

GUIDO RENI: KLASSISCHE NORM, CHRISTLICHES PATHOS UND REINE FARBE

Sybille Ebert-Schiffener

Wenn wir heute relativ viel über das Leben Guido Renis wissen, so verdanken wir dies an erster Stelle der Akribie seines Landsmannes und Biographen Carlo Cesare Malvasia. Der Autor der Vitensammlung Bologneser Künstler, die 1678 unter dem Titel „Felsina pittrice“ erschien, hat Renis Biographie besonders ausführlich gestaltet, zahlreiche Zeitgenossen des Künstlers befragt und sich bemüht, auch die ihm negativ erscheinenden künstlerischen und charakterlichen Aspekte dieses Lebens nicht zu verschweigen.

Guido wurde am 14. November 1575 als Sohn eines in städtischen Diensten stehenden Berufsmusikers geboren. Der Vater Daniele nimmt den Knaben mit zu Hausmusikabenden im Haus der Familie Bolognini. Der Neunjährige, der vom Vater bereits im Spiel mehrerer Instrumente, besonders aber des Cembalos, unterrichtet worden war, beschäftigt sich jedoch mit nichts anderem als Zeichnen und Tonkneten. Die ungewöhnliche Frühbegabung fällt Denys Calvaert auf, einem in Bologna ansässigen, im Hause Bolognini wohnenden Maler flämischer Herkunft, der mit dem Vater einen Vertrag über eine zehnjährige Lehre des Jungen abschließt. Für den Fall, daß Guido nach Ablauf der Lehrzeit nicht die Meisterschaft in der Malerei erlangt haben sollte, wird abgemacht, daß er in die vom Vater bestimmte musikalische Laufbahn zurückkehrt.

Reni erwies sich bei Calvaert nicht nur als besonders begabter, sondern auch als besonders disziplinierter Lehrling, der bald seine zahlreichen Mitschüler, darunter Francesco Albani und Domenico Zampieri – später Il Domenichino genannt – anleiten und unterstützen konnte. Mit achtzehn Jahren, so Malvasia, wurde er von Calvaert als Gehilfe bei dessen Aufträgen eingesetzt und führte auch selbst kleinere Werke, besonders Kupfertafelchen, aus, die der Lehrer übergibt und unter seinem Namen verkaufte.¹

In Bologna hatten sich seit 1582 die Maler Ludovico und seine beiden Cousins, Agostino und Annibale Carracci, im Hause des ersteren zu ihrer berühmten „Accademia“ zusammengeschlossen, mehr einer Experimentierstätte denn einem traditionellen Lehrbetrieb, in der sie ihre aus dem Studium besonders der lombardischen und venezianischen Malerei gewonnenen künstlerischen Ziele umsetzten. In bewußter Opposition zu dem vorherrschenden Stil, den sie als künstlich, über raffiniert in der Malweise und zu weit von der Naturwahrheit entfernt, als dem Ideal des Lebendigen entfremdetes „fare statuino“ empfanden, produzierten sie Werke, die nach größerer Naturnähe und Schlichtheit, in der Ausführung nach einer weichen, sich auf Correggio berufenden pastosen Malweise suchten, die imstande wäre, „viva carne“, das „lebendige Fleisch“ wiederzugeben.² Die Reaktionen auf Werke wie Annibale Carraccis *Kreuzigung* von 1583 (Bologna, S. Maria della Carità),³ den ersten öffentlichen Auftrag des 22jährigen Malers und zugleich, nach Mahon, das früheste im wahren Sinne barocke Gemälde, oder auf den 1584 von allen drei vollendeten Freskenzyklus im Palazzo Fava waren dementsprechend heftig. Auf Seiten der Gegner stand auch Denys Calvaert.⁴ Der junge Reni konnte von Anfang an die Kontroverse verfolgen, konnte miterleben, wie die Carracci in einer raschen Folge von profanen Bildern, Altarblättern und Freskenzyklen ihr naturalistisches, antimanieristisches Ideal proklamierten. Malvasia überliefert, daß Reni sich sofort für den Stil der Carracci begeisterte und den Zorn seines Lehrers erregte, der jede „facilità carracesca“ aus den Arbeiten seines Schülers tilgte

¹ Malvasia, Carlo Cesare: *Felsina pittrice*. Hg. M. Brascaglia. Bologna 1971, p. 341.

² Vgl. hierzu ausführlich C. Dempsey in: *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*. Ausst. Kat. Bologna 1986, bes. p. 240 und Freedberg, Sydney J.: *Circa 1600*. Bologna 1984, p. 13ff. und p. 94.

³ Vgl. *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco. Bologna 1580-1600*. Ausst. Kat. Museo Civico Archeologico. Bologna 1988, Nr. 16.

⁴ Vgl. Dempsey in: Bologna 1986 (s. Anm. 2), p. 244.

und ihn beschimpfte wegen seiner so nachlässigen und rohen Malweise, derjenigen der Carracci nicht unähnlich, denen seiner Meinung nach jede „pulizia“ und „finitessa“ fehlte.⁵ Diese künstlerische Entfremdung führte schließlich zu einem abrupten Bruch, Reni ging 1594 zu den Carracci über. Äußerlich mag diese Befreiung durch den Tod des Vaters und den Ablauf des zehnjährigen Vertrages erleichtert gewesen sein. Hinzu kam, daß Reni bei den Carracci zwar kein Gehalt, aber das volle Honorar für direkt an ihn erteilte Aufträge erhalten sollte und er sich finanziell um die verwitwete Mutter kümmern mußte, was er, als auch deren zweiter Mann gestorben war, bis zu deren Tod tat.

Das Jahr, in dem Reni zu den Carracci ging, bedeutete zugleich einen künstlerischen Wendepunkt für deren Accademia. Annibale hatte 1593 unter verstärktem Rückgriff auf Raffael und Michelangelo eine Wende zu einem neuen Klassizismus vollzogen,⁶ während Ludovicos latente Tendenz zu anti-klassizistischem, den Betrachter emotional direkt involvierendem religiösem Pathos sich im gleichen Jahr in der *Madonna degli Scalzi* definitiv manifestiert hatte.⁷ Im Herbst 1595 ging Annibale, einem Ruf der Farnese folgend, nach Rom; Agostino folgte ihm 1597, die Fortführung der „Accademia degli Incamminati“ lag nunmehr allein in den Händen Ludovicos, dessen Lieblingsschüler Reni wurde, während zu Annibale, solange dieser noch in Bologna war, frühzeitig Spannungen auftraten.

War Reni bei Calvaert an niederländischen Stichen und Dürer – den er zeitweilig als einen seiner großen Lehrer bezeichnen sollte – geschult worden, so traf er bei den Carracci auf Agostinos Stiche nach venezianischen Meistern wie Tizian und Tintoretto, besonders aber nach Veronese, zu dessen Ruhm Agostino durch seine Blätter erheblich beigetragen hatte, sowie auf eine gründliche Kenntnis der Werke Parmigianinos und Correggios, die Annibale auf Empfehlung Ludovicos während seiner Ausbildung kopiert hatte. Da Annibale seine Wende zum Klassizismus bereits vollzogen hatte, bevor er nach Rom ging, ist anzunehmen, daß die Accademia, sei es in Form von Stichen, Abgüssen oder Kleinbronzen, auch über ein gewisses Studienmaterial zur antiken Plastik verfügte. Die Wertschätzung, die Parmigianino genoß, zeigt sich an der Art, wie eine Zeichnung dieses Künstlers von Ludovico in einen eigenen Bildentwurf wie in einen kostbaren Rahmen eingefügt wurde.⁸ Nach diesem Blatt Parmigianinos fertigte Reni eine seiner frühesten Radierungen an, das *Mädchen mit Kreuzifix*, und die Gestalt findet ein unmittelbares Echo in dem jüngst von A. Emiliani entdeckten, 1595/96 entstandenen Frühwerk mit dem *Urteil Salomons*. Annibale seinerseits vollzog in Rom eine Neuorientierung an Raffael, Michelangelo und der Antike, die, so weit sie sich auch von der Manier des in Bologna verbliebenen Ludovico entfernen mochte, in dessen „Akademie“ sicherlich ihr Echo fand.

Von allen Einflüssen und revolutionären Ideen, denen Reni bis 1598, als er sich von Ludovico trennte, ausgesetzt war, sind einige Prinzipien auf eine sehr persönliche Weise für sein Schaffen bestimmend geblieben bzw. kamen seinen eigenen, bei Calvaert wohl bereits instinktiv erkannten, künstlerischen Interessen so weit entgegen, daß die Schulung bei den Carracci wie ein langfristiges Ferment gewirkt hat. So ist die Tatsache, daß Reni bereits bei Calvaert zu einer „maniera trascurata“ des Farbauftrags tendierte, sicherlich ein Anzeichen für Renis sich früh manifestierendes koloristisches Interesse, dem er bei den Carracci nachgehen konnte und das er in der Zeit, die er mit ihnen verbrachte, bereits zu einer „sprezzatura maravigliosa“¹⁰ weiterentwickelte. Die lockere Pinselführung, die die Carracci besonders in ihren frühen Bildern zur Darstellung der „viva carne“ gepflegt hatten, der Sensualismus und die pathetische Lichtführung Ludovicos¹¹ waren Anreger für Renis eigene pastose Wiedergabe von Inkarnat (besonders bei Händen und Greisenköpfen), für seine ekstatische Inszenierung von Aktdarstellungen wie in der *Kreuzigung der Kapuziner* (Kat. A 7) und schließlich für die radikale Verselbständigung der Farbe in seinem Spätwerk. Die „überirdische“ Farbgebung, die Reni für seine himmlischen Erscheinungen (vgl. die *Unbefleckte Empfängnis* von 1627, Kat. A 20) findet, war ansatzweise bereits von Ludovico in seiner *Madonna degli Scalzi* gewagt

⁵ Malvasia Ed. 1971 (s. Anm. 1), p. 341: »... sgridandolo d'una maniera così trascurata e rozza, non punto dissimile a quella infingarda de' Carracci, che mancavano d'ogni pulizia e finitezza«.

⁶ Vgl. Freedberg 1984 (s. Anm. 2), p. 39ff.; zu Renis Frühzeit s. auch Pepper, Stephen D.: *Guido Renis Early Style: His Activity in Bologna, 1595–1601*. Burlington Magazine CXI (1969), pp. 472–483.

⁷ Freedberg 1984 (s. Anm. 2), p. 107ff.

⁸ Windsor Castle; vgl. *Guido Reni und der Reproduktionsstich*. Ausst. Kat. v. V. Birke, Graphische Sammlung Albertina. Wien 1988, Nr. III.

⁹ *Guido Reni*. Ausst. Kat. Pinacoteca Nazionale, Bologna – Los Angeles County Museum of Art – Kimbell Art Museum, Fort Worth. Bologna 1988, Nr. 7.

¹⁰ Malvasia Ed. 1971 (s. Anm. 1), p. 343.

¹¹ Freedberg 1982 (s. Anm. 2), p. 104f. p. 111.

worden.¹² Die Polarität von religiösem Pathos und strikter Klassizität, die Renis Oeuvre durchzieht, war in der „Accademia“ mit dem Gegenpol Annibale ebenfalls angelegt. Beide Neigungen Renis erfuhren ihre definitive Klärung erst in der römischen Zeit, wie noch gezeigt werden wird. Daß es Reni gelang, beide Extreme zu vereinen und zur Grundlage eines neuen Stils zu machen, dessen völlige Unabhängigkeit von den Carracci zu Recht unterstrichen wird, hat aber doch mit einer Grundhaltung der Carracci zu tun, nämlich der Auffassung, daß es verschiedene „Modi“ der Malerei gebe, die je nach Bildgegenstand zur Anwendung gelangen können.¹³ Die nach wie vor bestehende Schwierigkeit, bestimmte Werke Renis zu datieren (vgl. Kat. A 21), hängt damit zusammen – und das scheint sich immer mehr abzuzeichnen –, daß Reni in ein- und derselben Stilphase offenbar in verschiedenen „Modi“ arbeitete, eine Vorstellung, die ihm als musikalisch Geschultem nicht fremd sein konnte, da die Musiktheorie seiner Zeit ebenfalls in „modi“ bzw. „genus“ gemäß dem darzustellenden „affetto“ unterschied. Wie wäre sonst die nahezu gleichzeitige Entstehung von Gemälden wie etwa der *Aurora* (Abb. 15) und der *Pietà dei Mendicanti* (Abb. 49)¹⁴ zu fassen?

In seiner Zeit bei Ludovico erhielt Reni eine ganze Reihe eigener Aufträge.¹⁵ 1598 machte er sich selbständig, nachdem er noch 1596–97 an einem Gemeinschaftsunternehmen, den Rosenkranz-Bildern für San Domenico, zusammen mit Ludovico Carracci, Albani (der ebenfalls von Calvaert zu den Carracci übergegangen war), Cavedone, Denys Calvaert, Lavinia Fontana, Bartolomeo Cesi, Alessandro Tiarini u. a. teilgenommen hatte.¹⁶ Sofort erhält er den Auftrag für die zentrale Festdekoration anlässlich des Einzugs Clemens' VIII. in Bologna, für das Fresko am Kommunalpalast, unmittelbar darauf denjenigen für das Hochaltarbild in Pieve di Cento, welches das Hauptwerk seiner Bologneser Frühzeit werden sollte (Kat. A 1), und schließlich den Vertrag für das Altarblatt der Seidenweberzunft (Kat. A 29), das er erst 35 Jahre später fertigstellte. Eine Kopie nach Raffaels *Ekstase der Hl. Cäcilie*, die Reni für Kardinal Sfondrato ausgeführt hatte, brachte ihm den Ruf nach Rom ein. Im Frühjahr 1601 machte Reni sich, zusammen mit Francesco Albani, auf den Weg.¹⁷ Sfondrato, der Reni wahrscheinlich bereits 1598 kennengelernt hatte, als er am Einzug Clemens' VIII. in Bologna teilnahm, ließ im Hinblick auf das Heilige Jahr 1600 Umbauarbeiten in seiner Titularkirche S. Cecilia in Trastevere vornehmen, bei denen man 1599 auf die Leiche der Heiligen stieß. Sfondrato war Anhänger einer von dem Historiker Kardinal Baronio angeführten Bewegung, die in der systematischen Veröffentlichung frühchristlicher Funde ein Mittel sah, die pagane Antike als legitimierenden Zeugen für den von alters her abgeleiteten Universalanspruch der Katholischen Kirche durch ein genuin christliches, aber ebenso authentisches Altertum zu ersetzen. Die Tendenz zur Denunzierung antiker Plastiken als heidnische Idole hatte bereits sehr viel früher eingesetzt,¹⁸ die Entdeckung der römischen Katakomben 1578 hatte eine Welle der systematischen Erforschung frühchristlicher Zeugnisse ausgelöst, zu der Bosios Publikation der „Roma sotterranea“ ebenso gehörten wie die Anlage der vatikanischen Grotten auf Befehl Clemens' VIII. Aus dieser Geisteshaltung heraus ergingen an Reni Aufträge für archaisierende Märtyrerdarstellungen wie die *Krönung der Hll. Cäcilie und Valerian*¹⁹ und zahlreiche Bilder vor allem weiblicher Heiliger (vgl. Kat. A 3, A 21).²⁰ In die gleiche Zeit fallen Aufträge des Papstnepoten Pietro Aldobrandini (vgl. Kat. A 2), die in der *Kreuzigung Petri* (Abb. 1, vgl. Kat. B 6 und C 3) kulminieren, die den Beginn von Renis kurzer caravaggesker Phase markiert,²¹ nicht ohne Einfluß auf Rubens' späte *Petrusmarter* blieb²² und, wahrscheinlich über einen der zahlreichen Stiche vermittelt, auch hinter einer Zeichnung des Franzosen Jean Jouvenet steht (Abb. 2).²³

In Rom ist Reni bis ca. 1605 hauptsächlich für Sfondrato tätig, abgesehen von einigen Reisen in seine Heimatstadt, wie 1603, als er zur Beerdigung Agostino Carraccis nach Bologna zurückkehrt (vgl. Kat. B 4) und 1604, als er zusammen mit Ludovico und anderen Bologneser Kollegen an der Freskierung des Kreuzganges von S. Michele in Bosco (vgl. Kat. B 5 und C 5) teilnimmt. 1605, mit dem Tod Cle-

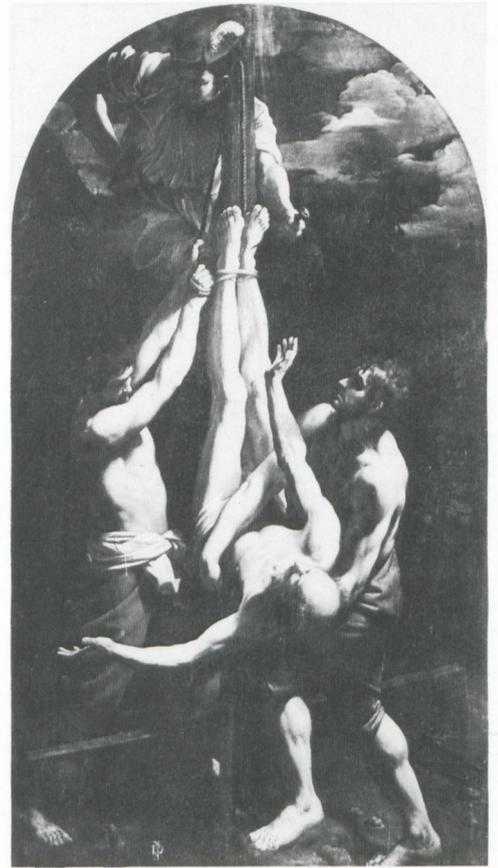


Abb. 1 Guido Reni: Martyrium des Hl. Petrus. Vatikan, Pinacoteca Vaticana

¹² Freedberg 1982 (s. Anm. 2), p. 107.

¹³ Vgl. hierzu Freedberg 1982 (s. Anm. 2), p. 23ff.

¹⁴ Bologna 1988 (s. Anm. 9), Nr. 21.

¹⁵ Vgl. Pepper in: Bologna 1988 (s. Anm. 9), p. 4ff.

¹⁶ Bologna 1988 Arch. (s. Anm. 3), Nr. 46 und Scaglietti Kelescian, ibid, p. 77ff.

¹⁷ Vgl. ausführlich Pepper in: Bologna 1988 (s. Anm. 9), p. 7ff.

¹⁸ Vgl. Buddensieg, Tilman: *Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols. The History of a medieval Legend concerning the Decline of ancient Art and Literature*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 28 (1965), pp. 44–65.

¹⁹ Pepper, Stephen D.: *Guido Reni*. Oxford 1984, Nr. 13; auf Raffael als Quelle verweist Hess, Jacob: *Le fonti dell'arte di Guido Reni*. Il Comune di Bologna 3 (1934), p. 27.

²⁰ Vgl. hierzu Pepper, zuletzt in Bologna 1988 (s. Anm. 9), p. 31 f.

²¹ Die grundlegenden Unterschiede, die Reni jedoch immer von einer Imitation Caravaggios trennten, diskutiert von Kurz, Otto in: *Guido Reni*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien



Abb. 2 Jean Jouvenet: Entwurf für eine Kreuzigung Petri. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

N. F. XI (1937), p. 192f., von Cesare Gnudi in: *Guido Reni*. Ausst. Kat. hg. von Gian Carlo Cavalli. Palazzo dell'Archiginnasio. Bologna 1954, p. 31f. und in: Pepper, Stephen D.: *Caravaggio and Guido Reni: Contrasts in Attitudes*. Art Quarterly 34 (1971), pp. 325-344.

²² Warnke, Martin: *Peter Paul Rubens*. Köln 1977, p. 135.

²³ Vgl. Wien 1988 (s. Anm. 8), Nr. 3 und *Desirs français du XVIIIème siècle de Watteau à Lemoine*. Ausst. Kat. Louvre, Paris 1987, Nr. 4.

²⁴ Vgl. Pepper, Stephen D.: *Guido Reni*. Novara 1988, Nr. 23. Vgl. auch Kat. A 21.

²⁵ Pepper 1988 (s. Anm. 24), App. I, Nr. 8.

²⁶ Vgl. Malvasia Ed. 1971 (s. Anm. 1), p. 350.

²⁷ Haskell, Francis: *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*. New Haven - London 1986 (2. Ausg.), p. 27.

²⁸ Haskell, Francis und Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of classical Sculpture 1500-1900*. New Haven - London 1982 (2. Ausg.), p. 26.

²⁹ Pepper 1984 (s. Anm. 19), Nr. 29 und Nr. 30.

³⁰ Vgl. Jaffé, Michael: *Poussin and Reni*. Etudes d'art français offertes à Charles Sterling. Paris 1975, p. 214.

³¹ Pécé, Herbert: *Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde*. Berlin 1971, Nr. 19, Nr. 52, Nr. 101 (Inv. 487).

³² Giovan Pietro Bellori: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Hg. E. Borea. Turin 1976, Vita di Nicolò Pussino, p. 427: »Volgevasi allora ciascuno alle fama

mens' VIII., zerschlagen sich die Hoffnungen auf ein dauerndes Mäzenatentum seitens der Aldobrandini; Weihnachten 1606 erhält Reni die letzte Zahlung von Sfondrato für eine *Hl. Cäcilie*.²⁴

Auf Vermittlung des spätmanieristischen, von Clemens VIII. in hohen Ehren gehaltenen Malers Giuseppe Cesari, des Cavalier d'Arpino, nimmt Reni Kontakt zu den Borghese auf, und zwar vermutlich zuerst zu Camillo, dessen Porträt S. Pepper Reni zuschreibt und kurz vor dessen Thronbesteigung als Paul V.,²⁵ 1605 datiert. Nach einer Reihe kleiner Kupfertafeln, die Reni für die Borghese ausführt,²⁶ tritt er schließlich 1606/07 in ihre Dienste. Dieser Wechsel ist als Einschnitt in Renis Laufbahn von nicht zu unterschätzender Bedeutung, da er zugleich Teil eines radikalen Geisteswandels ist, der das römische Leben ebenso wie die kulturelle Ausstrahlung des päpstlichen Hofes bestimmte. An die Stelle der grandiosen, aber funktionalen urbanistischen Maßnahmen etwa eines Sixtus V., der gegenreformatorischen Austerität Clemens' VIII., trat mit den Borghese der undogmatische Luxus. Scipione Borghese, der Neffe des neuen Papstes, gab hemmungslos Unsummen für Umbauten, Neubauten, Ausstattungen und Sammlungen aus, häufig wenig zimperlich in der Wahl seiner Mittel: Er konfiszierte 105 Gemälde aus der Sammlung des von ihm selbst protegierten Cavalier d'Arpino, ließ der Familie Baglione nächtens Raffaels *Grablegung* aus deren Familienkapelle in Perugia stehlen und sperrte Domenichino ein, weil dieser ihm die *Jagd der Diana*, die er im Auftrag Kardinal Aldobrandinis malte, nicht überlassen wollte.²⁷ 1607 kaufte er 278 Antiken aus der Konkursmasse der einst reichsten römischen Bankiersfamilie Ceuli, zwei Jahre später über 200 Statuen aus dem Besitz des Bildhauers Giovanni Battista della Porta.²⁸ Die Villa Scipiones auf dem Pincio wurde zum Zentrum für Künstler und Literaten. Abrupt änderten sich die Dimensionen für Guido Renis Aufträge und Schaffen: Sein Förderer besaß eine der größten und bedeutendsten Sammlungen antiker und moderner Kunst Roms - und das hieß, damals, der Welt - und Geld spielte keine Rolle, wenn es galt, mit Hilfe der besten lebenden Künstler den Ruhm der Familie und des Papsttums zu verewigen. Für die Gemächer des Papstes und seines Nepoten im neuen Flügel des Vatikan führte Reni monumentale Fresken aus (Sala delle Nozze Aldobrandine: *Taten des Samson* (vgl. Kat. 12); Sala delle Dame: *Verklärung Christi, Himmelfahrt Christi und Ausgießung des Hl. Geistes*),²⁹ die 1608 bezahlt werden. 1609 entsteht im kleinen Oratorium des Hl. Andreas bei S. Gregorio Magno eines seiner Hauptwerke, der *Hl. Andreas auf dem Weg zur Richtstätte* (Abb. 27, vgl. Kat. C 15), an dem sich nicht nur, im Vergleich zu Domenichinos gegenüberliegendem *Martyrium des Hl. Andreas* (Abb. 26), eine Jahrhundertdiskussion über Renis Qualitäten als Historienmaler entzünden sollte (vgl. Schmidt-Linsenhoff in diesem Kat. S. 64 f.), sondern das auch von Generationen von Malern studiert und kopiert wurde. Die Nachwirkungen dieser Komposition reichen von einer Rubens zugeschriebenen getreuen Nachzeichnung (Abb. 3)³⁰ zur eigenständigen Anverwandlung durch den deutschen Maler Johann Heinrich Schönfeld, der Elemente dieser Komposition in seinen *Kreuztragungs*-Bildern in Ulm, Nürnberg (Abb. 4) und Augsburg verwendete.³¹ Auch Einzelfiguren regten nachfolgende Künstler an, so die Figur des Heiligen selbst die Maler Sacchi und Maratti für die Darstellung des gleichen Themas (Kat. D 21 und D 27). Nur Poussin, so berichtet Bellori in dessen Vita, habe ostentativ das Gegenstück, Domenichinos Fresko, gezeichnet.³² Dennoch konnte sich auch der so andere künstlerische Ziele verfolgende Franzose des Eindrucks von Renis Fresko offenbar nicht ganz entziehen, da sich motivische Einflüsse beispielsweise in dessen *Triumph Davids* (Dulwich Picture Gallery, Abb. 115), *Johannes tauft das Volk* (Abb. 5, Paris, Louvre) und *Errettung des jungen Pyrrhus* (Paris, Louvre) feststellen lassen.³³

Aufgrund des ungeheuren Erfolges dieses Freskos wird Reni mit festem Gehalt in die „famiglia“ Scipione Borgheses aufgenommen; von nun an (1609) führt der Künstler drei Jahre lang ein Rechnungsbuch, das erhalten ist und die präzise Datierung einer Reihe von Werken ermöglicht.³⁴ Die Großaufträge überschneiden sich: Noch während der Arbeit am Andreas-Fresko erhält Reni die ersten Zahlun-

gen für die Ausmalung der päpstlichen Privatkapelle im Quirinalspalast (Abb. 6 vgl. Kat. C 35),³⁵ und noch bevor diese 1611 beendet ist, setzen die Überweisungen für die Ausschmückung der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore ein (Abb. 52; vgl. Kat. B 10 und B 11),³⁶ die er 1612 nach einer kurzen Reise nach Neapel zu Ende führt.³⁷

Bereits ab 1610 hatte Reni erneut Aufträge seiner alten Bologneser Förderer angenommen. Der Druck, unter dem er als Hofkünstler des Papstes arbeiten mußte, die ständigen Querelen mit Höflingen verleiteten ihm schließlich den Aufenthalt in der Stadt. Am 15. Mai 1612 löste er sein Konto auf und kehrte fluchtartig nach Bologna zurück. Dort verkündete er, er sei es leid, sich mühsam seine gerechte Bezahlung als Maler zu erkämpfen, er werde sich jetzt dem Kunsthandel zuwenden, wo Geld leichter und schneller zu verdienen sei. Machte er auch nichts von dieser Drohung wahr, so erfahren wir doch bei dieser Gelegenheit von Malvasia, daß Reni eine beträchtliche Gemäldesammlung, die sowohl Werke Caravaggios als auch älterer Künstler enthielt, mit nach Bologna gebracht hatte.³⁸ In seiner Heimatstadt nahm Reni das Apsisfresko mit der *Glorie des Hl. Dominikus* in Angriff (Abb. 7; vgl. Kat. B 15 und C 16). In der gleichen Kirche S. Domenico hing bereits sein berühmter *Bethlehemitischer Kindermord* (Abb. 8; vgl. Kat. C 31), den er 1611, noch in Rom, im Auftrag der Bologneser Familie Berò ausgeführt hatte.³⁹ In diesem bereits von den Zeitgenossen gefeierten Gemälde⁴⁰ greift Reni auf die sowohl in Marcantonio Raimondis Stich als auch in einem der vatikanischen Teppiche überlieferte Invention Raffaels unter gleichzeitiger Bezugnahme auf die antike Skulpturengruppe der Niobiden zurück⁴¹ und schafft damit eine Komposition, die beeinflussend von Poussin bis Stanzone wirkte (Abb. 142 und Prohaska in diesem Kat. S. 650 f., Abb. 170 und Cuzin in diesem Kat. S. 730), während die Einzelfigur der händeringenden Mutter im Vordergrund ausdrücklich Domenichino zu einem Bild der *Büßenden Magdalena* angeregt hat (London, Slg. Sir Denis Mahon).⁴² Noch Fragonard zeichnet 1761 Renis Gemälde,⁴³ und Anton Raphael Mengs hielt es für ein vollendet antikisches Werk.⁴⁴

1613 führt Reni die ersten Entwürfe für den Auftrag des Bologneser Senats zur *Pietà dei Mendicanti* aus (Abb. 9; vgl. Kat. B 14 a–c, C 30). Die Arbeit an diesem weiteren Hauptwerk mußte er jedoch unterbrechen, denn er hatte seine Rechnung ohne Paul V. und Scipione Borghese gemacht. Letzterer hatte auf dem Quirinal eine Villa erworben, in deren Gartencasino Reni bereits 1611/12 Putten gemalt hatte, und der mächtige Kardinal war fest entschlossen, die Dekoration auch von Reni vollenden zu lassen. Er überredete den Papst, Kardinal Maffeo Barberini, den späteren Urban VIII., zu der Zeit Legat in Bologna, einen Bewunderer und Förderer Renis,⁴⁵ zu dem Maler zu schicken, um ihn vor die Wahl zu stellen, entweder nach Rom zurückzukehren oder ins Gefängnis zu wandern. Noch am 14. Januar 1614 hatte Reni vor, nach Venedig zu reisen und auf dem Weg in Mantua Station zu machen, dessen Herzog seine Dienste wünschte.⁴⁶ Diesen Plan gab er auf und kehrte nach Rom zurück,⁴⁷ um dort für die Borghese das Fresko der *Aurora* (Abb. 15; vgl. Kat. B 12, B 13 und C 17) auszuführen, für das er am 8. August 1614 die Abschlußzahlung erhielt. Dieses als „quadro riportato“ ausgeführte Deckenbild, das die Ruhe eines antiken Reliefs ausstrahlt (die hauptsächliche Quelle sind, wie seit langem erkannt, die *Borghesischen Tänzerinnen*), ist vielleicht die berühmteste und bis ins 19. Jahrhundert populärste Schöpfung Renis. Simon Vouet inspirierte sich daran für seine *Aurora* im Schloß Chilly,⁴⁸ Nicolas Poussin zitierte es in seinem *Tanz des menschlichen Lebens* (London, Wallace Collection, Inv. P. 108);⁴⁹ das Fresko wurde bis ins 19. Jahrhundert hinein gestochen,⁵⁰ von Künstlern aus ganz Europa zu Studienzwecken kopiert,⁵¹ von de Bosses im 18. Jahrhundert bewundert⁵² und galt noch Jakob Burckhardt als das „vollkommenste Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte“.⁵³ Mit diesem Triumph endet Renis römische Zeit, die aus mehreren Gründen entscheidend für den Künstler war.

An erster Stelle ist bemerkenswert, daß Reni sich in Rom nicht seinem einstigen Lehrer Annibale Carracci anschloß. Diese Tatsache ist ein Symptom für seine stili-



Abb. 3 Peter Paul Rubens (zugeschr.) nach Guido Reni: Der Hl. Andreas auf dem Weg zur Richtstätte. Chatsworth, The Duke of Devonshire (Foto Courtauld Institute, London)



Abb. 4 Johann Heinrich Schönfeld: Christus fällt unter dem Kreuz. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 5 Nicolas Poussin: Johannes tauft das Volk. Paris, Musée du Louvre

di Guido Reni concorrendo li giovani a copiare e disegnare l'istoria di Santo Andrea condotto al martirio dipinto di sua mano in San Gregorio; fra quelli che vi erano italiani e forastieri si trovò solo Pusino a disegnare l'altra di rincontro del Domenichino.

³³ Jaffé 1975 (s. Anm. 30); Friedländer, Walter: *Die Stellung Nicolaus Poussins innerhalb der römischen Barockmalerei des 17ten Jahrhunderts*. In: *L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte in Roma*. Rom 1922, p. 354; vgl. auch Cuzin in diesem Kat., S. 730f.

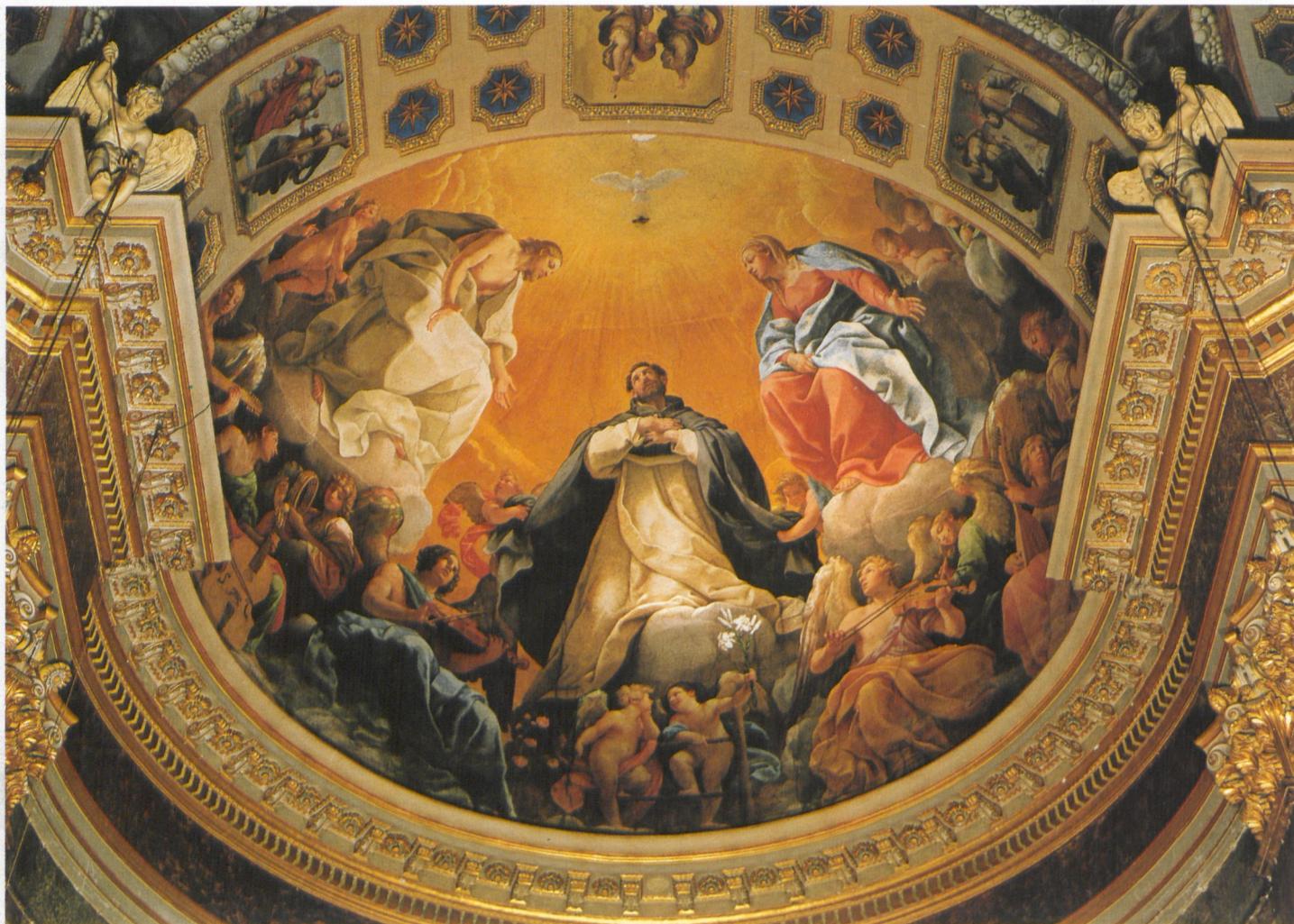
Abb. 6 Guido Reni: Geburt Mariens. Rom, Verkündigungskapelle des Quirinalspalastes



- 34 Bereits erwähnt bei Kurz 1937 (s. Anm. 21), p. 200, publiziert von Pepper, Stephen D.: *Guido Reni's Roman Account Book, I u. II*. Burlington Magazine 113.2/ 113.3 (1971), pp. 309–317, 372–386.
- 35 Pepper 1984 (s. Anm. 19), Nr. 33.
- 36 Pepper 1984 (s. Anm. 19), Nr. 35.
- 37 Vgl. Pepper in: Bologna 1988 (s. Anm. 9), p. 36 und Regesto, p. 198.
- 38 Malvasia Ed. 1971 (s. Anm. 1), p. 354f.
- 39 Pepper 1984 (s. Anm. 19), Nr. 34; Bologna 1988 (s. Anm. 9), Nr. 17.
- 40 Vgl. das berühmte Gedicht G. B. Marinos, zuletzt abgedruckt in: Bologna 1988 (s. Anm. 9), Regesto, p. 211.
- 41 Vgl. Hess 1934 (s. Anm. 19), p. 31f. und Kurz 1937 (Anm. 21), p. 202ff.
- 42 Bologna 1986 (s. Anm. 2), Nr. 154.
- 43 Paris, Privatbesitz, s.: *Fragonard*. Ausst. Kat. von Pierre Rosenberg, Grand Palais, Paris 1987, Nr. 54.
- 44 Giongo, Guido: *La critica su Guido Reni e la fortuna della sua fama*. Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte N. S. 1 (1952), p. 358f.
- 45 Malvasia, Carlo Cesare: *Felsina Pittrice*. Ed. G. Giordani. Bologna 1841, p. 16 gibt ein Gedicht wieder, das Maffeo Barberini auf Renis Fresken der Cappella Paolina verfaßt hatte.
- 46 Vgl. den Brief Andrea Barbazzis, abgedruckt in: Bologna 1988 (s. Anm. 9), p. 198.
- 47 Malvasia Ed. 1971, p. 357ff. schildert die Ereignisse ausführlich nach dem Vorbild von Michelangelos Rückkehr von Florenz.
- 48 Vgl. Crelly, William E.: *The Painting of Simon Vouet*. New Haven – London 1962, Nr. 243 und den Stich von Michel Dorigny, 1632.
- 49 Das Gemälde Poussins und seine Quelle bei Reni wurden jüngst überzeugend interpretiert von Matthias Winner: *Die Zeit als Abbild der Ewigkeit*. Vortrag gehalten am 29. 9. 1988, XXI. Deutscher Kunsthistorikertag, Frankfurt am Main.
- 50 Vgl. Wien 1988 (s. Anm. 8), Nr. 15.
- 51 Vgl. für Spanien z. B. die Kopie von Domingo Alvarez, Academia de San Fernando, Madrid, Inv. 142, und anonym, ibid., Inv. 46; Pérez Sánchez, Alfonso E.: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid 1965, p. 190.
- 52 *L'Italie il y a cent ans ou lettres écrites d'Italie a quelques amis en 1739 et 1740 par Charles de Brosses*. Hg. M. R. Colomb. Paris (2 Bde.) 1836, II, p. 331f.

stische Loslösung von dessen künstlerischer Zielsetzung; noch in Bologna hatten die Carracci ihm vorgeworfen, er behalte zu viel von Calvaerts Manier bei. Damit ist insofern ein wahrer Kern getroffen, als Reni sich niemals mit den naturalistischen Zielen der Carracci identifizierte – äußeres Zeichen dafür ist beispielsweise, daß die Landschaft in seinem Oeuvre keine nennenswerte Rolle spielte –, sondern von Anfang an nach einem hohen Maß an Idealisierung und religiöser Überzeugungskraft strebte; nicht zufällig stand ihm die Kunst Ludovicos näher als die Agostinos oder Annibales. Es folgt daher einer inneren Logik, daß Reni in Rom zunächst für Sfondrato und seine Kreise arbeitete, wo er mit durch Tradition sanktionierten, „frühchristlichen“ Bildformeln experimentieren konnte. Seine – im Einklang mit Paleottis Forderungen stehende – Fähigkeit, Glaubensinhalte überzeugend und jedem Betrachter verständlich zu inszenieren, hat er in dieser Zeit entwickeln können. Der Kontakt mit den Hauptwerken Raffaels in Rom andererseits – Reni soll außerdem einen Band mit hundert Zeichnungen des Urbinateen erworben haben⁵⁴ und mit der dort allorts, besonders aber in der Sammlung der Borghese zugänglichen antiken Plastik gab ihm das Korrektiv an die Hand, mit dessen Hilfe die Natur zu idealisieren war. Man muß sicherlich die acht Jahre intensiven Antikenstudiums, von denen der Künstler selbst spricht, auf die römische Zeit beziehen.⁵⁵ Sein ganzes Werk speist sich aus einer tiefen Durchdringung der Gestaltungsprinzipien antiker Plastik, und wenn er später Guercino antworten läßt, daß man die „belle idee“ im Kopf haben müsse, kommt er wörtlich bereits der Forderung nach, die später Belloris klassizistische Kunsttheorie an einen guten Maler stellt.⁵⁶ Nur das Studium der Antike kann die „Idea“ der Schönheit, die in der Natur nur unvollkommen zu finden ist, offenbaren.⁵⁷ Das Geheimnis von Renis Erfolg ist sicherlich in der Verbindung beider in der römischen Zeit ausgeprägter Tendenzen zu suchen, in der auf den darzustellenden Gegenstand abgestimmten Assimilierung christlich legitimer und normativer antiker Formen.

1614 kehrt Reni weltberühmt in seine Heimatstadt zurück, die er bis zu seinem Tod 1642 mit wenigen Ausnahmen nicht mehr verlassen sollte: eine Reise nach Neapel 1621 und ein zweiter Romaufenthalt 1626–28 (vgl. Kat. A 18, A 20) ver-



laufen traumatisch,⁵⁸ ein Angebot der französischen Königin Maria de' Medici, das Pendant zu Rubens' Galerie im Palais du Luxembourg auszuführen, lehnt er, trotz aller Überredungskünste Kardinal Spadas ab.⁵⁹

Er gehört damit zu jenen Vertretern einer „neuzeitlichen Künstlersouveränität“, die ihren in Rom als Hofkünstler des Papstes begründeten Status und die sich daraus ableitenden Beziehungen zu europäischen Fürsten nutzen, um sich einen einzigartigen gesellschaftlichen Freiraum zu schaffen.⁶⁰ F. Haskell beschreibt in diesem Katalog anschaulich die Beziehung Renis zu seinen wichtigsten Mäzenen (S. 33 ff.), die stilistische Entwicklung des Künstlers, die sich seit der Rückkehr nach Bologna nicht mehr im Medium des Freskos vollzieht, wird an den Exponaten dieser Ausstellung nachvollziehbar. Die *Pietà dei Mendicanti* (Abb. 9, vgl. Kat. C 30), die *Himmelfahrt Mariae* für S. Ambrogio in Genua (Abb. 10) – von van Dyck studiert (Kat. D 84) –, der *Samson* (Abb. 16), die *Hl. Dreifaltigkeit* (vgl. Kat. C 22) im Auftrag von Kardinal Ludovico Ludovisi für die Kirche SS. Trinità dei Pellegrini in Rom gemalt, die *Entführung der Helena* (Abb. 22, vgl. Kat. C 4), die ursprünglich für den König von Spanien, dann für die französische Königin Maria de' Medici gedacht war und schließlich keinen von beiden erreichte, die *Pala della Peste*, das Motivbild des Bologneser Senats für die Befreiung von der Pest 1630 (Abb. 12, vgl. Kat. C 13) und die große, späte *Anbetung der Hirten* für die Certosa di S. Martino in Neapel (Abb. 141, vgl. Kat. C 44) gehören zu jenen Etappen in der Entwicklung des Künstlers, die aus technischen, konservatorischen Gründen nicht ausgestellt werden können, doch sind andere, wichtige Stationen seines künstlerischen Werdegangs in

Abb. 7 Guido Reni: Die Glorie des Hl. Dominikus. Bologna, S. Domenico

Abb. 8 Guido Reni: Bethlehemischer Kindermord. Bologna, Pinacoteca Nazionale

⁵³ Vgl. Bologna 1988 (s. Anm. 9), p. 220; weitere Zeugnisse bei Giongo 1952 (s. Anm. 44), pp. 358, 362; zur verstärkten Rezeption im Klassizismus s. auch Voss, Hermann: *Guido Renis römische Jahre*. Der Spiegel. Jahrbuch des Propyläenverlages (1924), p. 39.

⁵⁴ Malvasia Ed. 1971 (s. Anm. 1), p. 386: »il libro famoso de' cento disegni di mano tutti di Raffaello, che comprò Guido in Roma«.

⁵⁵ Malvasia Ed. 1971 (s. Anm. 1), p. 362; vgl. auch Bellori Ed. 1976 (s. Anm. 32), Vita di Guido Reni, p. 529.

⁵⁶ Malvasia Ed. 1971 (s. Anm. 1), p. 403; Bellori Ed. 1976 (s. Anm. 32), L'Ida, p. 16:



1641



Abb. 9 Guido Reni: Pietà dei Mendicanti.
Bologna, Pinacoteca Nazionale

Abb. 10 Guido Reni: Himmelfahrt Mariens.
Genua, S. Ambrogio



»(Fidia) . . . considerava nella mente sua una forma grande di bellezza . . .«. Vgl. auch Kat. A 27.

⁵⁷ Bellori Ed. 1976 (s. Anm. 32), *L'Idea*, p. 23: »... gli antichi scultori avendo usato l'idea meravigliosa, come abbiamo accennato, sia però necessario lo studio dell'antiche sculture più perfette, perché ci guidino alle bellezze emendate della natura«.

⁵⁸ Vgl. Pepper in: Bologna 1988 (s. Anm. 9), p. 58, p. 113f.

⁵⁹ Vgl. Bologna 1988 (s. Anm. 9), *Regesto*, p. 203f.

⁶⁰ Warnke, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln 1985, bes. p. 95ff.

⁶¹ Malvasia Ed. 1971, p. 404.

Frankfurt präsent. Zu diesen Hauptwerken gehört auch der jüngst restaurierte *Hl. Michael für die Kapuzinerkirche in Rom* (Kat. A 27, Abb. 13, vgl. Kat. C 20).

Die *Pala della Peste* (Abb. 12) wird traditionell als Wendepunkt zu Renis bereits von Malvasia so genannter „seconda maniera“ angesehen. Damit ist eine Aufhellung und gleichzeitige Abkühlung des Kolorits, eine „silberne Periode“ gemeint, die schließlich im Spätwerk zu jenen „invenzioni chimeriche“ führte, die Malvasia bereits als „diaphan“ definierte und etwas hilflos als „unbekannt und fremd“ bezeichnen konnte⁶¹ (vgl. Kat. A 32 – A 41). Zweifellos unterscheiden sich Renis Werke der dreißiger Jahre in Kolorit und Pinselführung prinzipiell von denen, die beispielsweise um 1620 entstanden, doch kann Malvasias Einteilung in



Abb. 11 Guido Reni: Bacchus und Ariadne. Los Angeles, County Museum of Art

Abb. 12 Guido Reni: Pala della Peste. Bologna, Pinacoteca Nazionale



ca 1630



Abb. 13 Guido Reni: Hl. Michael. Rom, S. Maria della Concezione

„prima“ und „seconda“ maniera kaum mehr als eine grobe Einteilung liefern. Die *Pala della Peste* ist ein besonders augenfälliges Beispiel, da sie auf Seide gemalt ist, einen Bildträger, den Reni für besonders dauerhaft hielt, seit er beobachtet hatte, wie bei der Öffnung eines Gelehrtengrabes der Seidenmantel des Verstorbenen als einziger nicht zu Staub zerfiel.⁶² Es kann jedoch nicht übersehen werden, daß sich diese Entwicklung in Renis Kolorit bereits früher anbahnte. So ist denn der Abstand zwischen Werken wie der *Schlüsselübergabe an Petrus* (Abb. 70, vgl. Kat. C 6), der *Bißenden Magdalena* (Kat. A 18) oder der *Unbefleckten Empfängnis* (Kat. A 20) zur *Pala della Peste* im Grunde geringer als die Kluft, die letztere von der *Magdalena* der Biblioteca Ambrosiana (Kat. A 41) trennt. Ab ca. 1635 (vgl. Kat. A 28)

⁶² Malvasia Ed. 1971 (s. Anm. 1), p. 385.

bahnt sich dann jene Entwicklung an, die in Renis letzten vier, fünf Lebensjahren beschleunigt zu einer aus heutiger Sicht kühn vorausgreifenden Ästhetik des „non finito“ oder zumindest der „non-finitezza“ hinführt, zu einem echten Altersstil, dessen Denken ausschließlich um das Material Farbe kreist und Konventionen und Erwartungen des zeitgenössischen Rezipienten souverän mißachtet. Als Reni 1642 in Bologna unter allgemeiner Anteilnahme starb, war sein Atelier voll von unfertigen Bildern in den verschiedensten Entwicklungsstadien (vgl. Kat. A 38 – A 41).

Die hier ausgestellten Werke Renis lassen erkennen, wie die beiden während der Ausbildung und der römischen Reifezeit, auf die hier deshalb auch ausführlicher eingegangen wurde, sich herauskristallisierenden Pole von klassischem Formenkanon und traditioneller christlicher Ikonographie, beide einem eminent koloristischen Interesse untergeordnet, sein ganzes Werk durchziehen und in immer neuen Konfigurationen zu authentischen Bilderfindungen führten.

Der ungeheure Einfluß Renis geht in verschiedener Gewichtung von jedem dieser drei Elemente aus. Während die Kunsttheorie und Ästhetik zweier Jahrhunderte vor allem den formalen Aspekt diskutierten und, als Gegenpol, die Popularisierung sich nach wie vor an den emotionalen Gehalt von Renis christlichen Bildformeln heftet, bewegt sich die malerische Rezeption innerhalb der Spannbreite von der akademischen Kopie einer kompletten Bilderfindung bis zum eigenständig umgesetzten, tiefen Verständnis für Renis koloristische Errungenschaften, unabhängig von den ikonographischen Vorgaben des Vorbildes.

Die Entwicklung von Renis Oeuvre ist somit primär „aus sich selbst heraus“ zu verstehen, als Prozeß, der innerhalb einer einzig der Malerei und ihren Komponenten Form und Farbe geltenden Auseinandersetzung stattfand. Malvasias gutgemeinter Versuch, Renis Spätwerk mit den Lebensumständen des Künstlers zu „entschuldigen“, führt in die falsche Richtung. Der Biograph schildert uns einen Menschen, der aufgrund seiner Genialität als Maler geachtet und gefeiert wurde, der somit der sozialen Stellung des Künstlers zu hohem Ansehen verholfen habe, auch durch die exorbitanten Preise, die zu verlangen er sich erlauben konnte. Doch die Kehrseite schildert er auch: einen relativ ungebildeten Mann, für dessen Orthographie Malvasia sich schämt,⁶³ einen Mann der zwar von einer ständig wachsenden Zahl von Schülern und mehr oder weniger zwielichtigen Dienern und Gehilfen umlagert wird, aber zunehmend vereinsamt, mit an Paranoia grenzenden Berührungsängsten vor Frauen, Furcht vor Hexerei und Vergiftung, hoffnungslos einer ruinösen Spieleidenschaft verfallen, die ihn nachts in Spelunken treibt, seine finanziellen Verhältnisse zerrüttet und ihn zeitweise zur akkordähnlichen Produktion von Gemälden zwingt, deren Erlös seine Spielschulden ausgleichen mußte. Dem standen wiederum tiefe Gläubigkeit und Marienverehrung sowie große menschliche Hilfsbereitschaft und eine äußerlich exemplarisch moderate Lebensweise entgegen. Dennoch, Renis Entwicklung als Künstler, gar seinen kühnen koloristischen Spätstil, erklären diese Fakten nicht. Das Phänomen des sich selbst nicht reflektierenden Genies, das sich ausschließlich in seiner Kunst artikuliert und nur hier seine Entwicklung erfährt, während alle anderen Lebensbereiche vernachlässigt bis unreif bleiben und allenfalls als unbewußtes Ventil dienen, ist für den Fall Mozarts beispielhaft von W. Hildesheimer untersucht worden: »Die Nachwelt . . . meint, der Persönlichkeit als Schlüssel zu seinem Werk zu bedürfen, bedient sich indessen der Persönlichkeit als Puppe, die sie mit den Gewändern seines Werkes bekleidet. Und siehe da: Sie passen. Dem wahren Genie aus psychologisch unerforschten und unerforschbaren Epochen, also vor der Französischen Revolution, passen die Gewänder nicht . . . bei vielen Früheren haben wir noch nicht einmal die Puppe . . . gewiß haben sie nicht willentlich die Spuren ihres Lebens verwischt, doch haben sie sich wahrscheinlich außerhalb ihres Werkes nicht reflektierend geäußert.«⁶⁴

Erinnern wir uns in diesem Zusammenhang, daß Reni den interpretierend-panegyrischen Überschwang, der sich an einige seiner Werke zu Lebzeiten bereits heftete, nicht schätzte und es ebenso ablehnte, als Organ göttlicher Eingebungen

⁶³ Vgl. Malvasia Ed. 1971 (s. Anm. 1), bes. p. 400.

⁶⁴ Hildesheimer, Wolfgang: *Mozart*. Frankfurt am Main 1977, p. 63.

verehrt zu werden. Er beharrte dagegen darauf, daß seine Fähigkeiten allein auf ständiger Übung und Bemühung beruhten,⁶⁵ und die Achtung, die er der Gesellschaft abforderte, verlangte er als Zeichen des Respekts vor seiner Kunst als Beruf, nicht vor seiner Person als Genie.⁶⁶ Der innere Produktionsdruck, der auf ihm lastete und ihn besonders in seinen letzten Jahren immer neue Bilder gleichzeitig beginnen ließ, bedarf der äußerlichen Erklärung durch Spielschulden nicht. Seine letzten Gemälde zeigen deutlich, daß er fieberhaft nach einer letzten Konsequenz des völligen Aufgehens der Malerei in Farbe suchte, und dieser Weg war seit seinen frühen Werken vorgezeichnet, wie hier zu zeigen versucht wurde.⁶⁷

Die Erklärung für Renis Bildschöpfungen, für den Grund ihres Erfolges bei Mit- und Nachwelt, kann daher nur außerhalb seiner persönlichen Biographie gesucht werden, in dem Diskurs, den seine Gemälde mit vorausgegangenen Kunstformen und auch Denkmodellen seiner Zeit, sowie innerhalb seines eigenen Schaffens mit sich selbst führten und dem, den sie in der Nachfolge angeregt haben. Unentbehrliche Grundlage für solche Überlegungen ist eine möglichst genaue Kenntnis seines Oeuvres. Auf diesem Gebiet hat sich nach den grundlegenden Aufsätzen von Jacob Hess, Hermann Voss und Otto Kurz seit der ersten großen Reni-Ausstellung in Bologna 1954 vor allem dank der Forschungen aus dem italienischen und angelsächsischen Raum unendlich viel bewegt. Diese sind eingebettet in den Rahmen einer generellen Auseinandersetzung mit der emilianischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die, ausgehend von den Untersuchungen Denis Mahons, über die Beiträge Cesare Gnudis und Gian Carlo Cavallis bis zu Andrea Emilianis jüngst eindrucksvoll gezogener „Summa“ einer langjährigen Beschäftigung mit der Kunst Bolognas und besonders Renis, diese Epoche wieder in ihrer angemessenen Bedeutung darstellt. Die Ergebnisse einer Fülle von Einzeluntersuchungen und Dokumentenfunden sind in Stephen Peppers Reni-Monographie zusammengefaßt, deren in der neuesten Ausgabe nochmals gewachsener Werkkatalog jedoch deutlich zeigt, daß die Definition und sicher auch die chronologische Abfolge von Renis Oeuvre noch im Fluß sind, daß sich an dessen Rändern ob der Fülle des nahezu täglich neu auftauchenden Materials erneut deutliche Unschärfen abzeichnen, die vor allem die Abgrenzung gegenüber den „ritocchi“ (den von Reni nur übergangenen Bildern von Mitarbeitern) und den Werkstattarbeiten betreffen und eine genauere Kenntnis über die Mitglieder und Organisation der „bottega“ als dringend wünschenswert erscheinen lassen.

Muß daher der Oeuvre-Katalog als „work in progress“ bezeichnet werden, so erlauben es doch die dank dieser Monographie vorliegenden Ergebnisse und die Resultate der jüngsten Restaurierungen, die These zu formulieren, daß Reni, wie bereits erwähnt, in „modi“ arbeitete, und zwar vermutlich in sehr umfassender Weise. Diese betrifft nicht nur die selektive, dem jeweiligen Sujet angemessene Wahl von ikonographischer Gesamtanlage, Kolorit und Pinselführung, sondern auch das Arbeiten mit einem eigenen Formen- und Figurenrepertoire, das mit jeweils spezifischen inhaltlichen Konnotationen ausgestattet war (das geht von der in vielfiguriger Historien häufig wiederkehrenden Gestalt des schüsseltragenden Pagen oder jungen Mädchens bis zu relativ komplexen Prozessen der Angleichung einer *Europa* an Form und Aussage einer *Magdalena*, vgl. Kat. A 18 und A 30). Ähnlich verfährt er mit der Wahl der koloristischen Grundhaltung eines Bildes: So zieht sich das übernatürliche Goldorange seiner *Immacolata* (Kat. A 20) seit den himmlischen Erscheinungen eines Apoll (in der *Aurora*, Abb. 15) und der Glorie eines Dominikus (Abb. 7, vgl. Kat. C 16) als Chiffre des Überirdischen durch sein Werk, und die kürzlich durch einen Quellenfund belegte frühe Datierung („vor 1626“) der *Schlüsselübergabe an Petrus* (Abb. 70, vgl. Kat. C 6) bringt die Annahme einer schlagartig mit der *Pala della Peste* (Abb. 12, vgl. Kat. C 13) einsetzenden „silbernen Periode“ ins Wanken (s. oben).

Reni appliziert somit auf seine eigene Formensprache ein Denken in Kanons, das sich noch deutlicher in seiner Haltung gegenüber Vorbildern abzuzeichnen scheint. Eine gründliche Untersuchung von Renis Verhältnis zur Antike – aber

⁶⁵ Vgl. den vielzitierten Passus bei Malvasia Ed. 1971 (s. Anm. 1), p. 362: »Queste perfette idee, che vogliono mi siano rivelate da una sognata visione beatifica, non le palesano a chi che sia . . . Ho studiato più che quanto altri mai s'abbia fatto . . .«.

⁶⁶ Vgl. hierzu Kurz 1937 (s. Anm. 31), p. 190 und die von Malvasia Ed. 1841, II, p. 45, überlieferte Geschichte.

⁶⁷ Vgl. auch diesbezüglich die Ausführungen von A. Emiliani in: Bologna 1988 (s. Anm. 9), p. XXVIIIff. und bereits das scharfsinnige Plädoyer für Renis Spätstil und dessen Abtrennung von der äußeren Biographie bei Cuppini, Luciano: *L'ultima maniera di Guido Reni*. Commentari 1 (1952), pp. 265–273.

auch zu Raffael beispielsweise –, deren Fehlen bereits Jacob Hess (1956) beklagte und die im Rahmen eines Ausstellungskatalogs nur angeregt werden kann, würde vermutlich zutage fördern, daß Reni seine Vorbilder gezielt nach der Angemessenheit ihrer (damaligen) inhaltlichen Assoziationen einsetzte, damit zugleich der traditionellen Forderung nach „decorum“ nachkam und gebildeten „Connoisseurs“ (zu denen die meisten seiner Mäzene sich zählten) über ein erhebendes „déjà vu“-Erlebnis die dauernde Gültigkeit ihrer ästhetischen Normen bestätigte.

Solche Thesen mögen als Anstoß dienen, sie können und wollen nicht Ergebnisse vorwegnehmen. Überlegungen darüber, wie sich Renis Kanon konstituiert und wie und warum dieser verstanden wurde, können auf Untersuchungen zurückgreifen, die etwas aus dem Blickfeld der „klassischen“ Reni-Forschung geraten sind. Jacob Hess' wichtige Erkenntnisse über die Quellen von Renis Kunst bildeten hierin einen Ausgangspunkt, dessen Ansätze auch Otto Kurz methodisch berücksichtigt und fortgeführt hat.⁶⁸ Der einzige darauf aufbauende Versuch, Renis Formenkanon aus einer inneren Logik des Oeuvres heraus und als Funktion der Ikonographie zu deuten, die Dissertation von Alexander Dückers, hat wenig Beachtung gefunden;⁶⁹ ähnlich erging es Viktoria Schmidt-Linsenhoffs wichtigen Untersuchungen zur Reni-Rezeption mit Schwerpunkt auf der Begriffsgeschichte.⁷⁰ Für beide Arbeiten zeichnet sich jetzt ein Echo ab, indem Ursula Schlegel unter anderem auf den Formanalysen Dückers aufbaute, um Renis Einfluß auf Bernini zu demonstrieren und Veronika Birke Schmidt-Linsenhoffs Vorarbeiten zum Ausgangspunkt für eine erneute Beschäftigung mit der Reproduktionsgraphik nach Guido Reni als wichtigem Vehikel der Rezeption machte.⁷¹ Von außerhalb der Kunstgeschichte kam schließlich zuletzt ein methodisch neuer Anstoß zur ikonographischen Interpretation Renis.⁷²

Über die materielle Bestimmung von Eigenhändigkeit und Datierungen hinaus, sind Ansätze von nicht geringerer Bedeutung, die Aufschluß geben können über die Art, wie das unverhüllte Pathos seiner Bilder von Zeitgenossen und nachfolgenden Generationen verstanden wurde, wie die Aussage dieser Gemälde „funktionierte“. Die uns Postmodernen archaisch erscheinende Direktheit, mit der in einer *Lucretia* (Kat. A 15) oder in einem Kruzifix (vgl. Kat. A 7) Kategorien wie Heroismus, Tod und Sublimierung theatralisch ausgelebt werden, trifft uns beim unvermittelten Anblick dieser Gemälde. So fremd uns im 20. Jahrhundert gerade die Kombination von formaler Norm und unmittelbar emotional, ja sentimental geäußelter Religiosität auch erscheinen mag, Renis Werke können Aufschluß über die Geschichte unseres Denkens, über den „Prozeß der Zivilisation“ (Elias) unserer Gefühle geben, wenn man sie nur danach befragt. Renis Leistung – und sein ungeheurer Erfolg beweist, daß dies auch für seine Zeitgenossen schon zutraf – besteht darin, einen wichtigen Aspekt des Denkens und Fühlens seiner Zeit, des anbrechenden Barock, in künstlerisch vollendeter Form ästhetisch aufgehoben zu haben. Er hat durch sein Wirken für nahezu zwei Jahrhunderte die Gattungen des monumentalen, religiösen Meditationsbildes, des privaten, das Gefühl direkt ansprechenden Andachtsbildes, des streng klassizistisch aus wenigen Figuren gebauten Historienbildes und des theatralisch, mit großer Geste ausfahrenden profanen Galeriebildes entscheidend mitgeprägt. Hat die unverhüllte, ja „schockierende“ transzendente Selbstentäußerung seiner Figuren einerseits seinen immensen Erfolg, andererseits seine spätere Verdammung bewirkt, so garantierte die exemplarische, dauerhaft gültigen Normen verpflichtete Klassizität seiner Bilderfindungen ihm einen bedeutenden Rang unter den einflußreichsten Malern Europas.

⁶⁵ Vgl. den vielzitierten Passus bei Malvasia Ed. 1971 (s. Anm. 1), p. 362: »Queste perfette idee, che vogliono mi siano rivelate da una sognata visione beatifica, non le palesano a chi che sia . . . Ho studiato più che quanto altri mai s'abbia fatto . . .«.

⁶⁶ Vgl. hierzu Kurz 1937 (s. Anm. 31), p. 190 und die von Malvasia Ed. 1841, II, p. 45, überlieferte Geschichte.

⁶⁷ Vgl. auch diesbezüglich die Ausführungen von A. Emiliani in: Bologna 1988 (s. Anm. 9), p. XXVIIff. und bereits das scharfsinnige Plädoyer für Renis Spätstil und dessen Abtrennung von der äußeren Biographie bei Cuppini, Luciano: *L'ultima maniera di Guido Reni*. *Commentari* 1 (1952), pp. 265–273.