

Rezensionen

D. STEPHEN PEPPER: *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text.* Oxford, Phaidon 1984. 336 Seiten inkl. 247 + 64 Abbildungen, 16 Farbtafeln. £ 80.—.

(mit vier Abbildungen)

Stephen Peppers neue Reni-Monographie ist ein Nachschlagewerk, das uns in komprimierter Form über den neuesten Stand der Forschungen zu den Fresken und Gemälden dieses Künstlers informiert und in dem man sehr hilfreiche Listen der vorbereitenden Zeichnungen, der Kopien und Versionen sowie der Nachstiche findet. Mit den umfassenden und tiefeschürfenden Monographien über Renis bolognesische Zeitgenossen Domenichino und Algardi, die Richard Spear bzw. Jennifer Montagu vor kurzem vorgelegt haben und mit denen Peppers Buch unwillkürlich in Vergleich gesetzt wird, kann es sich aber nicht messen. Das ist zu bedauern, da Reni zweifellos eine aufsehenerregendere und einflußreichere Künstlerpersönlichkeit war als jene beiden und da die Erforschung seines Oeuvres durch die Arbeiten von Kurz, Gnudi und Cavalli, sowie Garboli und Baccheschi bisher einen Vorsprung gegenüber der Erforschung seiner Zeitgenossen hatte. Leider wurde auch der beschränkte Umfang des handlichen Bandes nicht so genutzt, daß man nun ein ausgewogenes und sorgfältig gearbeitetes Kompendium über den Künstler und sein Werk in der Hand hielte. Die Enttäuschung darüber kann zu Verärgerung werden, weil man sich angesichts der vielen Unzulänglichkeiten als Leser nicht ernstgenommen fühlt. Ich betone deswegen vorweg, daß die folgenden Ausführungen nicht ein umfassendes Abwägen der Vor- und Nachteile sein wollen, sondern der Versuch, an einigen Beispielen deutlich auf die Probleme hinzuweisen.

Die einleitenden Kapitel vermitteln keinen angemessenen Eindruck von dem „Phänomen“ Guido Reni, der sich zu Lebzeiten einen internationalen Ruf erwarb, der in seiner Zeit lediglich von demjenigen Rubens' übertroffen wurde. Erst gegen Schluß des ersten Kapitels kommt bei einer Skizze der bekannten traditionellen und modernen Richtungen in der bolognesischen Malerei um die Zeit von Renis Geburt Spezifisches für die Biographie des Künstlers zur Sprache. Sein Geburtsdatum erfährt man nicht (das Todesdatum seines Vaters kann man dagegen zweimal nachlesen), nur zu Anfang des zweiten Kapitels (S. 19) heißt es beiläufig, er sei 1575 geboren.

Die anschließende Beschreibung von „Guido Reni's Development and Career“ besteht aus einer ausführlicher und genauer recherchierten Darstellung der Frühzeit in Bologna und in Rom bis 1614 und einem merklich kürzeren und weniger fundierten Überblick über die späteren Jahre bis zu seinem Tod 1642. Dies spiegelt den Schwerpunkt der früheren Forschungen des Autors wieder, der bereits 1969 eine Dissertation über die frühen Jahre Renis vorgelegt hat (nicht in der Bibliographie, sondern nur auf S. 54, Anm. 10 zitiert) und der sich in anschließenden Aufsätzen vorwiegend mit dieser Zeit beschäftigte. Die jetzigen Ausführungen sind oft nicht mehr als Kurzfassungen der früheren Publikationen und keine neue Synthese. In ihnen beschreibt der Autor, wie der Künstler im ersten Teil seiner Karriere erstaunlich flexibel auf die verschiedensten Einflüsse reagierte, Fragen nach den Beweggründen dafür werden aber nur bei dem um

1594–95 erfolgten Wechsel Renis von seinem ersten Lehrer Dionys Calvaert zur Carracci-Akademie diskutiert.

Den Stil der beiden Cäcilienbilder, die Reni im Auftrag Kardinal Sfondratos für die Neugestaltung der frühchristlichen Kirche S. Cecilia in Trastevere malte (1601, cat. 12–13, pl. 12–13), bezeichnet Pepper (S. 22) als Renis „Early Christian archaeological manner“ und meint, sie seien gemalt „to simulate Early Christian art“ (S. 214). Das trifft nicht zu, da Reni bei dem Tondo *Die Krönung von Cäcilie und Valerian* ganz im Sinne der gegenreformatorischen Bilderverehrung lediglich die kompositionelle Anlage der (in Kopie erhaltenen) mittelalterlichen Darstellung dieses Themas aufzugreifen hatte, um sie in zeitgemäßer Weise neu zu auszudrücken. Sein Stil aber war beim gleichen Anlaß, beim Kopieren von Raphaels berühmtem Cäcilienbild (1600, cat. 11, pl. 11), unter den Bann dieses Künstlers geraten, ohne jedoch die etwa zehnjährige Schulung bei Calvaert zu vergessen.

Kurz darauf beim Benedikttsfresko im Kreuzgang von S. Michele in Bosco in Bologna (1604, cat. 15, pl. 15) sah sich Reni offenbar von Lodovico Carracci herausgefordert, da er in auffälliger Weise zu einem carracesken Idiom zurückkehrte. Wieder in Rom geriet er vor allem mit der *Kreuzigung Petri* (1604–05, cat. 17, pl. 17) unter den Einfluß Caravaggios. War es das äußerst selbstbewußte Auftreten des älteren Kollegen, das unserem aufnahmebereiten Nachwuchs so imponierte, daß er in seiner Malerei etwas nachahmte, was er eigentlich gar nicht wollte und von dem er bald wieder abließ?

Bei den ersten Werken im Dienst der Borghese, den Fresken in der Sala delle Nozze Aldobrandine und in der Sala delle Dame im Vatikan (1607–08, cat. 29–30, pl. 30–35), schwenkte Reni übermäßig weit zur stilistisch entgegengesetzten Seite um, nämlich zu Caravaggios Antipoden Cavalier d'Arpino. Geschah dies aus Verpflichtung gegenüber diesem Auftragsvermittler oder aus Opportunismus? Aus Überzeugung kann es nur zum Teil gewesen sein, da Reni dessen theatralische Figuren mit ihren hölzernen Physiognomien alsbald durch eine erneute Orientierung an Raphael und an der Antike verfeinerte. Seine Kompositionsweise blieb dabei in einem spannungsvollen Verhältnis zu seinem manieristischen Erbe. Bei den von links unten ins Bild hereinkommenden Figuren des Andreasfreskos im Andreasatorium bei S. Gregorio Magno (1609, cat. 32, pl. 27) wird man beispielsweise an Francesco Salviatis *Visitatio* im Oratorio di S. Giovanni Decollato erinnert, und beim *Bethlehemitischen Kindermord* (1611, cat. 34, pl. 49) vereinfachte und reorganisierte Reni im Sinne Raphaels die in der Polyglottbibel von 1591 erschienene Holzschnittkomposition von Antonio Tempesta (Abb. 121 in: E. Gombrich: *Aby Warburg*, Frankfurt/Main 1984, S. 318; hier *Abb. 10a und b*).

Peppers Überblick über die knapp dreißigjährige nachrömische Zeit Renis gibt keine zutreffende Einschätzung von dessen Stellung in der italienischen Barockmalerei und geht zu knapp auf dessen persönliche Probleme ein, die ein Grund für seine Sonderrolle sind. Obwohl Reni fast bis zu seinem Tod mit herausragenden Altar- und Galeriebildern von sich reden machte, hinterließ er keine solchen Hauptwerke wie seine Altersgenossen Domenichino und Lanfranco in S. Andrea della Valle und in Neapel oder Rubens in Paris und anderswo. An Gelegenheiten dazu hätte es nicht gefehlt, aber einerseits zog sich der leicht verletzte Künstler zurück, andererseits wurde er anscheinend auch wegen seines Charakters für umfangreichere Arbeiten von den Auftraggebern nicht mehr

ernsthaft in Betracht gezogen. Vereinfacht gesagt: weil man auf seine „wie von Engels-hand gemalten“ Bilder begierig war, nahm man die Schwierigkeiten im Umgang mit ihm in Kauf, selten aber mehr als ein- oder zweimal. Ob er wirklich eine Abneigung gegen die Freskomalerei entwickelte, oder ob die Beschränkung auf die Tafelmalerei in den späteren Jahren nicht bis zu einem gewissen Grad als eine „Die-Trauben-sind-sauer-Reaktion“ aufzufassen ist?

Die auffälligsten stilistischen Veränderungen der nachrömischen Zeit sind eine Vertiefung der Ausdruckskraft und die „*seconda maniera*“. Die erste Veränderung, auf die Pepper nicht eingeht, tritt mit dem Altarbild *Christus am Kreuz mit den trauernden Maria, Magdalena und Johannes* ein, das Reni 1617–18 für die Kapuzinerkirche bei Bologna malte (cat. 55, pl. 82). Gegenüber den früheren Werken, insbesondere der äußerst hieratischen *Pietà dei Mendicanti* (1613–16, cat. 46, pl. 73), ist eine geradezu mystische Inbrunst, ein psychisches Aufgelöstsein der Figuren zu spüren, das auch in den späteren Altarbildern mit dem einsamen Christus anzutreffen ist und im übrigen religiösen Oeuvre Renis prägende Spuren hinterlassen hat. Hier wäre nach dem Einfluß zeitgenössischen religiösen Gedankengutes zu fragen und nicht nur die unterschiedlichen Beschreibungsweisen dieses Bildes von Malvasia und Bellori miteinander zu vergleichen, worauf sich Pepper in einem anderen Zusammenhang (S. 46) beschränkt. Ein kurzer Hinweis darauf, daß der in bigotter Keuschheit lebende Künstler das Bild laut Malvasia zusammen mit einem Kaufmann namens Boselli den Kapuzinern für den Hochaltar ihrer Kirche Santa Croce de' Cappuccini di Monte Calvario (heute: Villa Revedin) geschenkt hat und daß diese erfolgreiche Kapuzinerniederlassung 1554 an der Stelle eines Gasthauses mit zweifelhaftem Ruf gegründet worden war (vgl. G. Ungarelli, in: *Il Comune di Bologna* 1933 [5] S. 67–72), hätte das Verständnis für dieses außergewöhnliche Bild eröffnen können.

Bis zu der bahnbrechenden Ausstellung im Jahr 1954 schätzte man Renis „*seconda maniera*“, die Pepper (S. 31) als „*famous*“ bezeichnet, wesentlich geringer ein als die volumenhaftere und lebensechtere „*prima maniera*“. Die silbrig-bleiche Farbigkeit, die Grauwertdelikatessen und die porzellanhafte Behandlung des Inkarnats, die den Werken ab den späten 1620er Jahren eine entrückte Erscheinung verleihen, sind in der Tat neue malerische Qualitäten, die jedoch nur bei eigenhändig vollendeten und gut restaurierten Werken wie z. B. der *Pala della Peste* (1631, cat. 135, pl. 164) voll zur Geltung kommen. Zahlreiche Spätwerke erfüllen diese Bedingungen nicht, darunter eine umfangreiche Gruppe von meist kleineren Tafelbildern aus den letzten Lebensjahren des Künstlers, die mehr oder weniger skizzenhaft angelegt sind und in Inventaren des 17. und 18. Jahrhunderts auch ausdrücklich als „*sbozzi*“ aufgeführt werden. Pepper faßt diese unter dem Begriff „*unfinished style*“ (S. 32) zusammen und läßt damit den Eindruck entstehen, Reni habe noch eine „*terza maniera*“ entwickelt. Das trifft sicherlich nicht zu, da Reni bei allen größeren und offiziellen Aufträgen der Spätzeit durchaus darauf bedacht war (wenn er Zeit hatte und entsprechend bezahlt wurde), das von ihm erwartete malerisch „*finish*“ anzubringen. Die unvollendeten Gemälde haben ihre eigenen Reize, weil sie verdeutlichen helfen, was für ein eminenter Maler Reni war (vgl. z. B. die *Hl. Familie mit dem Johannesknaben und der Hl. Elisabeth*, Farbtafel XVI).

Eigenartigerweise klammert Pepper Malvasias ausführliche Nachrichten über Renis Charakterschwäche, die Spielleidenschaft, weitgehend aus. Nur beiläufig (S. 30) heißt es, daß Reni in den späten 1620er Jahren „...continued to gamble and lose heavily...“. Dieses schon in seiner Jugend bezeugte Laster soll den Seicentobiographen zufolge im Alter bisweilen bizarre Züge angenommen haben und der Grund für die massenhafte Produktion kleinerer, schnellverkäuflicher Gemälde gewesen sein. Daran kann angesichts solcher Heiligenköpfe wie auf pl. 172—75 oder pl. 223—225 kaum gezweifelt werden. Renis persönliche Zerrüttung, die ihn schon früher viele Sympathien gekostet hat, isolierte ihn. Trotz seiner bravourösen Einzelleistungen wurde er zum Außenseiter in einer Zeit, die gewandte Hofkünstler wie Rubens, Bernini oder LeBrun suchte. Und zu einer Vergeistigung wie Rembrandt zeigte er erwartungsgemäß zu wenig Neigungen. Deswegen kann man wohl nicht mit Pepper (S. 32) von einer Kulmination der Karriere in der Spätzeit sprechen.

Gemäß seiner Darlegung scheint Renis Krise nur von beschränkter Dauer gewesen zu sein. Seine Aussage (S. 30) „The period 1625—31 I consider one of the most difficult and sterile of Reni's career“, ist aber schwer verständlich, wenn er in diese Zeit von der *Trinità dei Pellegrini* (pl. 129) unter anderem über die *Lukretia* (pl. 130) und *Judith* (pl. 134), die *Immacolata Concezione* (pl. 139) und das *Porträt Kardinal Spadas* (pl. 157) bis zur *Entführung der Helena* (pl. 159) mehr Hauptwerke datiert als sechs Jahre zuvor oder danach.

Über Renis römischen Aufenthalt aus Anlaß eines Altarbildes für St. Peter in dieser Zeit (1627/28) hat Pepper nicht nachgeforscht, sondern übernahm (S. 28, 30f.) die ungenauen Angaben Malvasias. Das ist befremdlich, weil sowohl die Standardwerke von O. Pollak (*Die Kunsttätigkeit...*) und L. v. Pastor (*Geschichte der Päpste...*) als auch die neuere Forschung (Vitzthum in *Burl. Mag.* 1969, Noehles in *Röm. Jahrbuch* 1975, Schleier in *Disegni di Giovanni Lanfranco* 1983) außer acht gelassen wurden. Nicht einmal die von ihm zitierten Publikationen (O. Pollaks *Italienische Künstlerbriefe* (in der Bibliographie unter der Verballhornung „O. Pollock“ zu finden) und den Brief Renis an A. G. Fabbia vom 19. 8. 1627) hat der Autor zur Präzisierung herangezogen!

Im dritten Kapitel führt Pepper aus, daß die „Principal Ideas in Guido Reni's Work“ erstens die Bewahrung und Entwicklung der Tradition Raphaels (S. 34), zweitens die vordringliche Bedeutung der *grazia* in dieser Tradition (S. 38) und drittens die Neigung zur Ironie („notion of irony“, S. 40) seien. Auf die ersten beiden Faktoren hat schon Otto Kurz in seinem grundlegenden Aufsatz im *Wiener Jahrbuch* 1937 mit Nachdruck hingewiesen. Nach der Lektüre von Pepper wissen wir nicht mehr darüber, sondern sind verwirrt über den abstrakten Vergleich zwischen Raphaels *Transfiguration* und Renis *Pietà dei Mendicanti* und *Pala della Peste*, der gerade nicht die Verbundenheit dieser beiden Künstler zeigt. Bei einer Handvoll Bilder stellt Pepper fest, daß das Thema mit Ironie umgesetzt wurde.

Die Skizze von „The Legacy of Guido Reni“ im letzten Kapitel beschränkt sich im wesentlichen auf die Interpretation einiger schriftlicher Äußerungen zu Renis Werk und ist somit eher als Ansatz zu einer Darstellung der „*fortuna critica*“ zu bezeichnen. Darüber, in welcher Weise Renis Werk auf der einen Seite von Bernini bis Batoni, von Algardi bis Cortona oder von David bis Ingres anregend wirkte und von welcher minder-

wertigen Devotionalienproduktion es auf der anderen Seite vereinnahmt wurde, erfahren wir nichts.

Am Katalog mit über 215 ungefähr chronologisch angeordneten Nummern beeindrucken zunächst die Fülle und Dichte der Informationen und die mehr als dreißig Werke, die seit der letzten Bestandsaufnahme von Renis Oeuvre in dem *Classici dell'Arte*-Band von 1971 hinzugekommen sind. Ein großer Teil davon ist schon bei früheren Gelegenheiten vorgestellt worden, immerhin sind es aber noch sieben „*inediti*“ (cat. 25A, 41, 58, 166B, 193, 212, 214), sechs davon befinden sich in Privatsammlungen. Auf der Rückseite des Widmungsblattes listet der Autor weitere 16 Werke unterschiedlicher Kategorie auf, die aus Zeitgründen keine Aufnahme mehr gefunden haben. Die Katalogeinträge sind zweckmäßig untergliedert in drei Kopfzeilen (Titel, Ort, Technik-Maße-Datierung) und einen unterschiedlich langen Haupttext mit anschließenden Literaturnachweisen, denen gegebenenfalls die Abschnitte „Vorzeichnungen“, „Nachstiche“, „Kopien“ und „Atelier-Versionen“ folgen. In manchen Fällen endet der Eintrag mit einer „note“, in der verschiedene zusätzliche Informationen untergebracht sind, die der Autor offenbar erst später eingefügt hat.

Bei näherer Betrachtung schmilzt der Respekt vor dieser Leistung beträchtlich, weil mehrere Merkmale eines *catalogue raisonné*, der dem heutigen Standard entspricht, nicht erfüllt sind. In über zwanzig Fällen zitiert Pepper die Nummer von Edi Bacchenschis Oeuvre-Liste in dem immer noch sehr nützlichen Band der *Classici dell'Arte*-Reihe nicht; öfters bezeichnet er die Werke ungenau oder falsch. Beispielsweise ist cat. 65, pl. 91 nicht *Christ carrying the Cross*, sondern der (Michelangelos Skulptur in S. Maria sopra Minerva nachgebildete) *Risen Christ (Salvator mundi)*, und cat. 135, pl. 164 wird wegen seiner ehemaligen Funktion kurz die *Pala della Peste* genannt, ist aber *Die Rosenkranzmadonna mit dem Kind, die den Stadtheiligen von Bologna erscheint*. Auch die Magdalenenbilder lassen sich als Ganzfigur, Halbfigur, sitzend, mit Kreuz, etc. genauer bezeichnen, schon allein deswegen, damit man im Index nicht bei allen dreizehn nachschlagen muß, wenn man eine bestimmte sucht. Um Mißverständnissen vorzubeugen, ist es ratsam, von jedem Werk in einem Museum die Inventarnummer anzugeben, die Pepper nur sporadisch nennt.

In einem Katalogeintrag erwartet der aufgeschlossene Leser als erstes eine kurze Erläuterung dessen, was er auf einem Bild sieht, sofern dies nicht bereits durch den Titel hinreichend ausgedrückt ist. Er will wissen, welche alttestamentarischen Figuren und Tugendallegorien in der Quirinalskapelle (cat. 33) erscheinen, welche Heiligen und Bischöfe Reni in der Cappella Paolina (cat. 35) freskiert hat, wie die fürbittenden Heiligen auf der *Pietà dei Mendicanti* (cat. 46) oder der *Pala della Peste* (cat. 135) heißen, und so weiter.

Auf Angaben, die für das Verständnis eines Werkes grundlegend sind, darf auch ein vorwiegend kennerschaftlicher Ansatz nicht verzichten. Beispielsweise sollten wir erfahren, daß der *Gottvater über den musizierenden Engeln* in der Apsiskalotte des Silvia-Oratoriums bei S. Gregorio Magno (cat. 31, pl 36) auf die Silvia-Statue von N. Cordier auf dem darunter befindlichen Altar bezogen ist, oder daß die Chiesa dei Mendicanti in Bologna S. Maria della Pietà heißt (cat. 46 und 157). Der Katalogeintrag zur Sakramentskapelle im Dom von Ravenna (cat. 45), der unter dem ungenau bestimmten Titel

des Altarbildes zu finden ist, gibt keine rechte Vorstellung vom Aussehen der malerischen Dekoration, die Reni und seine Schüler ausgeführt haben. U. a. fehlt der hilfreiche Hinweis darauf, daß Carlo Maderno die Kapelle gebaut hat und daß somit in H. Hibbards Maderno-Monographie (1971, S. 190) weitere Angaben zur Dekoration und zu Restaurierungen zu suchen sind. Zu den nützlichen Basisinformationen gehört die Erwähnung, daß der berühmte *Hl. Michael* (cat. 154, pl. 180) das Altarbild der ersten rechten Seitenkapelle der römischen Kapuzinerkirche ist. Auf den Sockeln unter den seitlichen Säulen des Altaraufbaus sieht man feine Intarsien mit dem Wappen von Kardinal Francesco Barberini, die die Ansicht relativieren, Kardinal Antonio Barberini sei der Auftraggeber gewesen.

Pepper unterscheidet nicht zwischen Datierungen mit dokumentarischen Anhaltspunkten und solchen, die nur mit stilistischen Kriterien angenähert wurden. Letztere setzt er uns in vielen Fällen apodiktisch vor. Mehrfach sind die Datierungsvorschläge nicht so weit eingegrenzt, wie es die Dokumentation und Quellen erlauben. Unter cat. 132 (*Entführung der Helena*) wird der schon zitierte Brief an A. G. Fibbia vom 19. August 1627 erwähnt, in dem Reni schreibt, er habe außer dem Altarbild für St. Peter auch den Auftrag für ein großes Gemälde für den spanischen Botschafter angenommen. Dies bezieht Pepper auf das Helenabild. In der gleichen Zeit entstand aber auch die *Immacolata* in New York (cat. 114) für den spanischen Botschafter. Da diese bereits Ende 1627 fertig war und es schwerwiegende Unannehmlichkeiten bei der Ablieferung gab, weil sich der Künstler mit dem Auftraggeber nicht gütlich verständigen konnte, steht nicht zu erwarten, daß sich der gleiche Botschafter noch einmal wegen eines Bildes an Reni wandte. Das heißt, daß der zweite Auftrag für Spanien, die *Helena* (cat. 132), entgegen Malvasias Ansicht wahrscheinlich erst vom nächsten spanischen Botschafter, der Ende 1628 in Rom eintraf (vgl. F. Zeri: *La Galleria Spada*, 1954, S. 112), nach Bologna übermittelt wurde. Dies war dann Renis letztes Gemälde für den spanischen Hof, das gar nicht mehr dorthin gelangte, weil es — verkürzt gesagt — wieder Reibungen zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler gab. Der Vorfall wurde bei einem ähnlichen Prestigeauftrag aus England, der *Ariadne* (cat. 169), in der diplomatischen Korrespondenz als warnendes Beispiel dafür zitiert, wenn man sich mit Reni einläßt.

Die *Liberalitas und Modestia* (cat. 172) datiert Pepper ohne Rücksicht auf die von Malvasia überlieferten Umstände in die Jahre 1637–38. Er erkennt in diesem Bild ein Werk wieder, von dem Malvasia (ed. 1841, S. 42) berichtet, es sei für Alessandro Sacchetti gemalt worden „... e finito poi tanto bene dal Sirani...“, weil er auf ihm Bereiche findet, die seiner Ansicht nach von Sirani stammen. Daraus ist naheliegenderweise zu schließen, daß Reni das Gemälde bei seinem Tod unvollendet hinterlassen hat. Es gibt somit keinen externen Grund für das vorgeschlagene Datum, insbesondere wenn Malvasia an anderer Stelle schreibt (S. 39), daß Alessandro Sacchetti unseren Künstler am Krankenbett kurz vor seinem Tod besuchte.

Bei diesem Katalogeintrag beginnen die Ungenauigkeiten bereits beim ersten, unreflektiert aus dem *Classici dell'Arte*-Band und dem Ausstellungskatalog von Agnew's 1973 übernommenen Satz. Dort wird behauptet, Malvasia erwähne zwei Versionen dieses Gemäldes. In Wirklichkeit sagt er aber im einen Fall (S. 42) nur, Reni habe ein Gemälde dieses Titels für Alessandro Sacchetti gemalt, während es im anderen Fall (S. 64)

heißt, daß sich ein Gemälde dieses Titels im Besitz der Familie Falconieri in Rom befindet. Wenn man allein daraus ableiten will, es habe zwei Versionen gegeben, muß man zeigen, daß die beiden Zitate nicht bzw. schwerlich das gleiche Bild meinen können. Die Frage, ob es zwei Bilder dieses Themas aus Renis Atelier gab, wird erst dadurch aktuell, daß wir von dem hier diskutierten Bild bereits 1739 gesicherte Nachrichten aus England haben, aber noch 1777 in Volkmanns kompilatorischem Italienführer ein Bild dieses Themas im Pal. Falconieri zitiert wird. Nun hätte es nahegelegen, zuerst Volkmanns Quellen zu überprüfen, dann nach der Provenienz der Kopie in Neapel zu fragen und schließlich sich zu überlegen, wohin das für Alessandro Sacchetti gemalte Bild gekommen sein kann, wenn es bei den Sacchetti nirgends auftaucht. Mit einem zusätzlichen Hinweis wird nämlich die Verbindung Sacchetti-Falconieri wahrscheinlich: Pietro da Cortonas *Alexanderschlacht*, die 1643 offenbar ebenfalls für Alessandro Sacchetti begonnen wurde, befand sich 1647 leihweise im Palazzo Falconieri (Nachweis in J. M. Merz: *Pietro da Cortonas Entwicklung zum Maler des römischen Hochbarock*, Tübingen, Verlag E. Wasmuth, im Druck).

In der Regel hat Pepper die Werke, für die es keine äußeren Anhaltspunkte gibt, mit gutem Gespür in das bereits recht enge und stabile chronologische Gerüst der dokumentierten Werke eingefügt. Wie er den Leser damit aber allein läßt, zeigt sich besonders beim *Gekreuzigten Christus* auf dem Hochaltar von S. Lorenzo in Lucina in Rom. Das Bild ist als cat. 62 bei den Werken um 1618—19 eingeordnet, weil Pepper einmal glaubte (so seine einzige Erklärung!), daß es damals entstanden sei. Nach einem Besuch in dieser Kirche im Jahr 1981, den er unter cat. 168 vermerkt, habe er seine Ansicht geändert und das Bild in die Jahre 1637—38 datiert, in die er — ebenfalls ohne Angabe von Gründen oder von Ansichten der früheren Forschung — das verwandte Bild in der Ambrosiana (cat. 168) setzt. Dies scheint zwar überzeugend, läßt aber doch einen Rest von Skepsis darüber, ob der Autor bei seinem Ortstermin wirklich aufmerksam genug war. Schließlich hat er Ludovico Gimignanis zum Oval veränderte Kopie von Renis *Verkündigung* in der Quirinalskapelle (cat. 33, pl. 38) auf dem Altar der von Bernini gestalteten Fonseca-Kapelle und eine Kopie des *Hl. Michael* (cat. 154) im Auszug des Altares der dritten linken Seitenkapelle übersehen.

In einigen Fällen bemühte sich Pepper zu wenig um weitere Nachrichten über die Auftraggeber und die früheren Sammlungen und schöpfte nicht alle wichtigen Informationsmöglichkeiten aus, die bis zum 1. Juni 1984, dem von ihm selbst (p. 8) angegebenen letzten Revisionsdatum, schon lange bekannt waren. Vor über zwanzig Jahren haben beispielsweise F. Haskell und S. Rinehart (*Burl. Mag.* 1960, S. 318—26) auf ein Manuskript von Guiseppe Ghezzi hingewiesen, das sich im Museo di Roma befindet und in dem Listen der Werke — unter ihnen einige mit Zuschreibungen an Reni — enthalten sind, die zwischen 1696 und 1720 auf Ausstellungen im Kreuzgang von S. Salvatore in Lauro gezeigt wurden. Diese und andere Quellen, z. B. Reisebeschreibungen des 18. und 19. Jahrhunderts, hätten systematisch berücksichtigt werden müssen, um den Zusammenhang zwischen den Zitaten des 17. Jahrhunderts und dem Auftauchen der Bilder zwei- oder dreihundert Jahre später besser belegen zu können.

Nicht berücksichtigt ist das seit 1957 (Briganti in *Bollettino dei Musei Comunali* (4) S. 5—14) bekannte und im römischen Staatsarchiv allgemein zugängliche Inventar von

1748 der Bilder, die aus der Sacchetti-Sammlung für die damals neugegründete Pinacoteca Capitolina erworben wurden. Das wäre aber aus zwei nicht unerheblichen Gründen angezeigt gewesen. Einerseits findet sich hier der Nachweis, daß die *Magdalena* (cat. 211, pl. 240), von der Pepper eine Notiz bei Malvasia mit einem Inventarzitat aus dem Sacchetti-Archiv zusammenbringt, wirklich das Bild in der Pinacoteca Capitolina ist. Er drückt nämlich nur indirekt und unter einer anderen Katalognummer (cat. 208) aus, daß eine Anzahl von Sacchetti-Bildern in die kapitolinische Galerie gelangte. Andererseits ließe sich überprüfen, ob nicht eine weitere *Magdalena* zu finden ist, die Malvasia (S. 64) fünf Zeilen oberhalb des anderen Magdalenazitates ebenfalls in der Sacchetti-Sammlung erwähnt und die Pepper auch im Anhang III („Lost Works“), Abschnitt A („Works mentioned by Malvasia“) unterschlägt (wo — nebenbei gesagt — auch andere von Malvasia erwähnte Werke fehlen). Tatsächlich erscheinen dort insgesamt drei *Magdalenen* mit Zuschreibungen an Reni. Eine davon (Pinacoteca Capitolina, Inv. 150) ist in diesem Jahrhundert wohl mit Recht Reni abgeschrieben worden. Die andere dagegen (Pinacoteca Capitolina, Inv. 182, hier *Abb. 11*) heißt immer noch Reni und darf diese Zuschreibung auch mit Recht behaupten. Es ist eines jener anspruchslosen, skizzenhaften Kleinformaten aus der Spätzeit, von denen oben die Rede war. Übrigens legte Raffaele Bruno bereits 1978 einen vollständigen, bebilderten Museumsführer vor, in dem man diese Angaben nachschlagen kann.

Für die Frage, ob eine *Europa* in der Sammlung Charles I. gewesen ist (vgl. unter cat. 184), stehen die von O. Millar 1960 und 1972 publizierten Inventare zur Verfügung (Walpole Society). Hier sind einige andere Gemälde unseres Künstlers bereits in den 1630er und 1640er Jahren nachgewiesen.

Selten bemüht sich Pepper, sein erfahrenes kennerschaftliches Urteil mit Argumenten zu untermauern und uns somit seinen Erkenntnisweg näherzubringen. Natürlich bleibt unverzichtbar zu sagen, wann welcher Spezialist eine nicht näher erläuterte Meinung zur Zuschreibung ausgedrückt, geändert oder angepaßt hat. Wenn dies aber wie in cat. 28 die einzigen Angaben bleiben, hat sich die Kennerschaft verselbständigt und wird suspekt, auch wenn es sich um anerkannte Experten handelt und das Ergebnis, das freilich nicht allzuschwer nachvollziehbar ist, in der Zukunft wohl Bestand haben wird. In anderen Fällen (z. B. cat. 193, 199, 212) fehlen derartige „*Autoritätsbeweise*“, so daß man sich detailliertere Begründungen und überhaupt bessere Abbildungen wünscht.

Unter den Vergleichsabbildungen zeigt Pepper auch eine Auswahl an Zeichnungen. Fig. 46 gibt den Kopf der Helena in der *Entführung der Helena* (cat. 132, pl. 159) wieder, von dem Pepper (S. 265) sagt, er sei in schwarzer Kreide gezeichnet und stamme aus der Galleria Ginetti. Im Versteigerungskatalog von Christie's (20—21. November 1958, lot 174), in dem mir freundlicherweise Nicholas Turner nachschlug, heißt es dagegen, die Zeichnung sei in farbigen Kreiden ausgeführt. Ein Hinweis auf diese Provenienz fehlt. Es bedarf also noch genauer Nachforschungen, bevor man einen Zusammenhang mit einem von Malvasia zitierten Pastell in der Galleria Ginetti als wahrscheinlich bezeichnen kann. A. E. Popham, der den Christie's-Katalog verfaßte, meinte, es handle sich wohl nicht um eine Kopie, sondern um eine Vorstudie. Nach dem Foto zu urteilen, sprechen aber doch einige Merkmale für eine Kopie. Erstens stimmt das Blatt sehr genau mit der Ausführung überein, zweitens ist es entgegen Renis Gepflogen-

heiten in den Schattenzonen und besonders im Haar ganz weich und vertrieben modelliert und drittens läßt ein Detail wie das Ohr erkennen, daß hier nicht eine Form entworfen, sondern der Eindruck von Grauwerten nachgeahmt wird.

Eine Zeichnung in Rötel auf weißem Papier, die in der Royal Library von Windsor Castle Carlo Maratta zugeschrieben ist (Inv. 4213, 217x177 mm, A. Blunt, H. L. Cooke, *The Roman Drawings ...* (1960), no. 363; hier *Abb. 12*), und in der ich den Kopf der Hofdame am linken Rand von Renis Gemälde *Salome mit dem Haupt Johannes d. T.* in Chicago (cat. 186, pl. 218) erkenne, stimmt motivisch ebenfalls ziemlich genau mit dem Gemälde überein und kann auch nicht zu den genialen Kopfstudien gezählt werden, die Reni *à deux ou trois crayons* auf Tonpapier zu zeichnen pflegte. Sie ist aber in den Konturen sehr bestimmt gezeichnet (besonders an der Hals- und Schulterpartie), und die Details sind der Form entsprechend beschrieben, d. h. es ist nicht ein Oberflächeneindruck nachgeahmt. Außerdem weist sie in den kurzen Schraffen an der Nasen-Augen-Partie typische Merkmale der zeichnerischen Handschrift Renis auf. Zu vergleichen wäre beispielsweise die Studie für den Kopf des Hl. Proculus in der *Pala della Peste* in Oxford (Christ Church, Inv. 0528, J. Byam Shaw: *Drawings by Old Masters ...* (1976), cat. 966, pl. 583), die ein paar Jahre früher entstanden ist und mit kraftvollerem Strich hauptsächlich in schwarzer Kreide gezeichnet wurde. Aus diesen Gründen meine ich, bei der zarten Rötelstudie in Windsor die Möglichkeit einer Kopie ausschließen und das Blatt als eigenhändige Studie vorschlagen zu können.

Obige Ausführungen möchten einerseits gezeigt haben, mit welcher Vorsicht diese neue Monographie zu benutzen ist, und andererseits einige Richtungen für die weitere Erarbeitung des „Phänomens“ Guido Reni angedeutet haben, um dem Ziel „... to organize the vast amount of material that has come down to us bearing Reni's name, and to interpret the significance of his activity...“ (Pepper S. 8) näher zu kommen. Vielleicht darf ich mich der Anregung Denis Mahons anschließen (vgl. dessen Rezension im *Burl. Mag.* 1986, S. 213–19), daß in naher Zukunft eine revidierte Neuauflage dieses Buches erscheinen sollte. Diese würde auch durch ein Personenregister und durch vollständige Orts- und ikonographische Indices wesentlich an Wert gewinnen.

Jörg Martin Merz

P.S. Nach Abschluß des Manuskripts wiesen mich Ingo Herklotz und Nicholas Turner auf die Rezension von Ellis Waterhouse im *Times Literary Supplement* vom 22. 3. 1985 (S. 310) hin, in der einige meiner Kritikpunkte bereits vorweggenommen sind und deren Lektüre allein wegen der brillant pointierten Formulierungen wärmstens zu empfehlen ist.