

„Mostro di natura, e miracolo da far stupire chi vede le sue opere“ – Guercino in Piacenza

Guercino a Piacenza. Musei di Palazzo Farnese e Duomo, Piacenza, 4. März–4. Juni 2017. Kat.

Guercino tra sacro e profano. Hg. v. Daniele Benati. Mailand, Skira 2017. 191 S., zahlr. Abb. ISBN 978-88-572-3507-3. € 35,00

Il Guercino. Convegno internazionale in onore di Sir Denis Mahon, Palazzo Farnese, Piacenza, 22./23. März 2017

Im vergangenen Frühjahr feierte Piacenza Giovanni Francesco Barbieri, genannt il Guercino (1591–1666), anlässlich des 390. Jubiläums seines 1627 fertiggestellten Freskenzyklus in der lokalen Kathedrale. Eine Ausstellung im Palazzo Farnese und ein spektakulärer Parcours durch die verborgenen *camminamenti* des Piacentiner Doms, der das Publikum bis unter die Vierungskuppel und somit wenige Meter an Guercinos Fresken heranführte, zogen für die Kleinstadt in der Po-Ebene ungewöhnlich viele Besucher an. Kuratoren der Schau und Organisatoren der internationalen Tagung waren Daniele Benati, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Bologna, und Antonella Gigli, Direktorin der Museen des Palazzo Farnese.

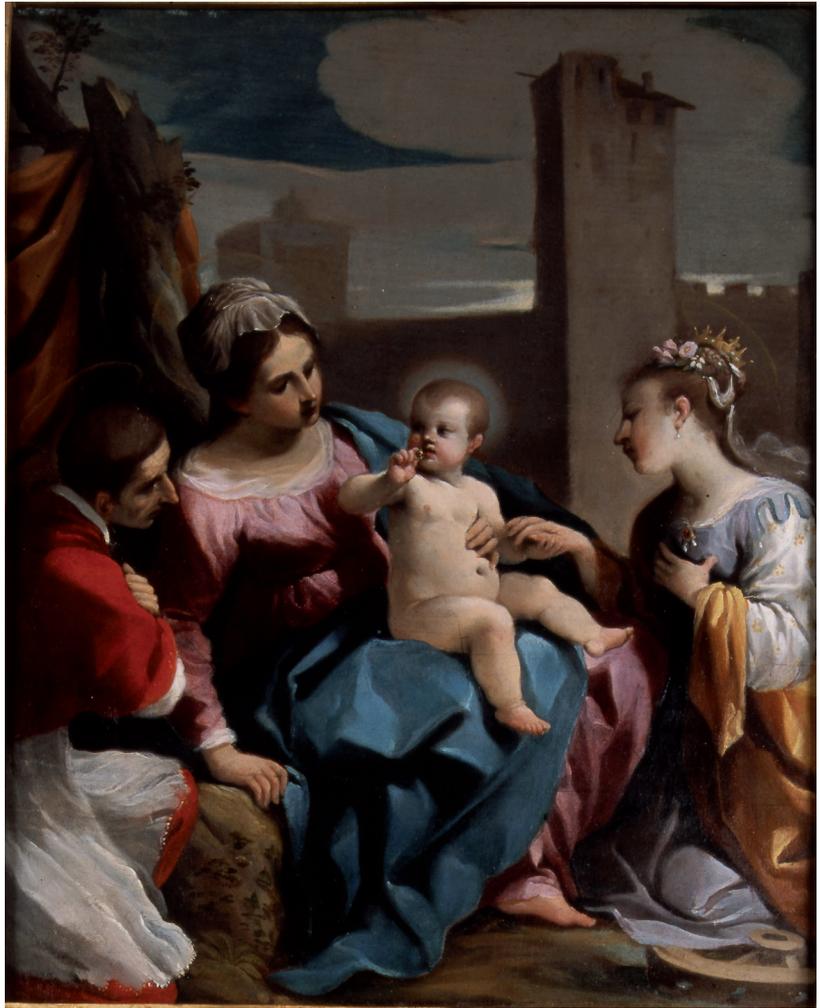
„PURCHÈ VI SIA IL NATURALE DENTRO, OGNUNO È PADRONE DELLA SUA MANIERA“

Carlo Cesare Malvasia nannte Guercino einen „Ausbund an Natürlichkeit“ und gab damit das Leitmotiv der Ausstellung vor, bei der die naturgetreue Mimesis im Zentrum stand. Die kleine Schau wurde in der Cappella Ducale in der 1561 von Jacopo Barozzi da Vignola begonnenen städti-

schen Residenz der Farnese gezeigt und präsentierte 24 Gemälde und sechs Zeichnungen. Den Auftakt bildete Benedetto Gennaris Doppelpor-trät seines Onkels Guercino mit dem befreundeten Gelehrten und Auftraggeber Giovanni Battista Manzini, das den konsolidierten kommerziellen Erfolg des Malers dokumentiert. Anhand von aus-gewählten Werken konnte der Besucher gewisser-maßen einen Rundgang durch Guercinos Karriere machen. Die Anfangsjahre in Cento wurden durch Frühwerke wie *Die Vermählung der hl. Katharina* (Kat.nr. 1; *Abb. 1*), *Das Wunder des hl. Carl Borromäus* (Kat.nr. 2) und *Die Madonna mit Kind, dem hl. Pancratius und einer Heiligen* (Kat.nr. 4) illus-triert. Diese Gemälde lassen vor allem seine Vor-bilder erkennen – in erster Linie Ludovico Carrac-ci und Carlo Bononi. Doch auch Guercinos Fähig-keit, einen eigenen künstlerischen Habitus und Stil zu entwickeln und sich von der Bologneser und Ferrareser Maler zu lösen, lässt sich bereits in den Frühwerken beobachten. Dies veranlasste 1947 Sir Denis Mahon in seinen bahnbrechenden *Stud-ies in Seicento Art and Theory* dazu, Guercinos erstrangige Position in der Seicento-Malerei her-vorzuheben und ihn aus Guido Renis Schatten zu holen.

Den ersten Wendepunkt in Guercinos Karrie-re bilden die 1617 in Bologna ausgeführten Aufträ-ge für Kardinal Alessandro Ludovisi, den späteren Papst Gregor XV. – die in Piacenza bedauerlicher-weise nicht ausgestellten Gemälde *Lot und seine Töchter* (El Escorial), *Der Verlorene Sohn* (Galleria Sabauda, Turin), *Susanna im Bade* (Prado, Madrid) und *Tabithas Auferstehung* (Palazzo Pitti, Florenz). Während Guercino sich in Bologna aufhielt, wur-de Ludovico Carracci auf ihn aufmerksam. In ei-nem Brief vom 25. Oktober 1617 an seinen Freund Ferrante Carli lobte er den talentierten jungen Maler: „Qua vi [è] uno giovane di patria di Cento che dipinge con tanta felicità de inventione e gran disignatore e felicissimo coloritore, e mostro di na-

Abb. 1 Giovanni Francesco Barbieri, gen. Guercino, Vermählung der hl. Katharina in Anwesenheit des hl. Carl Borromäus, 1611/12. Öl auf Holz, 50,2 x 40,3 cm. Fondazione Cassa di Risparmio di Cento [Ausst.kat. Guercino tra sacro e profano, Kat.nr. 1]



tura e miracolo da fare stupire a chi vede le sue opere [...], e fa rimanere stupidi li primi pittori“ (Giovanna Perini, *Gli scritti dei Carracci*, Bologna 1990, 141, Nr. 31). Dieser Aufenthalt bildete auch den Ausgangspunkt für die enge Beziehung zwischen dem Centeser Maler und dem Kardinal, der, inzwischen zum Papst gewählt, Guercino 1621 nach Rom holte. Dort arbeitete dieser an seinem ersten Fresko, der berühmten *Aurora* im Casino Ludovisi, die neben dem zwischen 1626 und 1627 ausgeführten Piacentiner Kuppelauftrag eines der raren Beispiele seiner Auseinandersetzung mit dieser Technik darstellt. Unmittelbar vor den römischen Jahren entstanden zwei in der Ausstellung gezeigte Glanzstücke, das kleinformatige Ölgemälde auf Kupfer mit dem Titel *Landkonzert* (Kat.nr. 5) und das an Ludovico Carracci angelehnte Altargemälde *Der hl. Bernardin von Siena und Franz von Assisi beten vor der Loreto-Madonna* (Kat.nr. 6).

Die zweite Unterabteilung der Ausstellung präsentierte die sogenannten „Ruhmesjahre“ der 1620er Jahre mit dem berühmten und oft gezeigten Bild *Et in Arcadia ego* (Kat.nr. 8) zusammen mit einer *Sibylle* (Kat.nr. 9) und dem düsteren *Apoll und Marsyas* (Kat.nr. 10). Die Einbeziehung des *Hl. Matthäus mit dem Engel* (Kat.nr. 11) in die

Schau war insofern relevant, als das Bild Guercinos Auseinandersetzung mit Caravaggios gleichnamigem Werk während seiner römischen Jahre, besonders mit dessen neuartiger Lichtführung, verdeutlichte. Auch für Guercinos Altargemälde *Christus erscheint Maria* (Kat.nr. 17; *Abb. 2*) spielte die künstlerische Begegnung mit Caravaggio eine zentrale Rolle. Wie Benati in seinem Katalogeintrag hervorhebt, findet sich in dem großen Hochformat neben dem eindrucksvollen Licht als weiteres caravageskes Element der hochgezogene Vorhang – ein deutlicher Verweis auf Merisis *Tod der Jungfrau* (1601–1605/06, Musée du Louvre, Paris; *Abb. 3*). Den Höhepunkt der Sektion bildeten die sechs Vorzeichnungen für die Kuppelfresken des Piacentiner Doms: die Propheten *Zacharias, Jeremia, Haggai* und *Micha* sowie die *Madonna mit Kind* (Kat.nr. 13–16). Diese Studien ermögli-

chen es, die Genese der Domfresken nachzuvollziehen, da sie neben mehreren Gemeinsamkeiten mit den gemalten Szenen auch einige im Laufe des Entstehungsprozesses veränderte Details aufweisen. Über der Vitrine mit den Zeichnungen waren didaktisch hilfreich Reproduktionen der zugehörigen Fresken platziert, die die Verbindung zum zweiten Ausstellungsort herstellten.

Die dritte und letzte Sektion in der Cappella Ducale illustrierte dann die Jahrzehnte 1628–57 mit Erfolgsstücken wie *Der Tod der Kleopatra* (Kat.nr. 20) und *Susanna im Bade* (Kat.nr. 21), in denen Guercino Theatralität mit einem gemäßigten Klassizismus verband. Diese Konzentration auf die Affektdarstellung charakterisiert seine letzten Werke, in denen er das Verhältnis zum Betrachter und dessen emotionale Bindung an das Dargestellte ins Zentrum rückt. Die Tatsache, dass Guercino eine erfolgreiche und nach modernen buchhalterischen und arbeitsteiligen Prinzipien organisierte *bottega* führte, ist spätestens seit der Veröffentlichung seines *Libro dei conti* bekannt, in dem sein ebenfalls als Maler tätiger Bruder Paolo Antonio die Aufträge und deren Bezahlung akribisch notierte (Giovanni Francesco Barbieri, *Libro dei conti del Guercino. 1629–1666*, hg. v. Barbara Ghelfi, Bologna 1997).

Dieser zentrale Aspekt von Guercinos erfolgreicher Karriere wurde in der Ausstellung mit einem späten Bild thematisiert, der *Ortolana* (Kat.nr. 24; *Abb. 4*). Diese schlichte Darstellung einer Obst- und Gemüseverkäuferin resümiert die beiden Hauptbegabungen der Barbieri-Brüder: Paolo Antonios Meisterschaft im Stilleben und Giovanni Francescos *pittura di figura*. Das Bild wurde von Paolo Antonio begonnen und stellt ein paradigmatisches Beispiel für die Genese eines kooperativ entstandenen Gemäldes in der *bottega* der Gebrüder Guercino dar. Paolo Antonio malte zunächst nur höchst wirklichkeitsnah die Gemüse- und Obstsorten im Vordergrund, ehe diese durch eine vom Käufer des Bildes bestimmte Figur vervollständigt wurden. Dank eines Eintrags im *Libro dei conti* ist bekannt, dass Guercino erst 1655 – sechs Jahre nach dem Tod seines jüngeren Bruders – dazu kam, als Figur eine Verkäuferin beim Zählen der Tages-

einnahmen hinzuzufügen und das Bild an Achille Albergati zu verkaufen (Kat.nr. 24, 112–114).

NAHSICHT DURCH DIE VIRTUAL-REALITY-BRILLE

An die Ausstellung in der Cappella Ducale schloss sich die Besichtigung der Kuppelfresken an (*Abb. 5*). Der Parcours durch den Dom Santa Maria Assunta (Baubeginn 1122) hatte vier Stationen, beginnend mit der Sakristei, gefolgt von zwei Zwischenhalten über den Seitenschiffen, schließlich die Fresken über dem Presbyterium. In der Sakristei konnten die Besucher zunächst die Originalverträge zwischen dem Centeser Maler und dem Piacentiner Domkapitel einsehen, bevor sie in einem Video die Geschichte und die kunsthistorischen Hintergründe des Auftrags präsentiert bekamen. Durch die engen Laufgänge über den Seitenschiffen des romanischen Doms erreichte man dann Guercinos Freskenzyklus im Kuppeltambour, knappe 27 m über dem Altar, und konnte dort die Propheten, Sibyllen und Szenen aus dem Leben Christi aus nächster Nähe betrachten.

Das Ziel der Kuratoren, eine international beachtete Ausstellung in Piacenza zu präsentieren, wurde von einer technisch ambitionierten Museographie unterstützt. Von der klassischen Vitrine über das Einführungsvideo – bei dem allerdings eine englische Übersetzung fehlte – bis hin zu der mittlerweile obligatorisch gewordenen 3D-Virtual-Reality-Brille bot die Piacentiner Schau den heterogenen Besuchergruppen ein breites Spektrum an didaktischen Instrumenten. Zugleich bezog man damit Stellung zu den aktuellen kunsthistorischen und museologischen Debatten, in denen die dreidimensionale Dokumentation von Kulturgütern und Kunstobjekten diskutiert wird.

GUERCINO TRA SACRO E PROFANO

Im Katalog skizziert und kontextualisiert Ausstellungskurator Daniele Benati den Piacentiner Auftrag innerhalb von Guercinos Œuvre. In seinem Essay betont er, dass Guercinos Selbstverpflichtung zur Naturbeobachtung und zu einer realitätsgetreuen Darstellung den entscheidenden Schlüssel für die Interpretation seiner Werke bildet. Der

Autor behandelt Guercinos Referenzen, Ludovico Carracci und Carlo Bononi, und deren visuelle Bezüge zu den Frühwerken des Centesers – wie in den beiden genannten Altarbildern *Das Wunder des hl. Carl Borromäus* (Kat.nr. 2) und *Die Madonna mit Kind, dem hl. Pancratius und einer Heiligen* (Kat.nr. 4) aus Renazzo (32–36). In Abgrenzung zu John Ruskins Kritik macht Benati Guercinos innovative künstlerische Errungenschaften stark und erklärt so die Forschungskonjunktur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Folge von Denis Mahons Studien.

Susanna Pighis Beitrag wendet sich sowohl in historischer als auch in kunsthistorischer Hinsicht den Hintergründen des Piacentiner Auftrags zu. Sie behandelt die *Propheten*, die *Verkündigung an die Hirten*, die *Anbetung der Hirten*, *Christus im Tempel*, die *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* sowie die vier *Sibyllen* anhand von Guercinos Vorzeichnungen und möglichen Vorbildern ausführlich. Man vermisst hier allerdings eine stringente Darstellung von Guercinos Strategien, mit seinen Fresken in einen „Dialog“ mit dem unvollendeten Freskenzyklus seines Vorgängers Pier Francesco

Mazzucchelli, genannt Morazzone, einzutreten. Durch einen Vergleich hätte man Guercinos Virtuosität im Umgang mit den Vorgaben umso stärker hervorheben und zeigen können, wie er in Piacenza aus der Not eine Tugend machte.

Auf die 28 Katalogeinträge und die Dokumentation der Fotokampagne in 40 hochauflösenden Abbildungen der Kuppelfresken folgt eine Fallstudie von Barbara Ghelfi, Maura Favali und Chiara Matteucci zum Piacentiner *Hl. Franziskus* unter Einbeziehung der Ergebnisse der kürzlich durchgeführten Restaurierung. Die stark beschädigte Leinwand entstand zeitgleich mit den Kuppelfresken und belegt die Geschäftsbeziehungen, die Guercino zu lokalen Auftraggebern unterhielt. Die Röntgen- und Infra-



Abb. 2 Guercino, *Christus erscheint Maria*, 1628–30. Öl/Lw., 260 x 179,5 cm. Cento, Pinacoteca Civica „Il Guercino“ (Kat.nr. 17)



Abb. 3 Caravaggio, *Der Tod der Jungfrau Maria*, 1601–1605/06. Öl/Lw., 369 x 245 cm. Paris, Musée du Louvre [Catherine Puglisi, *Caravaggio*, London 1998, S. 184, Abb. 98]

Hier sind sowohl die erste monographische, von Denis Mahon in Bologna kuratierte Schau von 1968 (*Il Guercino*. Ausst.kat., 2 Bde., Bologna 1968–69) als auch die große Retrospektive 1991/92 in Bologna, Frankfurt a. M. und Washington, D.C. (Giovanni Francesco Barbieri, *Il Guercino, 1591–1666*. Ausst.kat. hg. v. Denis Mahon, Bologna 1991) zu nennen, die eine möglichst umfassende Werkschau anstrebten. In Piacenza war dies aus logistischen sowie finanziellen Gründen nicht möglich.

Vielmehr richteten die Ausstellung und die damit verbundene Publikation den Fokus auf Piacenza und lokali-

rot-Untersuchungen lassen erkennen, dass er sich auch bei diesem Gemälde keiner Unterzeichnung bediente, sondern wie üblich direkt auf die *imprimatura* der Leinwand malte. Der abschließende Katalogbeitrag des Architekten Manuel Ferrari stellt den Ausstellungsparcours in der Kathedrale unter besonderer Berücksichtigung der architektonischen und technischen Herausforderungen vor.

Der Katalog kann und will mit den früheren Ausstellungen über Guercino nicht konkurrieren:

sierten den Auftrag innerhalb von Guercinos Karriere. Ein Vergleich des Piacentiner Katalogs mit seinem Pendant *Guercino a Reggio Emilia. La genesi dell'invenzione* (hg. v. Angelo Mazza/Nicholas Turner, Mailand 2011) lässt hinsichtlich der Zielsetzung ebenfalls Unterschiede erkennen. Im Gegensatz zu Piacenza zeigte die Schau in Reggio Emilia lediglich acht Gemälde, dafür aber 78 zugehörige Zeichnungen, vor allem vorbereitende Studien, die den Entstehungsprozess des jeweiligen Bildes dokumentierten.



Abb. 4 Pado Antonio Barbieri und Guercino, Obst- und Gemüsehändlerin, 1655. Öl/Lw., 122 x 103 cm. Privatsammlung, Courtesy Cantore Galleria Antiquaria Modena [Kat.nr. 24]

Babette Bohns Beitrag über die weitgehend in Vergessenheit geratenen Bologneser Zeichnungssammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Durch die systematische Erschließung der Inventare, rückgebunden an Malvasias Aussagen in der *Felsina Pittrice*, konnte Bohn der Zeichnungsforschung innovative Impulse geben und anhand der Archivalien nachweisen, dass der Centeser der am häufigsten vertretene Künstler in den lokalen Zeichnungssammlungen des Seicento und Settecento war, was auf seine Wertschätzung schließen lässt.

DAS ORAKEL BLIEB UNBEFRAGT

Begleitend zur Ausstellung fand am 22. und 23. März im Palazzo Farnese eine internationale Tagung statt. Von Nicholas Turners Beitrag über Piacenza als Wendepunkt in Guercinos Karriere über David Ekserdjians Erinnerungen an Sir Denis Mahons Verdienste als Kunsthistoriker und -sammler bis hin zu Piero Boccasards Präsentation von Dokumenten zu Guercinos Gemälde aus dem Genueser Palazzo Rosso sowie Raffaella Morsellis und Barbara Ghelfis Ausführungen zu Guercinos erfolgreichem Familienbetrieb, die auf weitgehend unausgewertetem Archivmaterial basierten, wurde deutlich, dass die Seicento-Forschung notwendig *ad fontes* gehen muss. In diese Richtung zielte auch

Keith Christiansen untersuchte Guercinos kommerziellen Erfolg, indem er dessen Aufträge außerhalb von Piacenza, Cento und Bologna analysierte. Mit Fokus auf die römischen Jahre konnte er anhand von Fallstudien zeigen, dass die Werke aus der Zeit 1617–23 eine Synthese der komplexen Rezeption von Caravaggio, Ludovico Carracci und Valentin de Boulogne bilden, was maßgeblich zu Guercinos kommerziellem Erfolg auf dem emilianischen Kunstmarkt beitrug. Elena Fumagalli und Sonia Cavicchioli widmeten sich Guercinos Tätigkeit in Florenz und Modena, zwei zentralen Stationen seiner Karriere, die ihm einen Platz in den berühmten Sammlungen der Medici und Este sicherten. Auch hinsichtlich einer Relektüre von Malva-



Abb. 5 Guercino und Pier Francesco Mazzucchelli, gen. Morazzone, Kuppelfresken, 1625–27. Piacenza, Kathedrale Santa Maria Assunta (Kat., *Atlante Geografico*, S. 124f., Abb.1)

sia sowie der Auftraggeberforschung und bei Zuschreibungen gab es neue Erkenntnisse. So stellten Daniele Benati und David Stone Bezüge zwischen Guercino, Malvasia und Fra Bonaventura Bisi her, die die bisherige Forschungsmeinung revidieren. Zu Recht plädierte Richard Spear für eine Aktualisierung der Mahon'schen Studien zu den Porträts Guercinos, während Sergio Guarino die Bedeutung der römischen Aufträge unter besonderer Berücksichtigung der *Pala di Santa Petronilla* hervorhob und auf Guercinos fruchtbare Beziehung zur Familie Sacchetti einging. Schließlich präsentierte Massimo Pulini mit dem Altargemälde *Mariä Himmelfahrt* in San Francesco in Aversa (Caserta) seine jüngste Neuzuschreibung an Guercino. Bedauerlicherweise fand bei dieser hochkarätig besetzten und erfreulich thesenreichen Tagung keinerlei Diskussion statt, in der die unterschiedlichen wissenschaftlichen Positionen hätten miteinander konfrontiert werden können.

Ungeachtet ihres überschaubaren Umfangs war die Piacentiner Ausstellung mit mehr als 100.000 Besuchern ein Publikumserfolg. Die Werke im Palazzo Farnese bildeten ein homogenes Ensemble, das allerdings um Einiges hätte bereichert

werden können – beispielsweise um Guercinos frühe Werke für den Kardinal Ludovisi und vorbereitende Studien zu den ausgestellten Gemälden. Eine genauere Untersuchung der Bearbeitung der bereits vorhandenen Prophetenfiguren Morazzones durch Guercino wäre ebenfalls zu begrüßen gewesen. Abgesehen von der verpassten Chance der Diskussion auf der Tagung hat die Schau mit einer konzentrierten Auswahl an zentralen Referenzwerken die wichtigsten Etappen von Guercinos bahnbrechender Karriere veranschaulicht. Indem sie auf die Originale in ihrem Ursprungskontext setzte, stellte sie einen gelungenen Gegenentwurf zu den derzeit favorisierten Blockbuster-Ausstellungen dar.

STEFANIA GIROMETTI, M. A.
 Institut für Europäische Kunstgeschichte
 der Universität Heidelberg,
 Seminarstr. 4, 69117 Heidelberg,
s.girometti@zegk.uni-heidelberg.de