

denen literarische Kommentare existieren, Harasimowicz mit Bezug auf den Zyklus der Zehn Gebote von Anton Möller in Praust/Pruszcz Gdanski. Die letztgenannte Folge mit ihrer in der lokalen Tradition verankerten lebensnahen Erzählweise scheint eine nicht unwichtige Rolle in der lutherischen Polemik gegen den Calvinismus gespielt zu haben. Moralisierende Motive auf alttestamentlicher Grundlage bildeten, wie Barbara Tucholka-Wlodarska überzeugend zeigte, auch die Bildthemen für die Dekoration von Danziger Silberkannen.

Elżbieta und Maciej Kilarski gaben einen Überblick über die Typen der reich mit Vegetation und Ornament verzierten, qualitativ hochstehenden Danziger Ofenkacheln. Nach Leszek Pudlowskis Mitteilung über Adelsverleihungen an Danziger Bürger im 17. Jahrhundert faßte Teresa Grzybkowska die Ergebnisse zusammen: Die facettenreiche Danziger Kultur wurde durch die Referate der Tagung anschaulich; verstärkte theoretische und methodische Reflexionen könnten der Sachforschung nur zugute kommen.

Jacek Tylicki

(nach Aufzeichnungen von Teresa Grzybkowska)

Ausstellungen

IL GUERCINO 1591-1666

Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 3. Dezember 1991 bis 9. Februar 1992. Eine umfangreichere Fassung wurde zuvor in Bologna (Museo Civico Archeologico) und Cento (Pinacoteca Civica und Chiesa del Rosario) gezeigt, eine von der Frankfurter abweichende Auswahl bot die National Gallery of Art, Washington, vom 15. März bis zum 17. Mai 1992.

Der 400. Geburtstag des bolognesischen Barockmalers Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666), genannt *Il Guercino* („Der Schielende“), bildete den Anlaß für eine stattliche Reihe von Publikationen und Ausstellungen. Im Vorfeld erschienen eine Monographie der Gemälde von Luigi Salerno (Rom 1988) und der Katalog des umfangreichen Bestandes an Zeichnungen in der königlichen Sammlung auf Schloß Windsor von Denis Mahon und Nicholas Turner (Cambridge 1989; vgl. die Rez. von Christel Thiem, in: *Kunstchronik* 44, 1991, 319-23). Zum Jubiläumsjahr wurden die Gemäldebestände in Frankreich, Großbritannien und in der Kapitولينischen Pinakothek in Rom aufgearbeitet (Kataloge von Stéphane Loire, Michael Helston und Tom Henry [auch als Anhang im *Burlington Magazine* 1991, July] und von Sergio Guarino u.a.). Außerdem legte David Stone einen *Catalogo completo* der Gemälde in der bei Cantini edierten Reihe *I Gigli dell'Arte* (Florenz 1991) vor, die die Nachfolge von Rizzolis *Classici dell'Arte* antritt. Guercinos Zeichnungen aus nordamerikanischem Besitz konnte man auf

einer Wanderausstellung in Cambridge/Mass., Ottawa und Cleveland sehen (Katalog von David Stone), diejenigen aus britischen Sammlungen in London (Katalog von Nicholas Turner und Carol Plazzotta) und die Blätter aus den Niederlanden in Haarlem (Katalog von Carel van Tuyll van Serooskerken). Die umfangreichste Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen des Meisters und seiner Schule fand im vergangenen Herbst in Bologna und im nahegelegenen Cento, Guercinos Geburtsort, statt (Katalog der Gemälde hrsg. von Denis Mahon, 506 S.; ein Katalog der Zeichnungen ist angekündigt). Einen Teil der dort gezeigten Gemälde (82 von 193, aber nur Werke von Guercino selbst) übernahm von Dezember 1991 bis Februar 1992 die Schirn Kunsthalle in Frankfurt/Main, bevor diese – in etwas anderer Auswahl – nach Washington reisten. Guercino ist nun ausführlicher publiziert und einem breiteren Publikum bekanntgemacht als seine ebenbürtigen oder berühmteren Zeitgenossen Annibale Carracci, Guido Reni, Domenichino, Giovanni Lanfranco oder Pietro da Cortona.

Die Konzeption der Frankfurter Ausstellung und die Herausgabe des Kataloges lagen in den Händen von Sybille Ebert-Schifferer, die damit die Reihe der Ausstellungen italienischer Malerei in der Schirn (*Guido Reni und Europa* 1988/89, *Savoldo* 1990) fortsetzte. Zweifellos war die *Reni*-Ausstellung ambitionierter, doch schien mir die Guercino-Präsentation ausgewogener und ein gewisses Optimum dessen, was mit ökonomisch eingesetzten eigenen Kräften im Anschluß an den internationalen Ausstellungsbetrieb machbar ist. Man erhielt einen umfassenden chronologischen Überblick über die einzelnen Phasen des Œuvres, wobei fast die Hälfte der Gemälde aus der schon ab 1634 angesetzten späten Periode, d.h. dem eigentlich zu langen zweiten Teil der Karriere stammten. Gattungen und Themen wurden abwechslungsreich dargeboten. Den Gesamteindruck bestimmten die mit einer oder zwei Personen komponierten Halb- oder Ganzfigurenbilder. Deutlich überwogen religiöse Sujets, vor allem im Spätwerk. In den ersten beiden Räumen hingen ein paar frühe Landschaften, darunter die als früheste ihrer Art neu zugeschriebene – ungünstig beleuchtete – *Landschaft mit Figuren an einem Fluß* (Neapel, Privatsammlung, Kat. 4). Ein Raum war Porträts vorbehalten, unter ihnen das kürzlich entdeckte Selbstporträt (New York, Kunsthandel, Kat. 36). Kaum hervorgehoben gehängt waren die Hauptwerke *Die Einkleidung des Hl. Wilhelm*, Guercinos erstes Altarbild für Bologna (1620 datiert; Bologna, Pinacoteca Nazionale, Kat. 29), das für die Papstfamilie Ludovisi, Guercinos wichtigste römische Mäzene, gemalte Bild *Der Hl. Gregor der Große mit den Hl. Ignatius von Loyola und Franz Xaver* (ca. 1625-26; London, Slg. Mahon, Kat. 39), die 1645 für die italienische Galerie des französischen Sammlers Louis Phélypeaux de La Vrillière entstandene altrömische Historie *Hersilia interveniert zwischen Romulus und Titus Tatius* (Paris, Louvre, Kat. 55) und die *Kumäische Sibylle* (1651 datiert; London, Slg. Mahon, Kat. 71). Die Projektion eines Diapositivs der *Aurora*, Guercinos berühmtes Deckengemälde im Casino Ludovisi in Rom, an die Decke des ovalen Hauptraumes (an dessen Wänden ausschließlich hochformatige Altarbilder hingen) vermittelte einen guten Eindruck von diesem schwer zugänglichen Werk.

Eine repräsentative Auswahl von Zeichnungen schloß sich an, denen Fotos von Bildern, die mit diesen Blättern in Verbindung stehen, beigegeben waren. (85 Katalognummern; ausschließlich bekannte Werke aus der Sammlung Schloß Fachsenfeld in der Stuttgarter Staatsgalerie und aus dem Ashmolean Museum in Oxford, größtenteils aus der dort verwahrten Sammlung Denis Mahon). Insgesamt also eine didaktisch klug aufgebaute Ausstellung für einen Maler, aus dessen fast vierhundert Nummern zählendem Œuvre sich kaum ein Dutzend Originalgemälde in öffentlichen Sammlungen in Deutschland befindet (die meisten in Dresden, je eines in Berlin, Mainz und München) und mit dem sich die deutsche Forschung – außer im Zusammenhang mit den Zeichnungen der Sammlung Fachsenfeld (Ausstellungen in Stuttgart 1967 und 1978) – bisher nur am Rande beschäftigt hat.

Im Katalog sind die Aufsätze der Organisatoren der Ausstellungen in Bologna und Washington, ein einleitender Überblick von Andrea Emiliani und Diane DeGrazias Aufsatz *Guercino als Dekorationsmaler*, sowie die von Denis Mahon verfaßten Texte zu den sechs Perioden im Werk des Künstlers mit den zugehörigen Katalogeinträgen vom Bologneser Katalog übernommen. Ein Abschnitt aus dem Londoner Katalog leitet die von Sybille Ebert-Schifferer verfaßten Katalognummern der Zeichnungen ein. Die Autorin steuerte außerdem *Überlegungen zu Guercinos Erzählstruktur* bei. Leider scheinen die Übersetzungen nicht immer ganz befriedigend zu sein, so daß auch aus diesem Grund für Forschungen der wesentlich umfangreichere Bologneser Katalog (rezensiert von Carel van Tuyl, in: *Burlington Magazine* 133, 1991, 864-68) und der Originaltext von Turner/Plazzotta (rezensiert von David Stone, in: *Burlington Magazine* 133, 1991, 632-35) zur Hand zu nehmen sein werden.

Den Kern der Forschungen leistete wieder Sir Denis Mahon, der sich seit den 1930er Jahren mit Guercino beschäftigt: als Sammler, der einige von dessen schönsten Bildern und Zeichnungen besitzt oder besaß, und als Kunsthistoriker, der namentlich mit seinen *Studies in Seicento Art and Theory* (London 1947; Nachdruck liegt vor) und den beiden Katalogen zu den Gemälden und Zeichnungen der Ausstellungen aus Anlaß von Guercinos 300. Todestag den Maßstab setzte (Bologna 1968; der lange vergriffene Katalog der Gemälde liegt jetzt als Reprint vor). Daran schließen seine jetzigen Ausführungen ausdrücklich an. Die Texte zu den einzelnen Perioden sind nur leicht veränderte und mit neuen Informationen angereicherte Fassungen der Ausführungen von 1968. Stärker modifiziert wurden die Katalogeinträge, bei denen natürlich oft auf die seitdem erschienene Literatur verwiesen werden konnte. Da die Hälfte der in Frankfurt zu sehenden Bilder bereits 1968 ausgestellt war, hätte sich eine Konkordanz empfohlen, in der auch auf Salernos Werkverzeichnis Bezug zu nehmen gewesen wäre, denn die Literaturangaben sind in die zum Teil etwas unübersichtlichen Katalogtexte eingearbeitet. Die Texte selbst zeichnen sich wieder durch Mahons immense Detailkenntnis an historischen Fakten – besonders in der Auseinandersetzung mit dem Biographen Malvasia – und eine vorbildliche Akribie in der Beschreibung stilistischer Veränderungen aus.

An dem festen Gefüge aus gesicherten Informationen und Schlußfolgerungen läßt sich hier kaum etwas Qualifiziertes ergänzen. Lediglich die reizende kleine *Madonna, die dem Christkind einen Brei bereitet* (Stockholm, Nationalmuseum, Kat. 5), scheint mit dem Blauschimmer auf ihrem fahlen Inkarnat besser zu den gegen 1620 angesetzten Werken, etwa der *Mystischen Hochzeit der Hl. Katharina* (Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie, Kat. 26), als zur Frühzeit um 1615 zu passen.

Die Ausstellung präsentierte das Œuvre nicht so streng periodisiert, wie es die Katalogeinteilung, die in den Jahresangaben geringfügig von Bologna 1968 und 1991 abweicht, glauben macht. Man nahm einen allmählichen Wandel von den höher geschätzten früheren Werken mit ihrem kraftvollen Helldunkel zu den „klassizistisch“ werdenden Werken gegen 1630 wahr. Schon um 1616 war Guercinos früher Stil, seine eigenständigste Leistung, ausgeprägt (vgl. die *Madonna mit dem Sperling*, Slg. Mahon, Kat. 7). Die ungewöhnliche Lichtführung und die plastische Modellierung der Körper sind aber wohl nicht nur auf sein „Naturtalent“ zurückzuführen, sondern scheinen Anregungen von Caravaggio und seinen Nachfolgern zu verarbeiten. In den gleichen Jahren ließen sich auch Ribera und Velázquez zu persönlichen Interpretationen des Caravaggismus inspirieren.

Die zweifellos entscheidende Zäsur im Leben des Künstlers bildete sein zweijähriger Aufenthalt in Rom während des Pontifikats Gregors XV. (1621-23). Guercino wurde verunsichert und blieb es, als er danach wieder in das Provinzstädtchen Cento zurückkehrte. Er war nicht zum Schrittmacher einer Entwicklung geworden, sondern mußte mit den neuen Entwicklungen von Domenichino und Lanfranco, die der junge Pietro da Cortona bald überflügelte, in irgendeiner Weise Schritt halten. Die von Mahon schon seit 1947 enggeführte Argumentation, in der römischen Zeit sei Guercinos Stilwandel besonders durch den Einfluß der Kunsttheorie Giovanni Battista Agucchis hervorgerufen worden, ist in einen größeren Kontext einzubetten. Nicht nur, daß auch Reni damals seine *seconda maniera* entwickelte. Beides steht mit einem allgemeinen Wandel gegen 1630 in Zusammenhang, bei dem sich europaweit – Vouet in Paris, Gentileschi und Honthorst in London, Velázquez in Madrid – ein Abwenden von *chiaroscuro* und Realismus – ein Überwinden des Caravaggismus – und das Hinwenden zu einem „höfischen Klassizismus“ beobachten läßt. Der *neovenezianismo*, den erstmals Roberto Longhi bei Guercinos wenig jüngeren Zeitgenossen Cortona, Sacchi, Poussin und anderen feststellte, benennt ein Teilphänomen davon, den Wandel in der Farbigkeit durch die Orientierung besonders an Tizian. Es spricht für Guercinos Aufgeschlossenheit, daß er auch im abgelegenen Cento den neuen Strömungen folgte. Besonders die religiöse Malerei – ein noch zu wenig erforschtes Gebiet – tendierte zum Barockklassizismus. Maßstabsetzende Altarbilder wurden in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von Carlo Maratta geliefert, nicht etwa von Pierfrancesco Mola oder von Salvator Rosa, deren malerisches Temperament am ehesten dem frühen Guercino vergleichbar wäre.

Auch die Religiosität des Künstlers war noch kein Thema der Forschung: Interessanterweise wurde sein Brief mit Glückwünschen zu dem Kunsttraktat des

Jesuiten Ottonelli und Pietro da Cortona, „...bei dem das Sakristeigerüchlein ... stärker denn anderswo ist.“ (J. v. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, 1924, S. 538), auf dessen erster Seite abgedruckt (siehe Ed. v. V. Casale, Treviso 1976, S. CXLIII f.).

Das eigentliche Fazit von Diane DeGrazias Überblick über die Dekorationsmalereien ist, daß Guercino kein Freskodekorateur war und auch keiner werden wollte/konnte. Seine Deckenbilder im Casino Ludovisi und im Pal. Costaguti, die er mit Hilfe des versierten Quadraturisten Agostino Tassi ausführte, mögen vielversprechend erscheinen, sie blieben aber Versuche, dem damaligen Standard in Rom nahezukommen. Auch bei der Domkuppel in Piacenza (1626-27) ging es fast nur um einzelne Figuren. Vielfigurige Szenerien, wie sie wenig später von Lanfranco in der Kuppel von S. Andrea della Valle oder von Cortona im Salone Barberini gestaltet wurden, hätten ihn wohl überfordert.

Nicht verschweigen läßt sich auch, daß Guercino wußte, bei welchen Aufträgen er sich – im Unterschied etwa zur Galerie de la Vrillière – keinem Vergleich mit anderen bedeutenden Werken zu stellen hatte. Nach Rimini (Kat. 48), Senigallia (Kat. 50) oder Ancona (Kat. 78 und 82) ließen sich schön gemalte, aber fade Altarblätter schicken. Ein solches Qualitätsgefälle ist in der ersten Hälfte der Karriere des Künstlers nicht zu bemerken.

Zur Aufklärung von Guercinos Stilwandel, der die Forschung immer am meisten interessiert hat und an dem sich auch die Gesamteinschätzung des Künstlers scheidet, bringt Sybille Ebert-Schifferer einige neue Beobachtungen zur verschiedenartigen erzählerischen Gestaltung gleicher Themen im Früh- und Spätwerk. Sie neigt aber meines Erachtens dazu, die herkömmlichen Erklärungen zu gering zu beachten, wenn sie etwa Guercinos Orientierung an Reni als *cum granu salis* zu betrachtenden Topos abtut (S. 70). Die helle Palette, die dünne Malweise besonders des Inkarnats, das manchmal grau gebrochene Kolorit mit gelegentlich starken lokalfarbigen Akzenten z.B. auf flatternden Gewändern (Kat. 65, 66), die „plakativen“ Gesten...: diese Merkmale von Guercinos Werken ab den 1640er Jahren finden sich wenige Jahre früher bei Reni.

Bei der Frage, ob in Guercinos Stilwandel eine interne künstlerische Entwicklung zum Ausdruck kommt, oder ob es eher ein Eingehen auf äußere Umstände war, deuten die Zeichnungen mehr auf die zweite Möglichkeit. Als Zeichner, dessen Blätter nicht für ein Publikum bestimmt waren, machte Guercino keinen den Gemälden vergleichbaren Wandel durch. Es läßt sich zwar beobachten, daß er in der Spätzeit bei den Studien – ähnlich wie bei den Gemälden – mehr Wert auf fein gestaltete Oberflächen legte, etwa bei den prachtvollen Rötelstudien Kat. 60A und 61A (mit Farbtafel), auf denen er zarte Höhungen mit weißer Kreide anbrachte. Im großen und ganzen bleibt sein Zeichenstil, namentlich die schwungvolle Handhabung der Feder und die locker gesetzten Lavierungen, – anders als etwa bei Pietro da Cortona – erstaunlich konstant. Eine Stilentwicklung zu beschreiben, wäre wenig aufschlußreich. Mit Recht nimmt dagegen die Untersuchung des kreativen Prozesses einen großen Teil der Katalogeinträge ein.

Jörg Martin Merz