

Unübersehbare Spuren unkoordinierter Arbeitsschritte weisen zudem auf die Mitwirkung verschiedener Personen oder Werkstätten bei der Abzimmerung der Türe, der Herstellung der Reliefs und insbesondere ihrer Montage hin. Die Materialauswahl — allerbestes, langsam gewachsenes Eichenholz für die Türbohlen, astfreies Nußbaumholz für die Reliefs — ist hervorragend, an eine Zufallsauswahl mag man nicht glauben. Die Technik der Abzimmerung der Türflügel mit Zapfen, Gratleisten und Eisenbändern ist einfach, die originale Montage der Reliefs jedoch, Nagelung auf jeweils mindestens zwei Trägerbohlen, spottet jeder handwerklichen Erfahrung. Nur, gab es zu dieser Zeit in Köln und Umgebung überhaupt Erfahrungen mit derart anspruchsvollen Techniken wie der Montage feiner Schnitzereien auf einem so großformatigen Träger? War die Kenntnis der antiken Tradition abgerissen? Nimmt man die Kapitoltür zum Maßstab, muß die Frage bejaht werden.

Die Tür, theoretisch auch ohne Reliefs funktionsfähig, ist *von Anfang an* mit der reliefgeschmückten Außenseite zu sehen gewesen. Hierfür sprechen Reste von rotgefaßten Pergamentüberklebungen auf der Türinnenseite, welche auch die durchgeschlagenen und umgekrampften Nagelspitzen von der Reliefmontage überdecken. Auf die Flügelinnenseite sind jeweils sechs Eisenbänder montiert: Das rotgefaßte Pergament — welches wohl die ganze Innenseite schmückte — liegt unter diesen für die Funktion der Tür unabdingbaren Bändern. Folglich waren die Abzimmerung der Türflügel, die Montage der Reliefs auf den Außenseiten und der Pergamentüberzug der Innenseiten abgeschlossen, ehe die Tür mittels der Eisenbänder funktionsfähig gemacht wurde. Die Trägerkonstruktion aus Eichenholz und die Nußbaumreliefs stammen demnach nicht aus unterschiedlichen Zeiten.

Christa Schulze-Senger

Rezensionen

DENIS MAHON AND NICHOLAS TURNER, *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*. Cambridge u. a., Cambridge University Press 1989. Einführung 42 Seiten, Katalog 502 Seiten, 368 Abb. und 35 Vergleichsabb.

(mit vier Abbildungen)

Kritisches zu diesem fundierten, lang erwarteten Katalog anzumerken, fällt nicht leicht, denn die umfassende Kennerschaft des Werkes von Guercino, die Denis Mahon seit 1937 erwarb, kann schwerlich eingeholt werden. Giovanni Francesco Barbieri (Cento 1591—1666 Bologna) ist traditionell unter dem Namen Guercino bekannt; dieser Beiname „der Schieler“ wurde ihm von dem Bologneser Marchese Enzo Bentivoglio gegeben, der früh die Bedeutung des jungen Künstlers erkannte und ihn 1621 an den aus Bologna stammenden Papst Gregor XV. nach Rom empfahl. Guercino ist neben Guido Reni und Domenichino der jüngste unter den hervorragenden Künstlern in der Nachfolge der Carracci; nichtsdestoweniger ist er seinem Wesen gemäß Autodidakt, in seiner Entwicklung ein Einzelgänger. Zeichnen war für Guercino unerläßlich, zum einen um seine bildnerischen Ideen für Gemälde zu fixieren, zum anderen um seine unerschöpfli-

che Phantasie oft spielerisch in Genre-Szenen, Karikaturen und Landschaften aufs Papier zu bannen. Auf Schloß Windsor ist die größte Gruppe eigenhändiger Zeichnungen erhalten; sie umfassen das halbe Jahrhundert von 1615 bis zu seinem Tode und dokumentieren diffizile Abwandlungen seiner Zeichenweise ebenso wie gewisse Konstanten seiner Entwurfspraxis. Zugleich handelt es sich um die umfangreichste und repräsentativste Sammlung von Zeichnungen seiner Schule.

Die außerordentliche Leistung des Katalogs liegt vor allem in den akribischen Kommentaren zu den 836 Zeichnungen, die auf Schloß Windsor unter dem Namen Guercino geführt werden. Die Autoren haben eine sehr differenzierte Gruppierung vorgenommen. Die Gruppe I umfaßt 348 Zeichnungen Guercinos, von denen 138 als Entwürfe zu gesicherten Werken ausgewiesen werden und weitere 97 aufgrund stilistischer Merkmale Guercinos Handschrift erkennen lassen, ferner gehören dazu 39 Landschaften, 40 Genre- und Porträtzeichnungen sowie 30 „capricci“ und Karikaturen. In Gruppe II sind 75 Guercino *zugeschriebene* Zeichnungen eingeordnet, darunter 18 Zeichnungen, die sich mit bekannten Kompositionen des Meisters in Verbindung bringen lassen. In Gruppe III werden 145 Blätter der *Schule* Guercinos vorgestellt. Die Gruppe IV umfaßt 26 Kopien und die Gruppe V die sogenannten „offsets“ mit 238 Blättern. Der Benutzer der Publikation muß immer wieder die beiden von Denis Mahon bearbeiteten Ausstellungskataloge der großen Guercino-Retrospektive in Bologna 1968 ergänzend heranziehen (abgekürzt zitiert als „Mahon, Disegni“, „Mahon, Dipinti“), in denen ein wichtiger Teil seiner Forschung bereits dargelegt ist, wie z. B. die ikonographische Aufschlüsselung des ersten großen Altargemäldes für eine Bologneser Kirche, „Die Einkleidung des hl. Wilhelm“, 1620 (Nr. 14).

Seit 1968 ist eine größere Anzahl von Zeichnungen Guercinos wieder aufgetaucht und in separaten Artikeln veröffentlicht worden, die in den vorliegenden Katalog eingearbeitet wurden. Als hervorragendes Beispiel sei das doppelseitig in Feder bezeichnete Studienblatt mit Ideenskizzen zum Fresko der „Aurora“ im Casino Ludovisi in Rom von 1621 genannt, dem ersten großen Fresko-Auftrag für den 30jährigen Künstler (D. Boddart, *Dessins de la Collection Thomas Ashby à la Bibliothèque Vaticane*, Rom 1975); diese „primi pensieri“ (p. 9; *Abb. 4a und b*) erhellen eine bisher unbekannte Stufe des Entwurfsprozesses zum zentralen Deckenfresko der „Aurora“. Jene neuen Erkenntnisse bringt Denis Mahon im Kommentar zu der Rötel-Studie „Weibliche Figur in einem Buch lesend“ (Nr. 19, Plate 19); dies irritiert den eiligen Leser, denn die neuentdeckten Skizzen betreffen das Fresko „Aurora“, während die genannte Studie in Windsor mit der allegorischen Figur „La Notte“ des rechten Lunettenfreskos in Verbindung steht. Kritisch sei dazu angemerkt, daß keine kompositionsbezogene, sondern nur eine über den gedanklichen Prozeß rückvollziehbare Verbindung zwischen Zeichnungen und Fresko besteht, erklärbar anhand von Cesare Ripas *Iconologia* für das vierte Viertel der Nacht: „... stando detta figura a sedere ... tenghi un libro aperto, e mostri di studiare (ed. 1618, p. 370). Diese Studie stellt als Zeichnungstyp ein Novum dar: Mittels dichter, schräg schraffierter Schattenfelder, sparsamer Kontur und ausgesparter weißer Partien ist Licht im nächtlichen Dunkel erzeugt. Diese Hell-Dunkel-Technik hat Guercino in seiner Frühzeit an mit Fettkohle gezeichneten männlichen Akten erprobt, die bereits an französische Künstler des 19. Jahrhunderts vorausdenken lassen, beispielsweise an Kohle-

Zeichnungen des Henri Fantin-Latour. Sieben Zeichnungen dieses Types waren 1968 bekannt (Mahon, Disegni Nr. 247—252), zwei davon in Windsor (Kat. 1989, Nr. 149, 150); die hier erstmals veröffentlichte Studie in Privatbesitz (*Abb. 2*) ist eine wichtige Ergänzung dieser Gruppe, die in die prä-römische Phase, d. h. vor 1621, datiert wird; ein romantischer Realismus zeichnet sie gegenüber den üblichen Akademie-Studien aus.

Gewisse Bedenken an der Autorschaft Guercinos bestehen bei der lebensgroßen Rötel-Studie des „Aufblickenden Jünglingskopfes“ (Nr. 128, Plate 134), die in Verbindung zu dem Gemälde der reiferen Zeit „Berufung des Beato Luigi Gonzaga“, 1650—51 (heute Metropolitan Museum, New York), gebracht wird; sie ist nicht im Manuskript Inv. A aufgeführt (dieses in der Royal Library aufbewahrte Inventar basiert auf einer vermutlich zwischen 1765 und 1775 angefertigten Liste), von Otto Kurz (*Bolognese Drawings ... at Windsor Castle*, London 1955, Nr. 718) als „anonymous Bolognese“ publiziert und von Mahon/Turner mit „seems to be unique in Guercino's surviving graphic œuvre“ unter die autographen Zeichnungen eingereiht.

Der Zeichnungstypus der Gwandstudie in Rötel oder Kohle ist auf Schloß Windsor nicht vertreten und war auch sonst nicht nachweisbar, bis 1966 23 dieser verschollen geglaubten Exemplare in der Sammlung des Baron Reinhard Koenig-Fachsenfeld/Württemberg ans Licht kamen — ein um so bemerkenswerterer Fund, als die Guercino-Bestände in Schloß Fachsenfeld auf dieselbe Quelle zurückgehen wie die in Windsor Castle (Hinweis in Kat. 1989 unter Nr. 30, 38, 116, 124). — Guercinos besondere Fähigkeit im Bereich der Feder-Zeichnung äußert sich in raschen Schwüngen, die Licht und Räumlichkeit einfangen; eine große Anzahl solcher Blätter wird in Windsor aufbewahrt. Die Gruppe von Feder-Skizzen zu dem Altargemälde „Kreuzigung mit Maria, Magdalena, Johannes dem Täufer und dem Hl. Prosperus“ in der Kirche S. Maria della Ghiara, Reggio/Emilia, von 1624/25 (Nr. 30—33, Plate 31—34), kann um eine wiederentdeckte Feder-Skizze zum „Gekreuzigten“ ergänzt werden (Privatbesitz; die Veröffentlichung durch die Rezensentin ist vorgesehen). Zu diesem Gemälde wurde 1982 eine Serie neu aufgefundener Dokumente von N. Artioli und E. Monducci veröffentlicht, die in den Katalog von 1989 eingearbeitet worden sind.

Ein aufschlußreiches Beispiel für die Entwurfspraxis Guercinos ist die Gruppe von fünf Feder-Zeichnungen (Nr. 117—121, Plate 122—127) zum Gemälde „Atlas“ von 1646 (Florenz, Museo Bardini, fig. 22): Guercino benutzte dünnes Papier, das ihm ermöglichte, die Zeichnung gegen das Licht von der Rückseite her zu begutachten, um Kompositionsmöglichkeiten zu erwägen.

Zu Gruppe II der Guercino zugeschriebenen Zeichnungen Nr. 349—424: Äußerst diffizil ist es, anhand stilistischer Kriterien dem Guercino Zeichnungen zuzuschreiben und sie dabei von denen seiner Mitarbeiter zu unterscheiden. Denis Mahon und Nicholas Turner waren aufgrund langjähriger Erfahrung behutsam und nicht dogmatisch in der Bestimmung der Autorschaft; sie orientierten sich an den dokumentierten Zeichnungen, anhand deren ein chronologischer Ablauf nachvollziehbar ist, für die Zeit ab 1619 stellt der „Libro dei conti“ eine sichere Basis dar.

Unausweichlich spielen bei der Beurteilung Qualitätsmerkmale eine Rolle, die sich schwer objektivieren lassen. Für die 75 Zeichnungen dieser Sektion hätte man sich mehr als nur 20 Abbildungen gewünscht.

Die hier erstmals veröffentlichte Federzeichnung eines Engels (beschnitten; *Abb. 3*) in Stuttgarter Privatbesitz ist ein exzellentes Beispiel von Guercinos spontaner Niederschrift; sie läßt sich bisher nicht mit einem Gemälde in Verbindung bringen, aber stilistisch um 1629 datieren, dies bestätigt der motivische Zusammenhang mit dem Verkündigungengel in dem Stich von Giovanni Battista Pasqualini nach einem Werk Guercinos von 1629 (s. Artioli/Monducci, *I dipinti „Reggiani“ del Bonone e del Guercino*, Reggio 1982, *Abb. 56*).

Die Gruppe III umfaßt die 145 *Schulwerke* (Nr. 425—570, leider sind nur 17 davon abgebildet). Im Vorspann (p. 139) sind die vielen Gehilfen Guercinos genannt, die z. T. zur Familie gehörten wie der Bruder Paolo Antonio (1603—1649), der auch den „*Libro dei conti*“ führte, der Schwager Ercole Gennari (1597—1658) und dessen Bruder Bartolomeo (1594—1661); in der Spätzeit arbeiteten die Neffen Benedetto (1633—1715) und Cesare Gennari (1637—1688) mit Guercino zusammen. Die Casa Gennari und das Inventar von 1719 sind außerdem in der Einführung p. XVII-XX ausführlich behandelt, den Artikel von Denis Mahon, *Drawings by Guercino in the Casa Gennari*, in *Apollo*, Nov. 1968, p. 346—357, ergänzend.

In Gruppe IV (Nr. 571—596) sind Kopien nach Zeichnungen Guercinos in drei Kategorien aufgeschlüsselt: 1. Kopien, die vermutlich im Studio zur Schulung angefertigt wurden, 2. Kopien von Domenico Bonaveri um 1700 zum Zweck der Reproduktion (Nr. 588, 589 und *Abb. 358*; dieser Kommentar informiert detailliert über Reproduktionspraktiken) und 3. Kopien des Florentiners Francesco Bartolozzi (1728—1813), der 1764 nach England übersiedelte und dort über 40 Jahre lang italienische Zeichnungen in Kupfer ätzte (Nr. 590—595, *Plate 360—363*).

Die umfangreiche, 238 Blätter umfassende Gruppe V der sog. „*Offsets*“ (Nr. 598—836) stellte für die Bearbeiter ein „unerfreuliches Problem“ dar. Ursprünglich wurden sie in vier Bänden mit dem Titel „*Calchi or offtracs of Red chalk Drawings of Guercino*“ aufbewahrt (zum Terminus s. J. Meder, *Die Handzeichnung*, Wien 1919, p. 538 ff.). Für 45 „*offsets*“ konnte die Vorlage der originalen Zeichnung nachgewiesen werden, 15 davon in Windsor selbst. Der Katalogbenutzer wünschte sich zu dieser Sektion mehr als nur 4 Abbildungen (364—367). Die Frage, warum sich so viele „*Offsets*“ in der Sammlung befinden, wird u. a. mit dem Zweck der Benutzbarkeit in der Werkstatt erklärt (s. p. 177 f. und p. XIX f.).

Zur Provenienz: Die gewichtige Rolle, die Richard Dalton (1715 ?—1791) für den Ausbau der Sammlung des Königs Georg III. spielte, ist erstmals detailliert in Kap. III (p. XXII—XXXIV) erörtert. Dalton, typographischer Zeichner, Stecher und Händler, schulte sich in Bologna und Rom, 1755 wurde er Bibliothekar des 17jährigen Georg, Prince of Wales (seit 1760 König). Mit detektivischen Finessen spürte Denis Mahon der Erwerbungs geschichte der Zeichnungen nach; dieses Kapitel birgt für den Zeichnungsforscher eine Fülle von Informationen.

Zur Bebilderung: Das traditionelle Prinzip der Zeichnungskataloge der Sammlung auf Schloß Windsor, die Größe der Abbildungen nach ihrer Qualität und Bedeutung zu bemessen, wurde beibehalten — leider, weil dadurch viele der problematischen, für die weitere Forschung interessanten Zeichnungen nicht abgebildet wurden. Auch wären Abbildungen von Gemälden Guercinos, die nur an entlegener Stelle veröffentlicht sind, er-

wünscht gewesen. Praktisch ist jetzt für den Benutzer die Publikation von Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988, hinzuzuziehen, die in dem vorliegenden Katalog nicht mehr berücksichtigt werden konnte.

Der Katalog der Zeichnungen Guercinos legt ein seit mindestens 15 Jahren gemeinsam von Denis Mahon und Nicholas Turner erarbeitetes hervorragendes Ergebnis vor. Zwei Forscher verschiedener Generation haben sich in vorbildlicher Weise ergänzt.

Christel Thiem

TEXTAUSGABEN VON PROUDHON UND ZOLA

Sicherlich hat es der Zufall gefügt, daß 1988 gleich drei prominente Quellentexte zur französischen Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts in deutscher Version vorgelegt bzw. wieder vorgelegt wurden. Gattungsspezifisch von privaten Tagebuchaufzeichnungen (Delacroix, *Journal*) über den großangelegten Entwurf eines ästhetischen Systems (Proudhon, *Du principe de l'art*) bis zur feuilletonistischen Polemik (Zola, *Salons*) reichend, vermitteln sie einen vorzüglichen Einblick in das Kunstschaffen zwischen etwa 1830 und 1890. Zwei dieser Ausgaben hier vorzustellen, heißt jedoch nicht nur, philologische Detailkritik zu üben — obwohl sich auch daraus manches über Konzeption und Selbstverständnis der Unternehmungen ablesen läßt —, es bedeutet vor allem, sich über den Stand der Forschung Rechenschaft zu geben, Leistungen und Defizite zu benennen sowie weiterführende Fragen anzureißen.

PIERRE-JOSEPH PROUDHON, *Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst*. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und erläutert von Klaus Herding. Berlin, Volker Spiess 1988. 322 S., 15 Abb. (= *Klassiker der Kunstsoziologie*, hrsgg. von Alphons Silbermann Bd. 3).

Als Silbermann 1979 unter dem Titel *Klassiker der Kunstsoziologie* einen Essayband mit Studien über bedeutende Vertreter der Disziplin herausbrachte, verstand er dies als Dienst an einem interessierten Publikum, dem damit ein wesentliches Gebiet der Kunstwissenschaft erschlossen würde. Weil nämlich, „wie unsere eigenen Bemühungen haben zeigen können, der deutsche Verleger aus nicht immer eindeutigen Gründen davor zurückschreckt, das ‚Risiko‘ einzugehen, vergangene, vor vielen Jahren einmal in Übersetzung erschienene oder zeitgenössische, in französischer oder englischer Sprache verfaßte kunstsoziologische Schriften in Übersetzung neu herauszugeben oder überhaupt zu verlegen, fanden wir es an der Zeit, von kompetenten Kennern der Materie einige der bedeutenden Kunstsoziologen und ihre grundlegenden zentralen Schriften zur Sache zumindest ‚vorzustellen‘“ (S. 8). Trotz der entmutigenden Erfahrungen hat Silbermann jedoch die ursprüngliche Idee nicht fallengelassen: Seit einigen Jahren erscheint im Verlag Spiess die Buchreihe ‚Klassiker der Kunstsoziologie‘, in der ausgewählte Werke in neuen Ausgaben vorgelegt werden. Nach Texten von Jean-Marie Guyau und Hippolyte Taine ist auch der dritte Band einer französischen Arbeit des 19. Jahrhunderts gewidmet: Pierre-Joseph Proudhons *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Für Überset-