

Werner Busch

Guercino karikiert Rembrandt und sich selbst

Die große Guercino-Ausstellung in Frankfurt 1991/92 war keine einfache Materie für den kunstliebenden Laien, die Bilder wirkten zumeist sehr klassizistisch, sehr religiös. Erst eingehender Betrachtung erschlossen sie sich in ihrer hohen Malkultur. Entschädigung mochte der irritierte Besucher bei einem gut Teil der Zeichnungen finden, zumeist rasant mit der Feder gezeichnet, nicht behutsam umreißend, sondern spontan entworfen. Aus einem Gewirr von andeutenden umkreisenden Linien entsteht bei Guercino dennoch eine ungemein treffende Formvorstellung. Zur Strenge der Gemälde schien dies schwer vermittelbar. Bei zweien der in Frankfurt ausgestellten Zeichnungen handelte es sich um Karikaturen, auch diese Gattung schien einem religiösen Klassizismus sehr zu widersprechen. Der Kunsthistoriker allerdings weiß, daß Guercino zwar für kurze Zeit päpstlicher Hofmaler war und das dort gelernte klassische Idiom auch nie wieder aufgab, daß aber erstaunlicherweise gerade am päpstlichen Hof die gezeichnete Karikatur des individuellen Porträts ihren eigentlichen Ort hatte. Sie diente dem Hof als *Divertimento*. Im 18. Jahrhundert waren Guercinos Zeichnungen und Karikaturen gleichermaßen beliebt und gesucht, in England brach geradezu eine Guercino-Manie aus. Zahlreiche Alben wurden zusammengestellt, einige waren allein der Karikatur gewidmet. Eines davon mit 28 Blatt befand sich im Besitz des Akademiepräsidenten Sir Joshua Reynolds, heute wird es in Princeton aufbewahrt. Ein Blatt daraus, das in der Forschung bisher keine Aufmerksamkeit gefunden hat, sei vorgestellt. Es zeigt ungewöhnlicherweise eine Doppelkarikatur.

Der Anblick dieser Karikatur ist verblüffend. Es gibt keinen Zweifel, bei dem linken Kopf handelt es sich um ein karikiertes Bildnis Rembrandts, wie es aus den Selbstbildnissen der späten fünfziger und auch noch der frühen sechziger Jahre nur zu gut vertraut ist. Neben der direkten physiognomischen Ähnlichkeit mit den relativ schmalen Lippen, der großen, fast knolligen Nase, den umschwollenen Augen, der gewölbten Braue, den kleinteiligen Bartpartien, aber auch der Linie von der Nase zum Mundwinkel sei besonders auf die holländische Ballonmütze hingewiesen, die auf mehreren Rembrandtporträts auftaucht, vor allem aber auf die wie ein Mäander angedeutete holländische Halskrause, die sogenannte Kröse. Mit ihr wird eindeutig die Nationalität des Dargestellten charakterisiert.

Geht man davon aus, daß die Identifizierung berechtigt ist, dann fragt es sich ganz automatisch, um wen es sich denn bei dem zweiten karikierten Porträt handeln könnte. Die Identifizierung wird unmittelbar nahegelegt: Der Dargestellte schießt

extrem, und Francesco Barberis Spitzname, unter dem er bekannt ist, „il Guercino“, bedeutet bekanntlich nichts anderes als der kleine Schieler. Ist die Identifizierung richtig, dann liegt in Guercinos Zeichnung das erste Karikaturselbstbildnis in der Geschichte der Kunst vor. Weitere Karikaturselbstbildnisse, etwa von Ghezzi, sind erst aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert.

Die Suche nach Guercino-Porträts zur Verifizierung der hier geäußerten Vermutung erwies sich als nicht ganz einfach. Es stellte sich heraus, daß dem 17. und 18. Jahrhundert allein zwei authentische Porträts Guercinos geläufig waren, beide durch Reproduktionen weit verbreitet: und zwar ein frühes Bildnis und glücklicherweise ein Altersbildnis, noch dazu aus den späten fünfziger Jahren. Bei dem frühen Bildnis handelt es sich um eine Zeichnung von Ottavio Leoni, direkt als Stichvorlage gedacht. Der Stich, der in der Vitenliteratur verschiedentlich Verwendung fand, ist 1623 datiert. Das Schielmotiv ist deutlich, die Nase ist groß, leicht hängend und gehöckert, die Unterlippe leicht herabgezogen. Guercino, geboren 1591, war also 32 Jahre alt, als Leoni ihn porträtierte.

Das zweite Bildnis ist sehr viel repräsentativer, es zeigt Guercino in einer großen Terrakottabüste des Bildhauers Fabrizio Arrigucci, heute in Bologna in der Pinacoteca Nazionale aufbewahrt. Die Büste läßt sich auf 1657 datieren, Guercino wäre also 66 Jahre alt gewesen. Dieses Altersporträt nähert sich dem Typus der Karikatur nun ganz entschieden. Guercino trägt die sogenannte Papalina, eine Hausmütze, über den in Strähnen seitlich herunterhängenden Haaren, die gewaltige Nase ist zu erkennen, auch die Büste spart das Schielmotiv nicht aus, zudem ist der etwas seltsame Mund, an den Seiten geschwungen, etwas fischig wirkend, unverkennbar. Auch diese Büste diente der Vitenliteratur als Vorlage, und zwar bis ins 19. Jahrhundert hinein.

Zwei gemalte Bildnisse Guercinos in den Florentiner Uffizien galten lange als authentische Selbstbildnisse, doch erweisen sie sich schnell als abhängig von den beiden genannten Grundtypen. Zwei weitere offenbar authentische Selbstbildnisse sind erst sehr viel später aufgetaucht, ein frühes gemaltes konnte die Frankfurter Ausstellung vorstellen, eine undatierte, aber auch eher frühere Profilzeichnung fand sich im Gabinetto in Rom. Vor allem die Profillinie der Nase dieser Zeichnung ist mit dem sehr viel späteren Karikaturenporträt zu vergleichen.

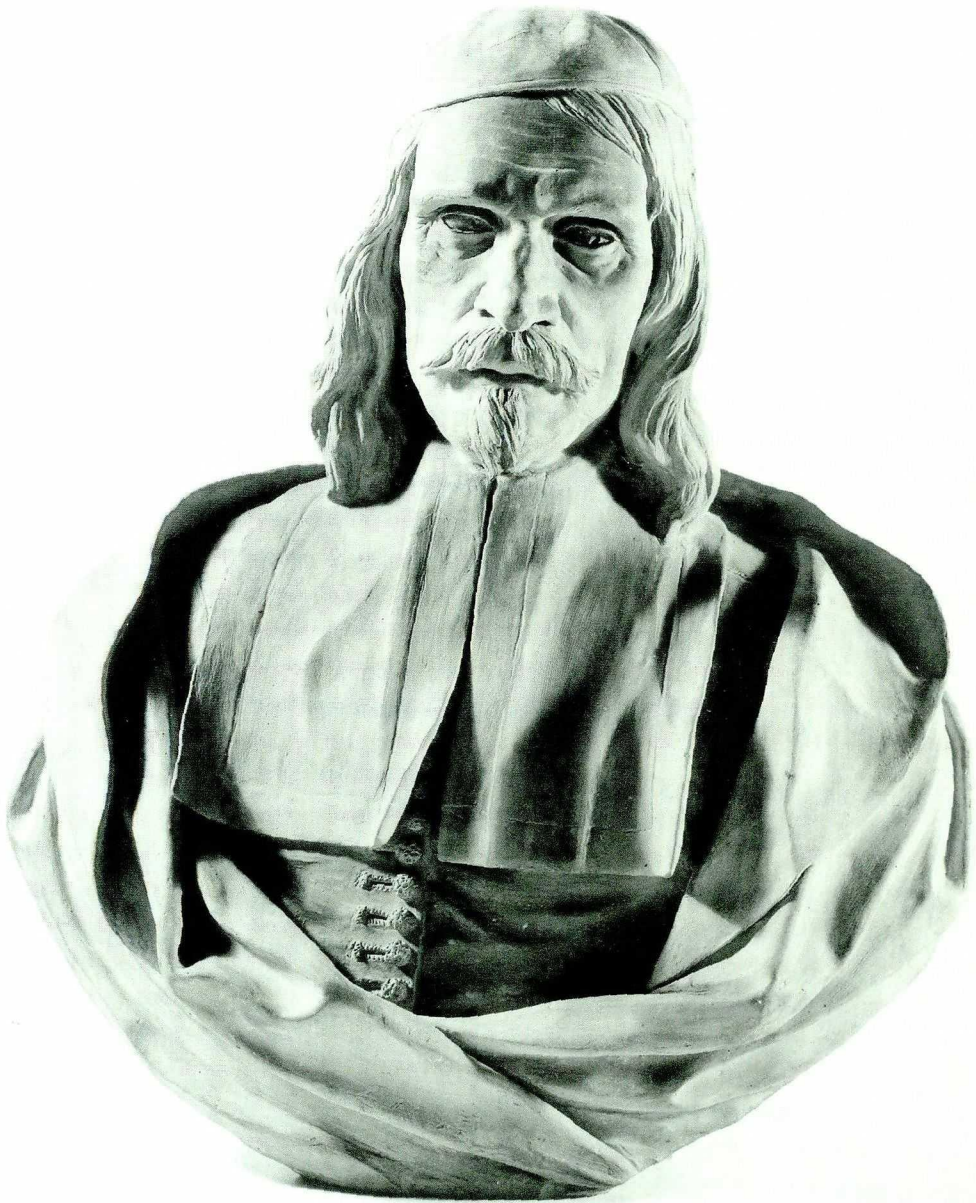
Soweit zur bloßen Identifizierung. Doch was mag Guercino bezweckt haben, als er sich und Rembrandt in einer Karikatur wiedergab? In der Geschichte der Kunst bis zum 18. Jahrhundert gibt es absolut nichts Vergleichbares. Gesehen haben sich Guercino und Rembrandt in ihrem Leben selbstverständlich nicht, doch gibt es zwei überraschende und quellenmäßig belegte künstlerische Begegnungen, und zwar aus den späten fünfziger, respektive den frühen sechziger Jahren. Rembrandts Kunst kannte man in Italien primär aus der Druckgraphik und wußte sie wohl zu schätzen, schon in den dreißiger Jahren lassen sich Einflüsse von Rembrandts Graphik etwa



*Guercino, Karikatur zweier männlicher Köpfe
Princeton, The Art Museum Princeton University (Bequest of Dan Fellows Platt)*



*Rembrandt Harmensz van Rijn, Selbstbildnis, 1657
Edinburgh, National Gallery of Scotland (Leihgabe des Duke of Sutherland)*



*Fabrizio Arrigucci, Bildnis Guercino, 1657
Bologna, Pinacoteca Nazionale*

auf Castiglione feststellen, und im Nachlaßinventar des in Italien lebenden Kunsthändlers Cornelis de Wael von 1667 sind immerhin 134 Radierungen von Rembrandt aufgeführt.

Diese Vertrautheit mit Rembrandts Graphik mag erklären, wie der sizilianische Edelmann Don Antonio Ruffo 1652/53 auf die Idee kam, über einen Mittelsmann bei Rembrandt ein Gemälde eines Philosophen in Halbfigur in Auftrag zu geben. Rembrandt malte den berühmten, heute im Metropolitan Museum aufbewahrten „Aristoteles vor der Büste Homers“. Das Gemälde langte 1654 in Messina an, Ruffo war begeistert, wenn auch über den Preis geschockt. Er zahlte, schrieb aber Rembrandt, für diesen exorbitanten Preis hätte er acht Kunstwerke bei Italienern in Auftrag geben können. Später nun bestellte Ruffo zu Rembrandts Bild zwei Pendants von italienischen Künstlern: eines 1660 bei Guercino. Guercinos Antwortbrief an Ruffo ist überliefert, er schreibt: „Was nun insbesondere die Halbfigur von Rembrandt betrifft, die in Euren Besitz gelangt ist, so muß sie wohl von größter Vollkommenheit sein, denn ich sah viele von seinen Werken, wie sie in der Form von Kupferstichen zu uns ins Land gekommen sind, und sie waren alle sehr schön in der Ausführung, mit großem Kunstsinn gestochen und gut in der Darstellungsweise, woraus man wohl schließen darf, daß auch seine Gemälde von großer Erlesenheit und Vollkommenheit sein müssen, und ich halte ihn in aller Ehrlichkeit für einen großen Künstler.“ Guercino wurde, und das macht den Auftrag besonders interessant, von Ruffo aufgefordert, das Pendant in seiner „prima maniera gagliarda“ zu malen, in seiner ersten lebhaft-kräftigen Manier.

Um diese Bemerkung zu verstehen, gilt es sich folgendes klarzumachen. Von Guercino existieren Frühwerke in malerischem Stil, mit starken Licht- und Schattenzonen, sie sind deutlich vom streng klassizistischen kühlen späteren Stil zu unterscheiden. Der Bruch von Früh- zu Spätstil ist einigermaßen abrupt und hat unter anderem historisch zu benennende Gründe. 1621 starb Papst Paul V., sein Nachfolger wurde der Bologneser Gregor XV., schlagartig, wie häufig bei Papstwechsel, änderte sich die päpstliche Kulturpolitik. Gregors Landsleute Domenichino und Guercino, letzterer trotz seines jugendlichen Alters, stiegen zu höchsten Ehren auf, bekamen die wichtigsten Aufträge in der Freskomalerei. Guercino zügelte in kurzer Zeit sein Temperament, legte das malerische Idiom ab und verfiel in den offiziellen, streng klassizistischen Hofstil.

Ruffos Auftrag an Guercino von 1660, das Pendant in seiner frühen Manier zu malen, zeigt zweierlei an: zum einen, daß der klassizistische Stil eine bewußte Stilwahl bedeutet, nicht etwa eine notwendige kontinuierliche Stilentwicklung bei Guercino sichtbar werden läßt; zum anderen, daß Ruffo zu diesem Zeitpunkt eine aus römischer Sicht durchaus außergewöhnliche Neigung zu malerischer freier Bildauffassung hatte, seine Vorliebe für neapolitanische und spanische Malerei der Zeit belegt das zusätzlich. Damit konnte er die freie, ungeglättete Pinselführung Rembrandts durchaus goutieren, so sehr ihm sein im Tagesgeschmack befangener flämi-

scher Kunsthändler Abraham Breughel von dem Kauf eines Rembrandtwerkes abgeraten hatte. Guercinos Pendant zu Rembrandts „Aristoteles“ erreichte Messina 1661, dargestellt war ein Kosmograph. Es ist nicht erhalten, eine Zeichnung Guercinos kann allerdings einen Eindruck davon vermitteln, wie es ausgesehen hat.

Trotz der Aufträge an Guercino und einen weiteren italienischen Maler wendete sich Ruffo noch einmal an Rembrandt. Vom Juli 1661 liegt eine Rechnung vor, aus der hervorgeht, daß Rembrandt inzwischen einen Alexander den Großen als Pendant zum Aristoteles gemalt und für ein drittes Bild, einen Homer, bereits die Leinwand gekauft hatte. Der Alexander erreichte im Winter 1661 Messina – doch die weitere Geschichte der Bilder braucht hier nicht zu interessieren. Wichtiger ist es, darauf hinzuweisen, daß es noch ein zweites Mal unmittelbare Berührungspunkte zwischen den beiden Künstlern gegeben hat.

1664 gab Kardinal Leopoldo de Medici für seine berühmte Künstlerporträtgalerie in Florenz bei Guercino ein Selbstbildnis in Auftrag, Guercino antwortete ihm geschmeichelt im Juli 1664. Es ist nicht ganz gewiß, ob dieses Bild gemalt wurde, Guercino starb 1666. Immerhin ist im Inventar der Mediceischen Porträtgalerie von 1675 von einem Selbstbildnis des älteren Guercino die Rede, und in demselben Inventar wird auch ein Selbstbildnis Rembrandts genannt. Die Forschung datiert es heute ebenfalls auf 1664. Es ist verlockend, sich vorzustellen, daß parallele Aufträge an Rembrandt und Guercino ergingen, gar, daß Rembrandts und Guercinos Selbstbildnisse in der Medici-Sammlung nebeneinander hingen – spätere graphische Reproduktionen der Sammlung zeigen sie wenigstens an einer Wand.

Was genau sich Guercino bei seinem Karikaturen-Doppelporträt gedacht hat, darüber mag man spekulieren. Zielte er auf Ruffos Auftrag, der ihm ein Pendant zu Rembrandts „Aristoteles“ abverlangte, das stilistisch zu diesem passen sollte? Oder meinte er Leopoldos Doppelauftrag? Vielleicht hatte Guercino beides im Hinterkopf und wollte in seiner Karikatur ein drittes demonstrieren. Guercino und Rembrandt nämlich waren ausgesprochen interessiert an Physiognomiestudien, und Guercino dürfte die Rembrandtschen gekannt haben, da sie auch in der Graphik vorlagen. Guercinos entsprechende Zeichnungen rechnet man heute zur Karikatur, wie es scheint, nur teilweise zu Recht. Im Physiognomiestudien versuchten die Künstler sich der verschiedensten Ausdruckstypen zu versichern, im Selbstbildnis wollten sie zudem ein Dokument ihres künstlerischen Selbstverständnisses, aber auch ihres besonderen Ingeniums hinterlassen. Nun galt Rembrandt in der italienischen Kunsttheorie als ungehobelt, garstig, bäuerisch oder plebejisch, und Guercino trug seinen Spitznamen zu Recht, schönheitlichen Vorstellungen entsprach auch er wahrlich nicht. Die Karikatur forciert beider Häßlichkeit, indirekt allerdings betont sie damit um so mehr, welch große Künstler sie gewesen sind, trotz äußerlicher Defekte. Es ist der alte Topos aus Platons „Symposion“, hier auf das künstlerische Ingenium gewendet. Äußerlich, sagt Alkibiades in seiner Rede auf Sokrates, ähnelt er einem Satyrn, doch innerlich ist er voll Weisheit und Besonnenheit.