

BAROCK- BERICHTE 20/21





Abb. 1 (rechts): Johann Liss, Bentaufnahmezeremonie, ca. 1623 (Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett).

Abb. 2 (links): Matthys Pool nach Dominicus van Wijnen, Bentaufnahmezeremonie (Frankfurt am Main: Städel, Graphische Sammlung).

Andreas Tacke

Johann Liss und die Bamboccianti

Überlegungen zur ikonographischen Neubewertung der Zeichnung „Ausgelassene Gesellschaft“

Für Leben und Werk von Johann Liss, einem der bedeutendsten deutschen Barockmaler, fehlen uns nahezu alle Fakten. Das, was wir von ihm wissen, verdanken wir weitgehend dem Bericht von Joachim von Sandrart in seiner „Teutschen Akademie“, der 1629 anlässlich eines Besuches in Venedig bei „Johann Lys, sonst Pan genannt“, wohnte.¹ Diese spärlichen historischen Anhaltspunkte, die jedoch durch beschriftete Zeichnungen unterstützt werden können, erlauben eine vorsichtige stilistische Ordnung seines Werkes. Das Berliner Blatt „Ausgelassene Gesellschaft“ (Abb. 1) könnte ein weiterer Fixpunkt sein, wenn man eine andere als die bisher in der Literatur gebräuchliche Deutung und Datierung der Zeichnung vornimmt.

Die weder signierte noch datierte Zeichnung von Johann Liss aus dem Kupferstichkabi-

nett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (Inv.-Nr. KdZ 14284) ist ausgeführt mit Feder in Schwarz, grau laviert; die Maße sind 144 × 184 mm. Zuletzt ist das Blatt in der Berliner Ausstellung „Zeichnungen des deutschen Barock“ im Frühsommer '96 zu sehen gewesen. Eine verdienstvolle Ausstellung, sind doch die Zeichnungen und die Malerei des deutschen 17. Jahrhunderts kaum bearbeitet. Zu der Ausstellung, die ausschließlich eigene Bestände präsentierte, ist ein Katalog von Sibylle Groß erschienen. Sie schreibt: „Eine vornehme Gesellschaft von elegant gekleideten jungen Damen und Herren feiert in ausgelassener Stimmung ein Gartenfest. Der thronende Bacchus und der trunkende vor einem Faß seinen Rausch ausschlafende Satyr verleihen dem festlichen Gepräge eine scheinbar mythische Überhöhung. Bacchus hält mit er-

hobenem Zeigefinger eine beherrschende Ansprache und mag auf die fatalen Folgen zu großen Weingenusses hinweisen. Indes scheint die Runde den Gott des Weines nicht wahrzunehmen. Zu seinen Füßen schlägt ein junger Mann gar selbstvergessen einen Purzelbaum. Die Anwesenheit der Götter kommt in holländischen Gesellschaftsstücken nicht vor, beigefügte moralisierende Sinnbilder sind jedoch durchaus gebräuchlich. [...] Das Blatt zählt zu den wenigen frühen Zeichnungen von Liss. Es mag noch in seiner Haarlemer Zeit entstanden sein.“² Über die Datierung der Zeichnung herrscht in der bisherigen Forschungsliteratur ebenso Unsicherheit wie bei der ikonographischen Bestimmung des dargestellten Themas: Elfried Bock und Jakob Rosenberg ordneten das Blatt in ihrem Berliner Bestandskatalog von 1931 noch unter „David Vinckboons“



ein.³ Matthias Winner brachte es gesprächsweise als erster in Zusammenhang mit Liss. Wolfgang Wegner publizierte die Zeichnung dann 1978 als Frühwerk des Meisters und datiert sie „um 1615/16“ bis „1616/19“. Zum Inhalt stellt er kurz fest: „Der Sinn der Darstellung muß freilich unklar bleiben.“⁴ Rüdiger Klessmann sieht 1986 bei der „Fröhlichen Gesellschaft“ noch den Einfluß des Kreises der Haarlemer Genremaler und datiert die Zeichnung „ca. 1620 bis 23“.⁵ Klessmann befaßte sich 1992 erneut mit der Zeichnung, die er nun „um 1616“ ansetzt: „Man könnte die von Liss geschilderte Szene für realistisch halten, wäre nicht der Weingott Bacchus selbst anwesend, wäre nicht ein trunkener bocksfüßiger Satyr im Vordergrund zu sehen. [...] Liss zeichnet die Teilnehmer des Gartenfestes und ihre irdischen Vergnügungen, wie er sie als Zeitgenosse erlebte, und konfrontiert sie dennoch den fernen Abgesandten einer mythischen Welt. Für das gemeinsame Auftreten von Göttern und Bürgern in einer Alltagsszene findet man

sonst keine Parallelen in der holländischen Malerei [...].“⁶

Für die Anwesenheit von „Göttern“ bei „Alltagsszenen“ möchte ich eine, wenn auch wenig erforschte, ikonographische Tradition der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vorschlagen: Die Feste der „Schildersbent“ in Rom.⁷

Kurz zum Hintergrund: Flämische und holländische Künstler, vereinzelt wurden auch deutsche Künstler – wie Liss selbst und später auch Sandrart – aufgenommen, schlossen sich etwa ab 1623 in Rom zu einer Künstlervereinigung, „Schildersbent“, zusammen und nannten sich selbst „Bentveughels“. Der Bentname „Bamboccio“ ihres wichtigsten Vertreters, Pieter van Laer, stand Pate für ihre kunsthistorische Benennung als „Bamboccianti“. Ihre Feste zur Begrüßung und Aufnahme neuer Bentmitglieder waren wegen ihrer Exzesse in Rom berühmt-berüchtigt und führten später zu deren Verbot. Nur noch in der Karnevalszeit sollten die Bentfeiern erlaubt sein. Die Bamboccianti waren wegen

ihrer Lebensweise, aber auch wegen ihrer Kunst bei ihren italienischen Malerkollegen verachtet. Im Briefwechsel des römischen Malers Andrea Sacchi mit seinem alternden Bologneser Lehrer Francesco Albani berichtet dieser 1651 verärgert, daß die Malerei in seiner Stadt wegen einiger fehlgeleiteter Maler im Verfall begriffen sei; diese würden nur „anstößige und unpassende Szenen“ schildern, „ohne Anstand und Würde zu kennen“. Albani urteilte in seinem Antwortbrief ebenso scharf und nannte die Bilder „monströse Fehlgeburten“, die zu „ewiger Schamröte“ verurteilt seien.⁸

An diese Formulierungen erinnert man sich, wenn man die drei Radierungen des Amsterdamer Stechers Matthys Pool nach Gemälden Dominicus van Wijns anschaut.⁹ Sie stellen die wichtigsten Szenen der von den Römern verachteten Bentfeste da. Das erste Blatt (Abb. 2) zeigt die Einweihungszeremonie eines Neankömmlings. In der Mitte thront auf einem Weinfuß Bacchus, dargestellt von einem gutgebauten Römer und



Abb. 3 (oben): Matthys Pool nach Dominicus van Wijnen, Bentbriefübergabe (Frankfurt am Main: Städelsche Graphische Sammlung).

Abb. 4 (unten): Matthys Pool nach Dominicus van Wijnen, Bentvueghels in der Taverne (Frankfurt am Main: Städelsche Graphische Sammlung).

Abb. 5 (rechts): Anonym, Bentvueghel-Porträts mit Bacchus, ca. 1623 (Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen).



umringt von weiteren nackten Gestalten. Hinter ihm steht, in ein Priesterkleid gehüllt, der für diese Gelegenheit erwählte „Oberpriester“, der sogenannte „Veldpaap“ („Feldpfaffe“). Dieser erteilt dem Neuling den Ritterschlag. Rechts ist dieser dargestellt, begleitet von dem „Paranymphen“ und dem sogenannten „Schweizer“ mit Hellebarde. Zwischen diesen beiden Gruppen spielt sich eine mehr als derbe Szene ab, bei der ein gebeugter Mann mit nacktem Hintern nicht nur ein Tablett mit Karaffe und Weinglas trägt, sondern auch als Kerzenhalter der besonderen Art herhalten muß.

Als Aufnahmebedingung wird eine schwierige, aber scherzhafte Aufgabe gestellt, nach deren Erledigung der Neuankömmling seinen Bentbrief in Empfang nehmen kann. Diese Szene ist auf dem zweiten Blatt (Abb. 3) dargestellt, wobei der niederknienende, wie sie ihn nannten, „Novize“, in einem dunklen Raum aus der Hand des Vorstehers der Malerbent den Bentbrief erhält. Neben ihm auf dem Boden liegt der Lorbeerkranz, mit dem sein Haupt während des nachfolgenden Gelages geschmückt sein wird.

Auf dem dritten Blatt (Abb. 4) ist nun die Feier selbst, die „in einem prächtigen Essen in einer der berühmtesten Osterien bestand“, dargestellt. Giovanni Battista Passeri berichtet darüber weiter, daß „jeder seinen Teil bezahlte, aber die größten Unkosten trug der Novize. Dieses Essen dauerte mindestens 24 Stunden ohne Unterbrechung, ohne daß sie sich jemals vom Tisch erhoben, an den sie den Wein in Fässern bringen ließen; und sie nannten dieses Essen das Fest der Taufe. Und sie bedienten sich unbescheidener Weise dieses Namens des Sakraments zum Spaß.“¹⁰ Anschließend zog man in einer Scherzprozession zum sogenannten Tempel des Bacchus vor den Mauern Roms. Etwa ab den 1640er Jahren führte diese Prozession nach Santa Costanza, wo man Bacchus' Grab wähhnte. Ab dieser Zeit datieren nämlich Graffiti an den Kirchenwänden von Künstlern aus den nördlichen und südlichen Niederlanden, aber auch von deutschen Malern.¹¹ Jedes Mitglied erhielt einen Bentnamen, der die hervorstechendste Eigenart des aufzunehmenden Künstlers unterstreichen sollte. So erhielt Johann Liss den Bentnamen „Pan“. Einige Bentnamen sind in Santa Costanza, aber auch auf fünf Zeichnungen des Museums Boymans-van Beuningen in Rotterdam¹² festgehalten. Auf fünf Blätter verteilt sind 26 Künstlerporträts zu sehen, unter jedem Porträt steht der richtige Vor- und Zuname sowie der verliehene Bentname des Künstlers. Der Zeichner der fünf Rottdamer Blätter ist unbekannt, sie werden in der Forschungsliteratur einheitlich mit „ca. 1623“ datiert, dem Gründungsjahr der „Schildersbent“ in Rom.

Eines dieser Blätter (Inv.-Nr. MB 293) kann in direkten Zusammenhang mit unserer Berliner Zeichnung gebracht werden (Abb. 5). Wie auf der Berliner Zeichnung sitzt ein



1 Cornelius Jont
 2 Joen Muller
 3 Wilhelms Koko
 4 Alexpander Vot et laet van Cleen
 5 Alias quackberten
 6 Alias Het Looft

6 Henrico Kärper
 7 Alias ter Hecken

7 Jovis Boffart
 8 Alias Jovink Hoof
 9 Rejnier van Heublem
 10 Alias Bofft
 11 Alias vickem
 12 Alias Hermatrisito

recht irdisch geratener Bacchus auf einem Weinflaß. Er ist umgeben von vornehmen, in holländischer Mode gekleideten Männern. Im Unterschied zum Rotterdamer Blatt zeigt Liss jedoch die Festgesellschaft, in der auch eine Dame auszumachen ist, in einem szenischen Zusammenhang. Dargestellt ist bei Liss die Aufnahme eines „Novizen“ in die „Schildersbent“. „Bacchus“ hat dem Neuankömmling seine Aufgabe gestellt, die dieser nun löst: Er versucht, in einer dem Purzelbaum rückwärts nicht unähnlichen Bewegung ein mit seinen Knien gehaltenes Weinglas zu leeren, ohne dessen Inhalt zu vergießen.¹³ Man sieht dieses Glas zwischen den Knien und dem Gesicht, es wird wohl noch von den Händen, welche die Beine umschlingen, gehalten. Der derb-drollige Anblick, den der Künstlerkollege bei seiner Erledigung der gestellten Aufgabe darbot, war sicherlich beabsichtigt. Erinnert fühlt man sich an Arnold Houbrakens Gedicht, in dem er den Bentnamen von Johann Liss, genannt Pan, wie folgt umschreibt: „Of als Pan, daar hy de reyen / Voordanst als zy spelemeyen“, d. h. übersetzt: Pan, der den Reigen anführt, wenn sie sich im Spiel ergötzen.¹⁴

Eine Datierung der Zeichnung mit „ca. 1623“, dem Gründungsjahr der „Schildersbent“, würde sich in Liss' Werk und sein Itinerar nahtlos einfügen. Sandrart zufolge ging Liss nach Abschluß seiner Lehre nach Amsterdam, laut Houbraken begab er sich zu Hendrik Goltzius nach Haarlem. Auch aufgrund des Stils seiner Werke wird ein Aufenthalt vor 1620 in Amsterdam, Haarlem und Antwerpen angenommen. Im Anschluß ging er nach Paris und von ca. 1620 bis 1623 nach Venedig. In Rom hielt sich Liss von ca. 1623 bis 1626 auf. Die ersten italienischen Jahre stehen stilistisch noch ganz unter dem Einfluß des Haarlemer Kreises. Ein schönes Beispiel dafür ist die in Venedig entstandene „Bauernschlägerei“ des Germanischen Nationalmuseums.¹⁵ Während seines römischen Aufenthaltes kam er dann in Berührung mit der Malerei Caravaggios. Dessen Malweise führte, wie schon Sandrart schrieb – „nahm eine ganz andere Art an“ –, zum Stilwechsel. Beim Nürnberger „Soldatengelage“¹⁶ ist das gut ablesbar. Unser Berliner Blatt gehört wohl zu Liss' ersten römischen Arbeiten und ist noch unter dem holländischen Stileinfluß entstanden. Nach seiner Ankunft in Rom

wird er bald seine holländischen Freunde aufgesucht haben. Diese hatten sich ab etwa 1623 in der „Schildersbent“ zusammengeschlossen. Die fünf Rotterdamer Zeichnungen und das Berliner Blatt halten eine ihrer ersten Zusammenkünfte fest.

Die Zeichnungen stehen am Anfang einer ikonographischen Reihe der Bentfest-Darstellungen. Die Szene auf dem Liss-Blatt mit dem bocksfüßigen Satyr im Vordergrund spielt mit dem mythologischen Stoff, aus dem die dem Bacchus huldigenden Bentfeste gespeist wurden. Ohne den Kontext zu kennen, erhält die Darstellung – wie der Forschungsüberblick belegen konnte – eine kaum aufzulösende Ambivalenz. Dieser Hang zum Mythologischen kommt in den späteren Bentfest-Darstellungen nur noch gelegentlich vor. So auf dem Gemälde des Rijksmuseums (Inv.-Nr. A 4672) in Amsterdam (Abb. 6), welches auf ca. 1660 datiert wird und betitelt ist mit „Bent-Initiation-Zeremonie“. Der Künstler ist unbekannt. Im Vordergrund wird ein Neuankömmling, also der „Novize“, dem links sitzenden „Feldpfaffen“ vorgeführt. Im Hintergrund wird Mythologisches dargeboten: Auf einer Bühne



Abb. 6 (links): Anonym, Bentaufnahmezereemonie, ca. 1660 (Amsterdam: Rijksmuseum).

thront in der Mitte Bacchus, rechts ein Satyr und links Venus mit Amor, dahinter Jupiter mit Adler. Alle auf der Bühne Auftretenden sind in ihrer Körperlichkeit recht irdisch ausgefallen. Der Satyr hat auf dieser Darstellung keine Bocksfüße, jedoch wird der kleine Amor mit Flügelchen dargestellt.

Die Bent-Zeremonien waren nicht festgelegt und wandelten sich im Laufe der Jahrzehnte. So kommt eine Darstellung im Freien, wie bei Liss zu sehen, später nicht mehr vor. Auch wird sich eine besondere Kleidung herausbilden, wie auf dem Gemälde des Rijksmuseums auszumachen ist – man trägt Toga. Ebenso geht es auf den frühen Zeichnungen in Rotterdam und Berlin noch gesitert zu, im Gegensatz zu dem, was wir den späteren Darstellungen entnehmen können. Erinnerung sei an die drei Radierungen nach Gemälden Dominicus van Wijnsens. Als Beleg kann aber auch die „Fröhliche Gesellschaft“ von Roeland van Laer im Museo di Roma angeführt werden¹⁷, bei der in einer Osteria ein hoher pyramidaler Aufbau als tableau vivant gebildet wird. – Am Anfang dieser ikonographischen Tradition der Bentfest-Darstellung steht das Berliner Blatt von Johann Liss.

Anmerkungen

- (1) J. von Sandrart: *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1680. Faks. Neudr. mit einer Einleitung von Christian Klemm (Bd. 1 und 2) und von Jochen Becker (Bd. 3), Nördlingen 1994; hier 2. Teil des 3. Buches, Kapitel 20.
 (2) *Zeichnungen des deutschen Barock*, Ausstellungskatalog von Sibylle Groß der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz,

Heft 85–86, Berlin 1996, S. 129–130, Nr. 105.

(3) E. Bock and J. Rosenberg: *Die Niederländischen Meister* [. . .]. Staatliche Museen zu Berlin, *Die Zeichnungen Alter Meister im Kupferstichkabinett*, hrsg. von M. J. Friedländer, Frankfurt am Main 1931, S. 306.

(4) W. Wegner: *Eine frühe Zeichnung von Johann Liss in Berlin*. In: *Pantheon* 36 (1978), S. 142–143; hier S. 142.

(5) R. Klessmann: *Addenda to Johann Liss*. In: *Burlington Magazine* 128 (1986), S. 191–197; hier S. 192 und S. 194.

(6) R. Klessmann: *Gartenfeste und Gelage*. Ein bevorzugtes Bildthema von Johann Liss. In: *Kunst und Antiquitäten*, 1992, Heft 9, S. 27–31; hier S. 27.

(7) Siehe G. J. Hoogwerff: *De Bentvueghels (= Utrechtse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, vol. 1), 's-Gravenhage 1952, S. 101–123 „*De Bentvogels en hun Feestgelagen*“.

(8) Siehe C. C. Malvasia: *Felsina pittrice, Vite de' pittori bolognesi* 1678, ed. von G. Zanotti, 3 Bde., Bologna 1841; hier Bd. 2, S. 179–180.

(9) Siehe J. W. Salomonson: *Dominicus van Wijnen, Ein interessanter ‚Einzelgänger‘ unter den niederländischen Malern des späten 17. Jahrhunderts*. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 24 (1985), S. 105–170; hier S. 137–141.

(10) *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Nach den Handschriften des Autors herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Jacob Hess (= *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana* 11), Leipzig – Wien 1934, S. 73.

(11) Siehe H. van de Schoor: *Bentvueghel Signatures in Santa Costanza in Rome*. In: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 38 (1976), S. 77–86.

(12) Siehe *Italianisanten en bamboccianten, Het italianiserend landschap en genre door Nederlandse kunstenaars uit de zeventiende eeuw*. Ausstellungskatalog Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, 1988, Nr. 27–31, mit Abb.

(13) *Freundlicher Hinweis* von Fred G. Meijer, Den Haag (Brief vom 21. 1. 1997).

(14) A. Houbraken: *De Grootte Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen*, Bd. 2, 's-Gravenhage 1753, S. 354; das ganze Gedicht S. 348–360. – Für ihre Hilfe bei der Übersetzung danke ich Thea Vignau-Wilberg (München).

(15) Siehe A. Tacke: *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum – Bestandskatalog*, Mainz 1995, S. 161–165, Nr. 77.

(16) Siehe Tacke (wie Anm. 15), S. 165–170, Nr. 78.

(17) Siehe T. Kren: *Chi non vuol Baccho, Roeland van Laer's burlesque painting about Dutch artists in Rome*. In: *Simiolus* 11 (1980), S. 63–80, und weiter D. A. Levine: *Pieter van Laer's Artists' Tavern, An Ironic Commentary on Art*. In: *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Symposium Berlin 1984, hg. von H. Bock and T. W. Gaebtgens (= *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, Sonderband 4), Berlin 1987, S. 169–191.

Anschrift des Verfassers:

DDr. Andreas Tacke
 Horemansstraße 23
 D-80636 München