vor allem außer Acht, daß Sweerts' römische Werke von dem Streben durchdrungen sind, Bildtypen und Themen der Bambocciantentradition in eine höhere Sphäre zu heben, die Forderungen und Vorbilder der großen offiziellen Malerei auf das Erbe niederländisch genrehafter Thematik anzuwenden. Während bei Jan Miel z. B. (vergl. Nr. 94) die Figuren in bewegter Reihung das Bild mehr beleben als ordnen und gliedern, bestimmen bei Sweerts die großen Figuren des Vordergrundes die Komposition, und der Gehalt des Bildes kommt in *ihnen* wesentlich zum Ausdruck (vergl. die Serie der Barmherzigkeit). Sie sind am Modell studiert und einzeln konzipiert. Dem lauten, sinnhaften Figurengewoge auf Bildern von Cerquozzi und Jan Miel etwa steht bei Sweerts die kompositionell isolierte, schweigsame und beseelte Einzelfigur gegenüber (vergl. Nr. 12, 33, 35, 37).

Bilder mit nur einer Figur stehen dann auch am Anfang seines Schaffens, wie etwa der „Sitzende Bauer“ (Nr. 7). Das Pendant, die „Spinnende Bäuerin“, aber scheint mir in seiner Ähnlichkeit zu dem Bilde gleichen Sujets (Nr. 3) aus deutschem Privatbesitz erst der zweiten Epoche anzugehören, wie der Katalog auch das letztere Bild im Zusammenhang mit dem „Maleratelier“ (Nr. 4) sieht, das um 1650 angesetzt wird und eben ein sehr typisches Beispiel der von atmosphärischen Licht- und Dunkelgegensätzen gekennzeichneten 2. Periode ist. Eine gewisse Ungeschicklichkeit in der Gruppierung und eine noch an Pieter v. Laer erinnernde Plumpheit der Figuren weist die Leinwand „Künstler vor einem Brunnen zeichnend“ (Nr. 2) aus. Die Darstellung „Künstler bei der Villa Montalto“ (Nr. 3) ist eine szenische und kompositionelle Weiterentwicklung dazu. Die verhältnismäßig große Zahl gereihter, gleich betonter Figuren, eine bunte, über das ganze Bild verteilte Farbigkeit aus Gelb, Orange, Rosa, Rot in den Figuren und aus leuchtendem Mittelblau im Himmel lassen das Bild als typisches Beispiel und Hauptwerk der frühen Schaffenszeit in Rom erscheinen. Die Gewänder leuchten an einigen Stellen aus dem braunen Dämmer auf und zeigen dort den Glanz ungebrochener Farben. Ihre Falten lassen manchmal noch an die spröde Zeichnung flämischer Zeitgenossen wie Joos van Craesbeeck denken. „Das Paar bei den Hirten“ (Nr. 17) schließt sich diesem Gemälde an, und die „Bauernfamilie“ (Nr. 12), dem letzteren in tief braunen Inkarnaten und der warmen braunen Atmosphäre vor einer Felskulisse verwandt, mag ein frühes Beispiel jener Schöpfungen sein, die Sweerts seine flämischen und holländischen Zeitgenossen in



Rom überragen lassen: bei einfacher und fest zusammenhaltender Komposition eine erhabene Ruhe, bei der Bewegung und Aktion keineswegs einfrieren, sondern bei sinnend verweilendem Anhalten eingefangen sind.

Die Bilder der „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ (Nr. 24 – 28) deuten die nächste Stilstufe an. Alle Lokalfarbigkeit ist zurückgenommen, über der Atmosphäre des Bildraumes liegt ein Violettschimmer, der sich das dunkle matte Braun im Gewande des Bettlers links in „Hungrige Speisen“ (Nr. 24) unterordnet. Das „Maleratelier“ (Nr. 4) und „Die Kartenspieler“ (Nr. 20) aus Amsterdam, „Der Raucher“ aus Mailand (Nr. 11), „Die Siesta“ aus Den Haag (Nr. 29) müssen in dieser Epoche entstanden sein, deren vorwiegend malerischer Charakter in der darauffolgenden Entwicklungsstufe ins ausgesprochen Lokalfarbige, streng Gebaute umschlägt. Die beiden 1652 datierten Bilder (Nr. 5 und 23) legen es nahe, diese Gruppe in Sweerts' römische Spätzeit zu setzen. Die Pendants „Wahrsagerin“ (Nr. 31) und „Wäscherinnen“ (Nr. 32) mögen die bezeichnendsten Beispiele dieses Stiles sein, ihre klassizistisch strengen Figuren sind hier von B. Cavallino, Vouet und Duquesnoy abgeleitet, wie Kultzen nachweist. Die hellbeleuchteten Gewänder, emaillehaft deckend gemalt, tragen die farblichen Hauptakzente: Weiß, Dunkelrot, Braun, Blau. Von den Einfigurenszenen würde man die „Toilette“ (Nr. 10) und den „Trinker“ (Nr. 13) der Accademia di S. Luca in Rom und die „Spinnerin“ aus Gouda (Nr. 36) hierhin datieren mögen, ebenso die „Flohsucherin“ (Nr. 14), den „Schlafenden Alten und das Mädchen“ (Nr. 15) und die herrliche „Kupplerszene“ (Nr. 16), deren übersichtlich placierte und in deutlicher Aktion vereinigte Figuren auch in dem Dunkelrot und dem wirkungsvollen Weiß ihrer Gewänder den oben genannten Pendants (Nr. 31 und 32) nahestehen. Die „Würfelnden Soldaten“ (Nr. 21) scheinen mir ein Übergangswerk zwischen der 2. und 3. römischen Gruppe von Werken zu sein. Der Aufbau läßt noch an die „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ denken, wogegen die Farben – ungebrochenes Gelb und Rot in Mantel und Weste der Rückenfigur – auf die Farbskala der klassizistischen Epoche hinweisen. Sicher ist auch die „Landung“ (Nr. 19) damals entstanden. Als völlig herausfallendes Werk läßt sich die „Pest in Athen“ (Nr. 34) in keine Gruppe genau einordnen. Die Bestrebung aber, eine historische Szene aus der Antike abgesehenen und am Modell genau studierten Figuren darzustellen – Poussins „Pest in Ashdod“ mit dem Motiv der sterbenden jungen Frau im Vordergrund mag als allgemeines Vorbild gedient haben –, läßt sich nur in dieser Zeit denken.

Sweerts' Gründung einer „Academie van die teekeninge naer het leven, tot die veele jonglingen jaerlijncx sijn frequenteerende“, auf Genehmigung des Magistrates von Brüssel am 3. April 1656, ist von besonderem Interesse. Die nur wenige Jahre bestehende Haarlemer Akademie von 1583, die Gründung der Antwerpener „Academie“ 1665 und die Haager „Teekenacademie“ als Einrichtung der dortigen Gilde („Confrerie“) vom Jahre 1682 (s.: Hoogewerff: Lucasgilden in Nederland, p. 195) sind die ersten Beispiele von über das Gildentum hinausgehenden künstlerischen Zusammenschlüssen in den Niederlanden. Ihr wichtigster Zweck war gemeinsames Zeich-



nen nach dem Modell. Daß ein einzelner Künstler eine Zeichenschule aufmacht, scheint man in den Niederlanden bisher erst für das 18. Jahrhundert belegen zu können. Beispiele sind die Gründungen in Brügge von 1732 (s.: N. Pevsner: Academies of Art, p. 129) und die des P. C. Marissal 1751 in Gent (s.: v. d. Haeghen: La Corporation des Peintres . . . de Gand, p. 312). Wenn Sweerts so etwas zu seiner Zeit unternimmt, ist er darin von italienischem Kunstbetrieb angeregt; seit Baccio Bandinellis Accademia (gestochen von Agostino Veneziano 1531) gibt es private Zeichenschulen in Italien. Die Möglichkeit der Privilegierung der Sweerts'schen Akademie mag dadurch gegeben gewesen sein, daß er erklärt hat, die Patronenmalerei im Interesse der Brüsseler Teppichmanufakturen fördern zu wollen (s.: H. Göbel: Wandteppiche, I, 1, p. 430/31). In diesem Zusammenhang sind wohl Zweifel berechtigt, daß Sweerts ohne weiteres auch in Amsterdam eine Zeichenschule geleitet haben könnte, wofür die Datierung des Haarlemer Atelierbildes (Nr. 39) in die holländische Zeit keineswegs ein Beweis sein kann. Verläßt man sich auf Alphonse Wauters' Archivstudien (in: Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie, 16, 1877), so wurde Sweerts noch 1659 in die Brüsseler Gilde aufgenommen und lieferte ihr 1660 sein Selbstbildnis zum Gedenken. Sollte das nicht erst der Zeitpunkt seines Übersiedelns nach Amsterdam gewesen sein? Das undatierte Selbstbildnis aus Oberlin College (Nr. 44) ist sicherlich kein Beweis, den Künstler bereits 1658 in Amsterdam anzunehmen.

Hauptwerk der Brüsseler Zeit sind die „Badenden“ aus Straßburg (Nr. 35). Es ist erstaunlich zu sehen, wie sehr Sweerts sich hier der heimatischen und ihm doch neuen Umgebung angepaßt hat: eine breite, keine Partie vernachlässigende Malerei heller, einander verwandter Farben. Ähnlich flämisch, auf großem Format, breit gemalt und in dem tiefen Weinrot der Gewänder, wirken dann auch die Werke „Vater und Sohn“ (Nr. 57) und „Die Nackten Kleiden“ (Nr. 56), Bilder, deren Qualitäten in stärkstem Gegensatz zu den Feinmalereien der folgenden holländischen Epoche stehen. So wird man auch das bereits genannte Selbstbildnis (Nr. 44), vor dem man eher an S. Bourdon als an B. v. d. Helst denkt (siehe H. Gersons Besprechung d. Ausstellung in „Het Vaderland“, 15. November 1958), noch in die Brüsseler Jahre datieren.

Die Gruppe der holländischen Bilder, im Palazzetto Venezia im letzten Sweerts gewidmeten Raum ausgestellt, ist in sich so einheitlich, daß man kaum in der Eingrenzung dieser Gruppe fehlgehen kann. Zu fragen bleibt jedoch vielleicht, ob das „Autoritratto“ der Sammlung Gasser, Zürich (Nr. 46) wirklich eine Künstlerselbstdarstellung ist und ob die „Greisin und der junge Mann“ (Nr. 47) in der Glätte und der farblichen Brillanz der Malerei nicht eher in die letzte römische Epoche gehört. Desgleichen möchte man den Überarbeitern des Kataloges recht geben und das Bildnis des Jeronimus Deutz (Nr. 43) in die gleiche Zeit setzen.

Pieter van Laers Selbstbildnis im Profil (Nr. 78) aus der Galleria Pallavicini wird hier zum ersten Mal gezeigt; es geht deutlich überein mit der Physiognomie auf dem bekannten Autoritratto der Uffizien und Sandrarts Zeichnung. Eine Umbenennung auf den Namen des Hendrik Verschuring erfuhr die „Schmiedeszene“ der Galleria



Nazionale in Rom (Nr. 97), die auf Grund einer falschen, jetzt abgenommenen Signatur von Hofstede de Groot in das Oeuvre K. Du Jardins (Bd. IX, Nr. 338) aufgenommen worden war. W. Bernt (Die Niederländischen Zeichner, II, Nr. 628) hat jetzt die Vorzeichnung dazu veröffentlicht (Wien, Albertina, Nr. 9886), die monogrammiert und 1686 datiert ist und das Bild somit in die Nähe der Braunschweiger „Reitschule“ (datiert 1679) bringt, die der Katalog bereits erwähnt. Zum ersten Mal unter seinem zutreffenden Namen wird auch der „Halt der Jagd“ (Nr. 96) ausgestellt, ein Bild, das S. J. Gudlaugsson für den bisher nur aus Dokumenten bekannten Jacob van Staverden sichern konnte, der zwischen 1674 und 1694 mehrfach in Rom erwähnt wird.

Die im übrigen wohlbekannten Bambocciantenbilder, von denen viele in den letzten Jahren auf Ausstellungen zu sehen waren, bilden einen in dieser Schau willkommenen Hintergrund, vor dem sich die Leistung des Sweerts eigenwillig und in vielfältiger und tiefer Problematik abhebt.

Eckhard Schaar

#### HEINRICH CHRISTOPH JUSSOW (1754 – 1825)

*Ausstellung des Nachlasses des Künstlers im Hessischen Landesmuseum zu Kassel  
(Mit 4 Abbildungen)*

Anlaß zu dieser Ausstellung (November 1958 bis Januar 1959) war die Erwerbung des gesamten zeichnerischen Nachlasses des für Kurhessen bedeutsamen klassizistischen Baumeisters Heinrich Christoph Jussow aus Privateigentum im Herbst 1957 durch das Hessische Landesmuseum in Kassel. Zum ersten Male werden nun die wichtigsten der bisher so gut wie unbekannt gebliebenen Zeichnungen des Meisters der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Von dem über 600 Einzelblätter umfassenden Nachlaß hat Hans Vogel 116 Ideenskizzen, Entwurfspläne und Werkzeichnungen unter dem Gesichtspunkt ausgewählt, die Kenntnis vom Gesamtwerk des Meisters möglichst zu erweitern. So ist manches Projekt, für das Jussow Entwürfe geliefert hat, erst jetzt durch den veröffentlichten Nachlaß bekannt geworden, ebenso wie manche Variante seiner ausgeführten Gebäude.

Man wird nicht fehlgehen, wenn man dem Erwerb dieser Architekturzeichnungen allein für die Baugeschichte von Schloß Wilhelmshöhe und seinen Parkanlagen die gleiche Bedeutung beimißt wie im Jahre 1927 der Erwerbung der Würzburger Residenzpläne durch die Staatl. Kunstbibliothek in Berlin für die Beurteilung des Anteils der einzelnen Architekten an jenem Bau. Zugleich aber bildet der Jussow-Nachlaß eine wesentliche Quelle für die noch ausstehende Monographie über Leben und Werk des Meisters, zumal nach einer Pause von knapp einem Jahrhundert bisher außer den Darstellungen von Friedrich Bleibaum in Thieme-Beckers Künstlerlexikon (1926) und Helmut Kramm im zweiten Band der „Lebensbilder aus Kurhessen und Waldeck“ (1940) noch keine umfassende Würdigung vorliegt.

Auch über die Persönlichkeit Jussows hinaus ist diese Ausstellung wichtig; denn sie gewinnt genetische Bedeutung für die Beurteilung der Werke seines Neffen, des