

Guido Reni: vom Facettenreichtum eines (fast) Vergessenen

Bastian Eclercy (Hg.)
Guido Reni, der Göttliche.

Kat. zur Ausstellung
 Städel Museum, Frankfurt a. M.,
 23.9.2022–5.3.2023. Berlin,
 Hatje Cantz 2022. 328 S., zahlr. Ill.
 ISBN 978-3-7757-5256-5. € 50,00

Nach mehr als 30 Jahren widmete das Frankfurter Städel dem Bologneser Maler Guido Reni (1575–1642) wieder eine monografische Ausstellung. Zuletzt hatte die Schirn Kunsthalle Renis zeitgenössisches Renommé und seine Rezeption beleuchtet (*Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm.* Ausst.kat., hg. v. Sybille Ebert-Schifferer, Frankfurt a. M. 1989). Den Anstoß dazu gab ein Geschenk des Städelischen Museums-Vereins im Jahr 2015 aus Anlass des 200. Geburtstags des Kunstinstituts: eine Himmelfahrt Mariens **Abb. 1** des jungen Reni, die als Schlüsselwerk für das gesamte Œuvre des Malers zu sehen ist.

In eine Familie von Musikern hineingeboren, lernte Reni zunächst in der Werkstatt des Spätmanieristen Denys Calvaert (1540–1619), bevor er an die Akademie der Caracci wechselte und schließlich Annibale Caracci (1560–1609) nach Rom folgte. Die Jahre dort begründeten die Berühmtheit des jungen Malers. Schnell erlangte er die Gunst einflussreicher Mäzene wie des Kardinalnepoten Scipione Caffarelli Borghese (1577–1633, vgl. Karen J. Lloyd, *Art, patronage, and nepotism in early modern Rome*, New York/London 2023). Reni erhielt prestigeträchtige Aufträge, lernte aber auch den gnadenlosen Wettstreit der Maler kennen; seine immense Produktivität diente unter ande-

rem auch der Finanzierung seiner Spielsucht. 1614 verließ er die Ewige Stadt und kehrte nach Bologna zurück. Dort führte er eine große, florierende Werkstatt und unterhielt weiterhin (widerwillig) Geschäftsbeziehungen nach Rom. Reni wurde von seinen Zeitgenossen ob seiner Kunst gerühmt, und bereits zu Lebzeiten begann der von ihm autorisierte Biograf, Carlo Cesare Malvasia (1616–1693), mit der Arbeit an seiner *Vita*.

Vor der Folie dieser wechselvollen Lebensgeschichte, vor allem aber wegen der negativen Rezeption im späteren 19. Jahrhundert, die den vormalig Hochgelobten schmähete und dem Vergessen anheimgab, verstanden sich Ausstellung und Katalog, wie im Vorwort herausgestellt wird, als Beitrag zu einer Neuentdeckung Renis, die mit der Neuedition von dessen *Vita* (Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters.* Vol. IX: *Life of Guido Reni*, 2 vols., hg. v. Lorenzo Pericolo, London/Turnhout 2019) und einer Werkpräsentation in Rom (*Guido Reni a Roma. Il Sacro e la Natura*, Galleria Borghese, 1.3.–22.5.2022) begann und mit der Ausstellung im Prado in Madrid, mit dem das Städel kooperierte (28.3.–9.7.2023), fortgesetzt wurde (vgl. dazu in diesem Heft 487ff.). Allerdings beleuchtete nur die Schau im Städel das ganze künstlerische Spektrum des Malers, dessen Produktion sich über knapp 40 Jahre erstreckte.

STATIONEN EINES WECHSELVOLLEN LEBENS

Dies spiegelte sich in der Konzeption der Ausstellung: In elf Sektionen wurde die Entwicklung Renis von seinen Anfängen in Bologna bis zu seinen mysteriösen, unvollendeten Spätwerken nachvollzogen. Zu Beginn wurden die verschiedenen Facetten seiner Malerpersönlichkeit anhand des Bildthemas der Himmelfahrt Mariens, das ihn zeitlebens beschäftigen sollte, Dokumenten wie



Abb. 1 Guido Reni, *Himmelfahrt Mariens*, um 1598/99. Öl/Kupfer, 58 x 44,4 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv.-Nr. 2434, Eigentum des Städtischen Museums-Vereins e.V. (Kat. Städel, Nr. 8, S. 101)

melfahrten aus London und Madrid nicht die gleiche Aufmerksamkeit erfuhren und somit der Anlass für die beeindruckende Ausstellung in den Hintergrund trat.

Die zweite Sektion widmete sich Renis Anfängen in Bologna in der Werkstatt seines Lehrers Calvaert und später in der Akademie der Caracci. Neben (druckgrafischen) Vorbildern wurden frühe kleinformatige Werke Renis gezeigt. Daran schloss sich ein Saal zu den ersten Jahren in

dem Rechnungsbuch aus den Jahren in Rom sowie der Biografie Malvasias aufgezeigt. Wenngleich die Kupfertafel des Museums-Vereins Ausgangs- und Fixpunkt der Ausstellung war, so wurde man nicht von dieser, sondern von der imposanten *Immaculata Conceptio* aus dem Metropolitan Museum empfangen **Abb. 2**, die von einer Mailänder Kohlezeichnung und einer Tafel aus dem Musée des Beaux-Arts in Lyon, beide mit einer Himmelfahrt Mariens, eingerahmt wurde. Hierfür gab es zweifellos gewichtige inszenatorische Gründe, die Reni von Anfang an als den „göttlichen“ Maler präsentierten, der wie kein anderer Himmelsvisionen malerisch auf der Leinwand Präsenz verleihen konnte. Doch es führte auch dazu, dass die wesentlich kleinere Kupfertafel sowie die beiden Him-

Rom an. In der Gegenüberstellung wurde deutlich, wie sehr Reni auf der Suche nach einem eigenen, unverwechselbaren Stil war. Kopierte er für einen Auftrag Kardinal Paolo Emilio Sfondratis (1560–1618) Raffaels *Ekstase der heiligen Cäcilia* (um 1514, Bologna, Pinacoteca Nazionale) nahezu perfekt, belegt der 1604 entstandene *Christus an der Geißelsäule* – seit 1875 im Städel – die Auseinandersetzung mit seinem Landsmann Domenichino, der kurz zuvor dasselbe Sujet gemalt hatte **Abb. 3** und **4** (zur Datierung vgl. jüngst Richard Spear in: *Burlington Magazine* 165, 2023, 308ff., zur Zuschreibung vgl. dens. im vorliegenden Heft, 491). Mit ihm und Francesco Albani bildete Reni eine Wohngemeinschaft im Konvent von Santa Prassede, unweit von S. Maria Maggiore. Im Ver-

Abb. 2 Guido Reni, *Immaculata Conceptio* (Unbefleckte Empfängnis Mariens), 1627. Öl/Lw., 268 x 185,4 cm. New York, The Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 59.32, Victor Wilbour Memorial Fund, 1959 (Kat. Städel, Nr. 12, S. 103)

gleich mit Domenichino wird sichtbar, wie sehr sich Reni bereits seit ihrer gemeinsamen Ausbildung in Bologna weiterentwickelt hatte. Die beiden Christus-Figuren ähneln sich noch in der Gestaltung des Körpers, doch Reni konzentriert sich vollkommen auf den irdischen Christus, dessen Blick nach unten gerichtet ist. Die Reduktion des Bildhintergrunds und die Lichtregie verweisen augenfällig auf Caravaggio (1571–1610 **Abb. 5**), der zu dieser Zeit in Rom gefeiert wurde. In weiteren Gemälden wie etwa *David mit dem Haupt des Goliath* (um



1605/06, Orléans, Musée des Beaux-Arts), in der Ausstellung sinnfällig ergänzt durch den Abguss eines Satyrs des Praxiteles, oder auch *David enthauptet Goliath* (um 1605/07, Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck) setzt sich dieses offensichtliche Wechselspiel mit Caravaggio fort.

Um 1607 gewann Reni Papst Paul V. (reg. ab 1605) und dessen Neffen, Kardinal Scipione Caffarelli Borghese, als Auftraggeber. Dieser Geschäftsbeziehung widmete sich ein eigener kleiner Raum. Reni malte für die Borghese vor allem Fresken, die wegen ihrer Wandfestigkeit nicht ausgehoben werden können. An deren Stelle wurde ei-

ne Reihe von Studien für die unterschiedlichen Aufträge, darunter das Apsisfresko im Oratorio di Santa Silvia (um 1609), die Cappella dell'Annunziata im Quirinalspalast (1609/10) sowie die Cappella Paolina in S. Maria Maggiore (1610–12), präsentiert. Die Qualität der Studien, ihre vielfältigen Bezugnahmen auf Michelangelo und Raffael zeigen nachdrücklich das Talent Renis. Das Prestige der Aufträge unterstreicht die Wertschätzung für den Bologneser ebenso wie eine aus Kopenhagen geliehene Büste Papst Pauls V., die von Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680) kurz nach dem Tod des Pontifex gefertigt wurde.



Abb. 3 Domenichino, Christus an der Geißelsäule, 1603. Öl/Lw., 203,2 x 104,7 cm. Boston, Privatsammlung [Kat. Städel, Nr. 31, S. 139]



Abb. 4 Guido Reni (?), Christus an der Geißelsäule, um 1604. Öl/Lw., 192,7 x 109 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv.-Nr. 1103 [Kat. Städel, Nr. 32, S. 139]

PRIMA MANIERA

Obwohl Reni in Rom überaus geschätzt war, kehrte er 1614 in seine Heimatstadt Bologna zurück. Erst dort entwickelte er seinen charakteristischen dunklen Stil, der von Malvasia als *prima maniera* bezeichnet wurde. Die Gemälde der 1610er-Jahre bestechen durch ihre Farbgewalt und Monumentalität. Besonders eindrucksvoll erscheint die erst vor wenigen Jahren wieder unzweifelhaft Reni zugeordnete *Bekehrung des Saulus* (um 1616–19, Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial **Abb. 6**), deren düsteres Kolorit durch den regelrecht strahlenden Körper des Saulus und dessen roten Mantel aufgebrochen wird. Geschickt arbeitete die Ausstellung am Beispiel dieses Gemäldes

heraus, welcher Vorbilder sich Reni bediente, wie die Gegenüberstellung mit Studien seines Lehrers Calvaert sowie seines Vorbilds aus römischen Zeiten, Giuseppe Cesare, genannt Il Cavalier d'Arpino (1568–1640), aber auch mit Parmigianinos (1503–1540) im Katalog abgedrucktem Bild des gleichen Themas von ca. 1527/28 (Wien, Kunsthistorisches Museum) offenbart.

Doch weniger für diese *prima maniera* als vielmehr für seine so benannten ‚himmelnden Blicke‘ ist Reni heute bekannt. Diesen, vor allem aber den Kopfstudien widmete sich eine eigene Sektion. Die teils nachsinnend, teils sehnsüchtig gen Himmel gerichteten Köpfe waren in häufig detailliert ausgearbeiteten Blättern mit starken Emotionen



Abb. 5 Caravaggio, Christus an der Geißelsäule, 1607. Öl/Lw., 286 x 213 cm. Neapel, Museo e Real Bosco di Capodimonte ([https://it.wikipedia.org/wiki/Flagellazione_di_Cristo_\(Caravaggio\)#/media/File:The_Flagellation_of_Christ-Caravaggio_\(1607\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Flagellazione_di_Cristo_(Caravaggio)#/media/File:The_Flagellation_of_Christ-Caravaggio_(1607).jpg))

obachten, der im Rennen begriffen dargestellt wird. Seine rechte Körperhälfte ist vollkommen angespannt, bildet eine perfekte Gerade. Doch es ist das – im Verhältnis kleine – Gemälde *Bacchus und Ariadne* **Abb. 7** (um 1614–16, Los Angeles County Museum of Art), welches die intensive Auseinandersetzung Renis mit den antiken Vorbildern kondensiert.

Eine weitere Facette von Renis Schaffen zeigte der nächste Saal der strikt chrono-

präsent und wurden flankiert von Abgüssen antiker Köpfe, darunter der Laokoon oder die Niobe. Wiederum wurde deutlich, wie sich Reni mit der Antike auseinandersetzte und daraus seine eigenen Schlüsse zog. Doch nicht nur die Affekte beschäftigten Reni nachdrücklich. Auch der Körper, vor allem der männliche, faszinierte den Maler. Eine Reihe von Großformaten, etwa der überlebensgroße *Samson* (um 1615–17, Bologna, Pinacoteca Nazionale) oder *Hippomenes und Atalante* (um 1615–18, Madrid, Prado), illustrierten dies eindrucksvoll. Vor dunklen, verhältnismäßig flachen Landschaften hebt Reni seine Körper ab. Lichtdurchflutet inszeniert er sie im Moment höchster Spannung und doch wirken sie grazil. Vor allem der Samson, dessen Körper zwischen Anspannung und Entspannung changiert, fesselt den Blick. Ganz ähnlich ist dies auch bei Hippomenes zu be-

nologisch aufgebauten Ausstellung. In den 1620er-Jahren veränderte sich die von ihm genutzte Farbpalette deutlich, wurde ‚freundlicher‘ und heller. Malvasia bezeichnete dies als *seconda maniera*. Wenngleich die Körper weiterhin bemerkenswert prononciert und von Licht übergossen scheinen, so sind die Gemälde nun doch weniger dramatisch. Bildthema und -hintergrund fallen nicht mehr in dem Maße auseinander, wie dies etwa beim *Samson* oder beim *Saulus* der Fall war. Die von Malvasia begründete Unterscheidung von *prima* und *seconda maniera* war für die Betrachter*innen nachvollziehbar. Insofern musste es irritieren, dass die Ausstellung einerseits betonte, dass diese strikte Abgrenzung der 1620er-Jahre von der *prima maniera* nicht zutreffend sei, andererseits aber die beiden *maniere* räumlich und terminologisch voneinander abgrenzte.



Abb. 6 Guido Reni, *Bekehrung des Saulus*, um 1616–19. Öl/Lw., 222 x 160 cm. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo, Inv.-Nr. 10033839 (Kat. Städel, Nr. 62, S. 187)

Strich betont. Es wirkt, als sei ein Weichzeichner über das Gemälde gelegt worden. Die strahlende Brillanz und das beseelte Etwas, die Renis frühere Gemälde auszeichneten, fehlen vollkommen.

In einem abschließenden Raum wurde schließlich die Wiederentdeckung Renis im 20. Jahrhundert dokumentiert: Ausgehend von Ausstellungsfotografien wurde, ganz im Sinne der aktuellen Diskurse um Ausstellungspraktiken, gezeigt, wie 1954 die große Schau im Palazzo

RÄTSELHAFTES ENDE

Von den Gemälden der 1610er- und 1620er-Jahre heben sich die kurz vor dem Tod Renis gemalten Bilder entschieden ab. Die Farbpalette ist stark reduziert, der Pinselduktus flüchtig. Waren zuvor insbesondere Körper fein ausgearbeitet, so sind diese nun flächig, ohne aber grob zu wirken. Bis heute ist unklar, ob diese Bilder als unvollendet anzusehen sind oder vom Maler bewusst so reduziert gestaltet wurden. Renis *Junge Frau mit Kranz* (1640–42, Rom, Musei Capitolini – Pinacoteca Capitolina **Abb. 8**) zeigt dies exemplarisch: Die Farbigkeit ist auf Beige- und Blautöne reduziert. Die Konturen, zumal im Gesicht, sind seltsam weich, gleichzeitig sind einzelne Haarpartien mit starkem

dell'Archiginnasio in Bologna entstand. Ebenso fand man dort Fotografien der Ausstellung *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*, die 1989 in der Schirn zu sehen war.

DER KATALOG

Sybille Ebert-Schifferer, die 1989 maßgeblich an der Realisierung der Ausstellung beteiligt war, ist auch diesmal als Autorin im Katalog vertreten. Fünf Essays, die sich verschiedenen Aspekten der Persönlichkeit Renis sowie seines Œuvres widmen, leiten in das Thema ein. Im Katalogteil werden die rund 130 ausgestellten Gemälde, teils mit eingehender Würdigung der Provenienzen, in ausführlichen Texten besprochen. Der einleitende

Beitrag von Kurator Bastian Eclercy widmet sich ausgehend von dem Geschenk des Museums-Vereins dem Thema der Himmelfahrt Mariens im Werk des Bolognesers. Dieses Frühwerk ist zugleich Grundlage und „Summa der Bilderfindungen“ (37) Renis. Bereits in der kleinen Kupfertafel, deren Provenienz gut dokumentiert ist, finden sich die charakteristischen Merkmale, die später zu seinen Erkennungszeichen werden sollten: der himmelnde Blick, die Darstellung von Musik und das Bildthema der Transzendenz Mariens in den Himmel. Technologische Untersuchungen haben gezeigt, dass im Werkprozess nur wenige Veränderungen vorgenommen wurden. Dies deutet darauf hin, dass es verschiedene Vorstudien gegeben haben muss, die nicht erhalten bzw. unbekannt sind. An die Frankfurter *Himmelfahrt* schließen zwei sehr ähnliche, ebenso kleine Versionen an (Prado/National Gallery), die Renis familienbedingtes ikonografisches Interesse an Musik dokumentieren. Eclercy vollzieht die Fokussierung Renis auf die *Immaculata* von den großen Altargemälden der 1610er- und 1620er-Jahre bis hin zu den Spätwerken der 1630er-Jahre stringent nach und bringt dies auf eine ebenso eingängige wie prägnante Formel: „aus der vielfigurigen ‚Assunzione‘ [wird] eine ‚Assunta‘ im Wortsinne“ (36). Offen bleibt, woher die offensichtliche Faszination Renis für dieses Bildmotiv kam. Die Frage, inwiefern sie nicht nur auf die im Essay erwähnten lokalen theologischen Debatten der Zeit zurückzuführen ist, sondern in einem größeren Kontext der im

Zuge der Gegenreformation sowie des Dreißigjährigen Krieges verbreiteten Marienverehrung verstanden werden könnte, bietet Ansatzpunkte für weitere Forschungen.

Weniger das Werk als vielmehr der Maler steht im Vordergrund von Sybille Ebert-Schiffers Text. Die Wahrnehmung Renis als (Maler-) Fürst fußt auf zeitgenössischen Berichten, vor allem auf der Biografie Malvasias. Das von diesem gezeichnete Bild Renis wird durch Anekdoten, Selbstauskünfte sowie weitere Quellen bestätigt – wobei hier stets eine forcierte, der jeweiligen Textgattung angemessene Quellenkritik einzufordern ist. Ebert-Schiffere stellt Reni als eine Persönlichkeit dar, die sich im beständigen künstlerischen wie wirtschaftlichen Wettstreit mit Malerkollegen in Bologna, Rom, selbst in Neapel befand. Gleichzeitig wird deutlich, wie facettenreich die Person Renis war: Einerseits stilisierte er sich zu einem



Abb. 7 Guido Reni, *Bacchus und Ariadne*, um 1614–16. Öl/Lw., 96,5 x 86,4 cm. Los Angeles, County Museum of Art, Inv.-Nr. M. 79.63, Gift of The Ahmanson Foundation (Kat. Städel, Nr. 96, S. 235)



Abb. 8 Guido Reni, Junge Frau mit Kranz, um 1640–42. Öl/Lw., 91,5 x 73 cm. Rom, Pinacoteca Capitolina, Inv.-Nr. PC 181 (Kat. Städel, Nr. 164, S. 311)

Malers an, langlebige, sozusagen nachhaltige Materialien zu verwenden. Die Nutzung von Seide als Bildträger ist ebenfalls darauf zurückzuführen: Im Gegensatz zu anderen Textilien altert Seide besser und zersetzt sich weniger (vgl. dies., *Durability and disease*. Guido Reni's paintings on silk, in: *Artibus et historiae* 79, 2019, 151–166). Die intensive Auseinandersetzung Renis mit sowie sein Verständnis für Materialien und Techniken ist durch zahlreiche Schriftquellen belegt. Brady gelingt es, eine höchst aktuelle Perspektive im Sinne des *material turn* auf Reni zu eröffnen, die gerade komparatistisch neue For-

schungsperspektiven eröffnen kann. Maler, der ranggleich einem Fürsten war; er brach bewusst die Etikette, wenn er in Innenräumen einem Botschafter, Kardinal oder Kunstagenten mit Hut gegenübertrat und dies damit begründete, dass er ja schließlich kein Handwerker sei. Andererseits verabscheute Reni dieses System des ständigen Wettbewerbs um Gunst, Aufträge und Prestige, sodass er Rom 1613 den Rücken kehrte. Auch in anderen Bereichen, etwa seiner vehementen Marienverehrung bei gleichzeitiger Abneigung gegenüber Frauen, erweist sich Reni als überaus zwiespalten. Womöglich könnte die Heranziehung psychoanalytischer Fragestellungen bei der Analyse seiner Darstellungen des weiblichen Körpers (insbesondere der Brüste) neue Aufschlüsse über seine Persönlichkeit ergeben.

Aoife Brady bespricht in ihrem Beitrag die Materialien und Techniken Renis. Wenngleich wenig über Prozessabläufe in der großen Werkstatt bekannt ist, so verraten doch die Gemälde einiges. Im heutigen Sinne modern mutet der Anspruch des

Babette Bohn gibt einen Überblick zu Renis Zeichnungen, die sich in Kompositions-, Figuren- und Kopfstudien unterteilen lassen. Dabei steht weniger deren Entwicklung als die Bedeutung als Sammlungsobjekte im Vordergrund. Reni zeichnete unermüdlich und verdiente so das fürs Glücksspiel nötige Geld. Die Qualität dieser Zeichnungen machte sie rasch zu begehrten Blättern in hochrangigen Sammlungen. Überraschenderweise kann Bohn jedoch zeigen, dass Reni vor allem in Rom und nicht so sehr in Bologna als Zeichner geschätzt wurde. Die über die Jahrzehnte und nicht zuletzt im Werkstattinventar aufgelisteten 2.000 Zeichnungen bildeten den Grundstock für Renis Rezeption durch seine Nachfolger.

Im Essay von Maria Aresin wird die in der Forschung oftmals vernachlässigte Tätigkeit Renis als Radierer und Verleger näher beleuchtet. Wie die Autorin aufzeigt, war er nicht „übrigens auch“ Radierer (85), sondern die Druckgrafik war integraler

Bestandteil seiner Produktion. Reni setzte sich bereits in der Akademie der Caracci intensiv mit Radierungen Parmigianinos auseinander und eignete sich dessen Technik an. Während seiner Zeit in Rom baute er sich ein Netzwerk von Druckern und Verlegern auf, um seine Bekanntheit über die Grenzen der Stadt hinaus zu mehren. Die Bedeutung dieser von Malvasia geschmähten Techniken für sein Œuvre bedarf weiterer Überlegungen. Denn auch nach seiner Rückkehr nach Bologna widmete sich Reni, gemeinsam mit seinem Schüler Cristoforo Coriolano, bis an sein Lebensende

der Druckgrafik. Reni erweist sich damit einmal mehr als Geschäftsmann, der in der Druckgrafik ein geeignetes Medium für weitere Einkünfte sah.

DR. DES. PRISCILLA PFANNMÜLLER
 Projektleiterin an den Bayerischen
 Staatsgemäldesammlungen, München
 Priscilla.Pfannmueller@pinakothek.de

Guido Reni: A Tale of Two Cities

Guido Reni. Museo Nacional del Prado, Madrid, 28.3.–9.7.2023. Cat. ed. by David García Cueto with Essays and Entries by Daniele Benati, Aoife Brady, Viviana Farina, David García Cueto, Rachel McGarry, Raffaella Morselli, Lorenzo Pericolo, Stefano Pierguidi, and Javier Portús. Madrid, Museo Nacional del Prado 2023. 448 p., 212 color, 13 b/w ill. ISBN 978-84-8480591-5. € 37,00

García Cueto. A comparative overview nonetheless seems in order.

I. There were 164 exhibits in Frankfurt, 96 in Madrid, though the disparity in size is partially explained by the 33 prints displayed only in Frankfurt. Both projects aptly incorporated examples of ancient sculpture in order to make evident Reni's significant interest in Antique sculpture, as well as some paintings by Reni's teachers, Denys Calvaert and Ludovico and Annibale Carracci. Only 27 of Reni's paintings, and just four of his drawings, were exhibited in both venues. Neither installation was strictly chronological but organized in overlapping, rather amorphous themes, such as "The Beauty of the Divine Body", "The Superhuman Anatomies of Gods and Heroes", and "Flesh and Drapery" in the Prado. As for the installations and lighting, which are so important for appreciation and study of the works, they were superior in Frankfurt.

Leaving aside the excellent presentation of Reni's prints in the Städel, the primary difference in the content of the exhibitions is that, while the one in the Städel was selected to display the best of Reni's art, the exhibition in Madrid was organized as an investigation of "Reni and Spain". As a

It is unusual for two large, different exhibitions devoted to the same artist to take place in the same year, as occurred during 2022–23, when exhibitions of Guido Reni's paintings, drawings and prints were on view in two cities, Frankfurt (the Städel) and Madrid (the Prado). The former, curated by Bastian Eclercy, was reviewed by this author in the *Burlington Magazine* 165, 2023, 308–12. These notes therefore focus on aspects of the Madrid exhibition, curated by David