

Guercino und Rembrandt – eine Begegnung der besonderen Art

Werner Busch

In England im 18. Jahrhundert gab es eine ausgeprägte Guercino-Mode, die sich vor allem auf seine Zeichnungen bezog, die auch druckgraphisch faksimiliert wurden. Guercinos lockerer malerischer Zeichenstil stieß auf besondere Gegenliebe, doch auch seine Karikaturen wurden gesammelt. Selbst der Akademiepräsident Sir Joshua Reynolds besaß einen Karikaturenband Guercinos, er befindet sich heute in Princeton. Darin irritiert eine Doppelkarikatur, deren Porträts sich identifizieren lassen: Sie stellen Guercino selbst und Rembrandt dar. Handelt es sich beim Selbstbildnis um das erste Karikaturenselbstbildnis der Geschichte, so fragt der Beitrag vor allem nach der besonderen Kombination mit Rembrandt und begreift sie als eine letztlich kunsttheoretische Demonstration.

Im Art Museum, Princeton University, wird ein Klebealbum mit Zeichnungen Guercinos aufbewahrt, das ursprünglich aus dem Besitz von Sir Joshua Reynolds stammt.¹ Das Album hat in einem Einband des 18. Jahrhunderts 36 Seiten, auf die 22 Zeichnungen Guercinos montiert sind, die als eigenhändig gelten können, acht weitere werden im Princeton-Katalog der italienischen Zeichnungen von 1977 euphemistisch mit »Schule Guercinos« bezeichnet,² es dürfte sich durchgehend um Imitationen bzw. Pasticcios des 18. Jahrhunderts handeln, wie schon Jacob Bean 1966 feststellte.³ Sie gehörten nicht zum ursprünglichen Bestand des Albums. Dan Fellows Platt, der das Album 1928 im Londoner Handel bei P. W. Holoway erworben hatte und es später Princeton im Rahmen eines großzügigen Vermächtnisses zukommen ließ, hatte nicht nur 1929 neun zuvor schon aus dem Album herausgelöste authentische Zeichnungen zurückkaufen und dem Album wieder einfügen können, sondern ihm auch zusätzliche Seiten hinzugefügt, auf die er schon zuvor in den zwanziger Jahren gekaufte Zeichnungen montieren ließ, die sich als Imitationen erwiesen. Der Band trägt ein Frontispiz des 18. Jahrhunderts, betitelt: »Diverse caricature disegnatte a penna e aquarella di Gio: Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento«, ferner führt es die Besitzervermerke von Reynolds an über verschiedene Zwischenstufen bis zu Dan Fellows Platt. Im handgeschriebenen italienischen Vorwort heißt es unter anderem: »Eine seiner besonderen Gaben war es, gewisse Porträts zu machen, die unsere Maler Karikaturen nennen; eine Gattung, in der er einer der wenigen mit Lebendigkeit und Intelligenz (»mente«) Begabten war, die diese Gegenstände brauchen, und er gehörte zu den allerbesten, um über unsere Maler zu sprechen: Annibale besonders und Agostino Carracci und dann Lionello Spada und Tiarini.«

Die bisher aufgeführten Fakten sind schon für sich in verschiedener Hinsicht interessant. Daß ein Album mit Karikaturen Guercinos sich im 18. Jahrhundert in England befand, kann einmal mehr verdeutlichen,

daß es zu diesem Zeitpunkt geradezu eine Guercino-Mode in England gab. Der leichte, lockere, malerische Stil seiner Zeichnungen führte nicht nur zu einem breiten Sammlerinteresse, sondern auch zu druckgrafischen Reproduktionen seiner Zeichnungen – wiederum durchaus auch in skizzenhafter Form und nicht nur auf bildmäßig gerundete Zeichnungen bezogen. D. h. man schätzte Guercinos »bravura«. Nicht von ungefähr scheinen die beiden ersten Reproduktionstecher Charles Knapton und Arthur Pond zu sein, sie sind nicht nur die ersten, die überhaupt in England nach Zeichnungen druckgrafisch reproduziert haben, und zwar in den Jahren 1734–36,⁴ sondern die auch technisch experimentiert haben, und zwar, indem sie Radierung mit Clair-obscurholzblöcken gemischt haben, um Flächenton drucken zu können,⁵ damit war es möglich, ein Äquivalent zur Lavierung der Federzeichnung zu erhalten – was für die adäquate Wiedergabe von Guercinos Zeichnungen in der Folge von großem Nutzen war. Doch noch in anderer Hinsicht sind Pond und Knapton Vorreiter. Charles Knapton hat 1734/35 Guercino-Landschaften, nach dem Vorbild Jean Pesnes und dessen Kopisten Lodovico Mattioli, reproduziert, im übrigen stammten die Landschaften weitgehend aus den Sammlungen von Jonathan Richardson und eben auch Arthur Pond.⁶ Dieser wiederum gab unter seinen Guercino-Reproduktionen auch Genreszenen und zumindest eine Karikatur wieder.⁷ D. h. beide Künstler maßen auch den niederen Gattungen besonderen künstlerischen Wert zu, der sie für die Repro-

1 *Guercino Drawings in The Art Museum Princeton University*, Ausst.-Kat. Princeton (Art Museum) 1969, Kat.-Nr. 34 (Inv.-Nr. 48-1290 bis 48-1319)

2 Felton Gibbon, *Catalogue of Italian Drawings in the Art Museum, Princeton University*, 2 Bde., Princeton 1977, Bd. 1, S. 104–106, Kat.-Nr. 276–305; 277, 284, 293, 299–303: Schule Guercinos; Bd. 2, Abb. 276–305.

3 Jacob Bean (Hg.), *Italian Drawings in the Art Museum, Princeton University, Princeton* 1966, Kat.-Nr. 45–47, S. 35 f., S. 36 (sieben Pasticci).

4 Henri Hake, »Pond's and Knapton's Imitations of Drawings«, *Print Collectors Quarterly* 9 (1922), S. 325 ff.; Louise Lippincott, *Selling Art in Georgian London. The Rise of Arthur Pond*, New Haven and London 1983, S. 106, 121, 128–134.

5 Außer den in Anm. 4 genannten Angaben: Christiane Wiebel (Hg.), *Aquatinta oder »Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen«*, Ausst.-Kat. Coburg (Kunstsammlungen der Veste Coburg), München-Berlin 2007, S. 95–97.

6 Alberto Alberghini, *Guercino. La Collezione di Stampe, Cento* 1991, Kat.-Nr. 262–272 (Knapton), 292–301 (Mattioli), 409–423 (Pesne); Prisco Bagni, *Il Guercino e il falsario. I disegni di paesaggio*, Bologna 1985; Nicholas Turner und Carol Plazzotta, *Drawings of Guercino from British Collections*, The British Museum, London 1991, II. Landscapes, S. 191–204, Kat.-Nr. 164–182.

7 Alberghini, wie Anm. 6, Kat.-Nr. 438–43 (Karikatur: Kat.-Nr. 434).

duktion geeignet erscheinen ließ. Das ist durchaus ungewöhnlich und zeigt, auf welche Weise Guercino in England rezipiert wurde.

In den 1760er Jahren gab es zwei größere englische Unternehmungen mit einer Fülle von Guercino-Reproduktionen nach Handzeichnungen. Zum einen Charles Rogers *Prints in Imitation of Drawings*, zwei Bände, publiziert 1778. Die Reproduktionen nach Guercino, zu meist von William Wynne Ryland gestochen, datieren zwischen 1762 und 1767,⁸ daneben begann 1764 Francesco Bartolozzi, der in diesem Jahr nach London kam, und zwar auf Einladung Richard Daltons, der ab 1775 Bibliothekar von Georg, dem Prinzen von Wales und nachmaligem König Georg III. (ab 1760), war, nach Guercino zu stechen.⁹ Dalton ist offenbar der größte Einkäufer von Guercino-Zeichnungen gewesen, den es gegeben hat. Auf seiner Italienreise von 1758 kaufte er eine erste Gruppe von 40 Guercino-Zeichnungen für den Prinzen, Georg III. besaß schließlich um die 800 Guercino-Zeichnungen.¹⁰ Mariette hatte schon recht: »Les Anglois sont passionnés pour les des-seins de Guercin«.¹¹ Für die meisten nach England gelangten Konvolute, etwa von John Bouverie, William Kent, Richard Dalton bzw. Georg III., läßt sich nachweisen, daß sie aus der Casa Gennari stammen. Der kinderlose Guercino hatte seinen Nachlaß seinen Neffen Benedetto und Cesare Gennari, die schon lange in seiner Bologneser Werkstatt gearbeitet hatten, überschrieben, vor allem den gesamten gewaltigen Handzeichnungsbestand. Er verblieb in der Casa Gennari bis kurz vor der Mitte des 18. Jahrhunderts weitgehend unberührt. Der Groß-Groß-Neffe Guercinos, Carlo Gennari, ab 1751 Alleinerbe des gesamten Bestandes, verkaufte offenbar ab den 40er Jahren und dann vor allem in den 50er Jahren Konvolute in großem Stil, das allermeiste ging nach England.¹² Doch Bartolozzi hatte schon in Italien, kurz vor seiner Abreise nach England, Guercino-Zeichnungen reproduziert und zwar aus den Sammlungen von Thomas Jenkins, Konsul Joseph Smith, den venezianischen Gesandten des englischen Hofes und weiterer Venezianer wie Antonio Maria Zanetti und Giovanni Battista Tiepolo. Die Serie, an der auch andere Stecher beteiligt waren, gab 1764 Giovanni Battista Piranesi heraus.¹³

Reynolds schließlich hatte schon in den 40er Jahren auf den Rat seines Lehrers Thomas Hudson hin Guercino-Zeichnungen sorgfältig kopiert – ganz offensichtlich nach Zeichnungen aus der Bouverie-Sammlung.¹⁴ Doch woher sein Karikaturenalbum stammt, ist in der Forschung bisher ungeklärt. Allerdings ist es aufgrund des zitierten italienischen Vorwortes möglich, Vermutungen anzustellen. Denn der Schreiber, der Guercinos Gabe, Karikaturen zu zeichnen, besonders lobt, spricht zweimal, im ersten Moment nicht recht verständlich, von »unseren Malern«, die diese Gattung Karikatur nennen und die selbst auf diesem Feld tätig waren; dabei werden, nicht verwunderlich, sind sie doch die »Erfinder« der Gattung (und offenbar auch des Gattungsbegriffs) Annibale und Agostino Carracci genannt, doch dann auch Lionello (Leonello) Spada und Francesco Tiarini, die beide in der bisherigen Forschung zur Geschichte der Karikatur keine Rolle gespielt haben. Beide jedoch sind wie die Carracci Bologneser mit engem Kontakt zu dem in Bologna verbliebenen Lodovico Carracci, so daß sie über Lodovico offenbar zu den frühesten Nutznießern der neuen Gattung gehört haben. Lodovico ist 1619 gestorben, Spada bereits 1622. So spricht vieles dafür, daß der Schreiber des Vorwortes Bologneser gewesen ist, vielleicht ist er im Umkreis von Francesco Forni zu suchen, Sohn und Nachfolger von Antonio Forni, der der wichtigste Kunsthändler für Altmeisterzeichnungen in Bologna war, mit engem Kontakt zu der Gennari-Familie und offenbar derjenige, der den Verkauf des Bouverie-

Konvolute in den 40er Jahren in die Wege geleitet hat.¹⁵ Ganz offensichtlich führt also auch das Reynoldssche Album ziemlich direkt in die Casa Gennari zurück.

Bleibt die Frage, warum Reynolds, der mit aller Macht europäische Hochkunstanprüche nach England verpflanzen wollte und mit seinen »Discourses« ab 1769 das letzte Corpus klassisch-idealistischer und jede Art von niederer Kunst ablehnender Kunsttheorie vorlegte, ein Karikaturenalbum erwarb. Nun könnte man verweisen auf seine frühe italienische Studienreise von 1749 bis 1752, auf der er offensichtlich der Erfinder einer neuen Malereigattung gewesen ist: von »conversation pieces« mit englischen Reisenden auf der Grand Tour, die samt und sonders karikiert sind. Das berühmteste Beispiel ist seine Parodie auf Raffaels *Schule von Athen* von 1751, in der er Raffaels antike Bildungsversammlung durch karikierte Porträts englischer Reisender höchst anspielungsreich ersetzt hat.¹⁶ Doch in England zurück verwarf er die Gattung, die besonders in Italien durch Thomas Patch Nachfolge fand,¹⁷ um sein Image als seriöser Künstler der englischen Adelsgesellschaft nicht zu gefährden. Immerhin ist es denkbar, daß Reynolds das Album selbst in Italien gekauft hat, er war auf der Rückreise 1752 in Bologna, wo, wie erwähnt, Carlo Gennari seit 1751 Alleinerbe des Guercino-Nachlasses geworden war. Das könnte das handschriftliche Vorwort mit dem Hinweis auf die Bologneser Karikaturtradition erklären. Doch Reynolds, der auch »ernste« Guercino-Zeichnungen besaß, war intelligent genug, um zu begreifen, daß der künstlerische Genius sich gerade in der Vielfalt der Möglichkeiten äußert, sofern zu erkennen ist, was sein

8 Charles Rogers, *A Collection of Prints in Imitation of Drawings. To which are annexed Lives of their Authors with explanatory and critical Notes*, 2 Bde., London 1778; Alberghini, wie Anm. 6, Kat.-Nr. 470–475, Alberghinis Buch ist wegen der zahlreichen Abbildungen ausgesprochen nützlich, wenn auch gänzlich unwissenschaftlich, zudem im einzelnen unvollständig, aus Rogers »Collection« fehlt etwa die Reproduktion der schönsten Guercino-Zeichnung dieser Sammlung, die auch im Original erhalten ist und so den direkten Vergleich zuläßt: s. Werner Busch, »Helldunkel. Kunst als Erscheinung«, in: Anne Röver-Kann (Hg.), *Intimität der Gefühle. Eugène Carrière zum 100. Todestag*, Ausst.-Kat. Bremen (Kunsthalle)/Neuss (Clemens-Sels-Museum), Bremen 2006, S. 96–102, Abb. der Reproduktion und des Originals: S. 96.

9 Alberghini, wie Anm. 6, Kat.-Nr. 4–90.

10 Turner/Plazzotta, wie Anm. 6, S. 19–27, bes. S. 21; Frances Vivian: *Die Sammlung des Consul Smith*, München 1989, S. 35–38.

11 Turner/Plazzotta, wie Anm. 6, S. 20 (Pierre-Jean Mariette: *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes in-édites de cet amateur sur les arts et les artistes*, 6 Bde., Paris 1851–60, Bd. 1, S. 64).

12 Ebd.

13 S. Anm. 9; Arthur M. Hind, *A History of Engraving and Etching*, New York 1963, S. 291; Giovanni Battista Piranesi (Hg.), *Raccolta di alcuni Disegni del Barbieri da Cento detto il Guercino*, Rom 1764; Gudrun Meyer, *Die druckgraphische Reproduktion von Handzeichnungen Giovanni Francesco Barbieris (gen. Guercino) im 18. Jahrhundert*, Magisterarbeit, Kunsthistorisches Institut, Freie Universität Berlin 2003.

14 Nicholas Penny (Hg.), *Reynolds*, Ausst.-Kat. London (Royal Academy of Arts) 1986, S. 18 f.; Martin Postle (Hg.), *Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity*, Tate Britain, London 2005, S. 19; Quelle ist: James Northcote: *The Life of Sir Joshua Reynolds*, 2 Bde.,² London 1819, Bd. 1, S. 18 (Reprint in einem Bd.: London 1971); *Thomas Hudson 1701–1799*, Ausst.-Kat. London (The Iveagh Bequest Kenwood) 1979, Introduction S. 3 f. (ohne Seitenzahlen).

15 S. Turner/Plazzotta, wie Anm. 6, S. 23.

16 Kat. Reynolds, wie Anm. 14, S. 20 f.; Ronald Paulson: *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, London 1975, S. 144 f.; Andrew Wilton und Ilaria Bignamini (Hg.): *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, Ausst.-Kat. London (Tate Gallery) 1996, Kat.-Nr. 40, S. 84.

17 Kat. Grand Tour, wie Anm. 16, Kat.-Nr. 41, 42; Paulson, wie Anm. 16, S. 142–144; F. J. B. Watson, »Thomas Patch (1725–1782). Notes on his Life, together with a Catalogue of his known Works«, *Walpole Society*, Bd. 28 (1940), S. 15–50; ders., »Thomas Patch. Some new light on his Work«, in: *Apollo* 85 (1967), S. 348–53; J. C. Rily, »Horace Walpole and the Second Hogarth«, *Eighteenth-Century Studies* 9 (1975), S. 28–44.



1 Guercino, Kopf eines Bauern, lavierte Federzeichnung, 28,6×21,1 cm, London, Slg. Miss Annide Oppe

eigentlicher Kunstanspruch ist. Insofern wird er es durchaus nicht bedauert haben, die bei den englischen Italienreisenden ausgesprochen beliebte Gattung der karikierenden »conversation pieces« kreierte zu haben, schließlich gingen die Engländer in Rom auch zu Pier Leoni Ghezzi, um sich in Porträtsitzungen von diesem karikieren zu lassen.¹⁸ Qua Rang konnten sie es sich leisten.

Nun gibt es bis heute keine einschlägige Forschung zu Guercinos Karikaturen, wie überdies zu konstatieren ist, daß eine zusammenhängende Geschichte der Genese der Gattung bis heute ein Desiderat der Forschung darstellt. Das macht es nicht leichter zu bestimmen, was Guercino eigentlich als Karikatur verstanden hat. Denn bei ihm scheint sich die Gattung noch nicht zu einem festen Typus mit definitiven Charakteristika verfestigt zu haben. Selbst wenn die Definition als »überladenes Porträt« aus dem Carracci-Kreis stammt, so changiert die Gattung auch bei ihnen.¹⁹ Vielleicht hat sie erst bei Bernini feste Konturen gewonnen und wäre dann als gezeichnetes Porträt fast immer einer einzelnen, individuellen Person zu bezeichnen, deren Züge karikierend übertrieben sind. Der Stil der Bernini-Karikaturen verzichtet bewußt auf Eleganz, ja auf Handschrift, leistet es aber, die karikierte Person zu einer Figuration werden zu lassen, d. h. zu einem erkennbaren, mit Kor-

respondenzen arbeitenden Ornament auf der Fläche. Damit findet eine Ästhetisierung nicht nur des Stils, sondern auch der Form statt.²⁰ Die Karikatur ist also das Resultat eines Abstraktionsprozesses. Diese Stufe hat sie weder bei den Carracci noch bei Guercino gänzlich erreicht. Bei ihnen ist die Grenze zur Genrezeichnung, die im Gegensatz zur Karikatur szenisch angelegt ist, nicht eindeutig zu ziehen. Gewisse karikierende Züge, die einer satirischen Absicht dienen, finden sich auch in diesen Zeichnungen. Bei manchen Zeichnungen der Carracci und auch bei Guercino ist nicht eindeutig zu sagen, ob es sich um eine möglichst getreue Porträtzeichnung im Profil handelt oder ob dem Gesicht bereits Karikaturzüge eingeschrieben sind.

Das gilt auch für manche Zeichnungen des Reynolds-Albums. Diese Zeichnungen dienen primär physiognomischen Fixierungen. Nun hat schon Malvasia behauptet – und die Behauptung dürfte durchaus topisch sein –, daß Guercino sich besonders gern mit dem Volk gemein gemacht habe, das ihn wie einen Vater verehrt habe.²¹ Und in der Tat findet sich unter seinen Karikaturen eine Reihe von offensichtlichen »contadini«, bei denen es mehr um den Typus als die Individualität der Dargestellten gegangen sein dürfte. Von daher ist es auch kein Wunder, daß sich darunter eine Zeichnung befindet (Abb. 1), die die Forschung als Karikatur bezeichnet, die jedoch nichts anderes ist, als eine offensichtliche Variante auf einen aus der della Porta-Tradition (Abb. 2) stammenden Physiognomietypus handelt, der über Lebrun (Abb. 3) bis zu Lavater fortgeschrieben wurde und den Typus des »homme brebis« darstellt.²² Doch noch etwas anderes unterscheidet eine Reihe von Guercino-Karikaturen von der oben versuchten Definition der Gattung. Er verzichtet in diesen Zeichnungen nicht auf seinen individuellen Stil, seine Handschrift, was schon dadurch deutlich wird, daß er gelegentlich, wie bei seinen sonstigen Federzeichnungen, nicht ohne Lavierung auskommt. Einschlägigstes Beispiel ist sicher die einzige aus dem Reynolds-Album häufiger reproduzierte, in der Tat besonders schöne Zeichnung eines Knaben mit einem großen Hut (Abb. 4), bei der es Guercino gelingt, gleich zu einer unverwechselbaren Figuration zu kommen.²³ Der riesige Schlapphut verschattet das Gesicht des Knaben in der Augenpartie vollkommen – ein Lavierpinselstrich deckt diese Partie zu, so daß der Reiz des Blattes darin besteht, daß wir das Gesicht des Knaben nicht eigentlich erkennen können, und es doch unverwechselbar gekennzeichnet ist. Denn dem viel zu großen Schlapphut korre-

18 Anne Thurmann-Jajes, *Pier Leone Ghezzi und die Karikatur*, phil. Diss. Bochum 1993, Bremen 1998; zum Paradox sich karikieren zu lassen: Geoffrey Baynal Clarke in einem Brief an James Boswell vom 17. August 1775, zitiert bei Watson 1967, wie Anm. 17, S. 353.

19 Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, S. 233 f., 260 f.; Gerd Unverfehrt, »Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs«, in: Gerhard Langemeyer u. a. (Hg.), *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, Ausst.-Kat. Hannover (Wilhelm-Busch-Museum) München 1984, S. 345–354.

20 Irvin Lavin, »Bernini and the Art of Social Satire«, *History of European Ideas* 4 (1983), S. 365–420; ders., »High and Low Before Their Time: Bernini and the Art of Social Satire«, in: Kirk Varnedoe und Adam Gopnik (Hg.), *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low*, New York 1990, S. 19–50.

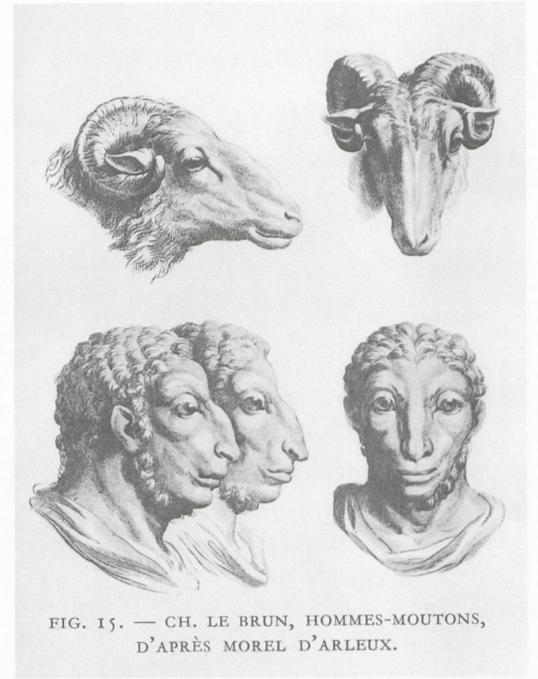
21 Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite dei pittori Bolognesi*, hrsg. von Marcella Braccaglia, Bologna 1971 (Reprint der Ausgabe Bologna 1678), Bd. 2, S. 564.

22 S. Denis Mahon: *Il Guercino*, Ausst.-Kat. Bologna (Palazzo dell' Archiginnasio) 1968–69, 2 Bde., Bd. 2 Disegni, Kat.-Nr. 213–246, bes. 229, 231, 233, 234; Ernst H. Gombrich, »Das Arsenal der Karikaturisten«, in: Kat. Bild als Waffe, wie Anm. 19, S. 391, Abb. 17; Otto Baur, *Bestiarium Humanum. Mensch-Tier-Vergleich in Kunst und Karikatur*, München 1974, Abb. 30 (della Porta) vergl. auch das Frontspiz; Juris Baltrusaitis, *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft. Tierphysiognomie – Bilder im Stein – Waldarchitektur – Illusionsgärten*, Köln 1984 (zuerst franz. 1983), S. 26 (Lebrun).

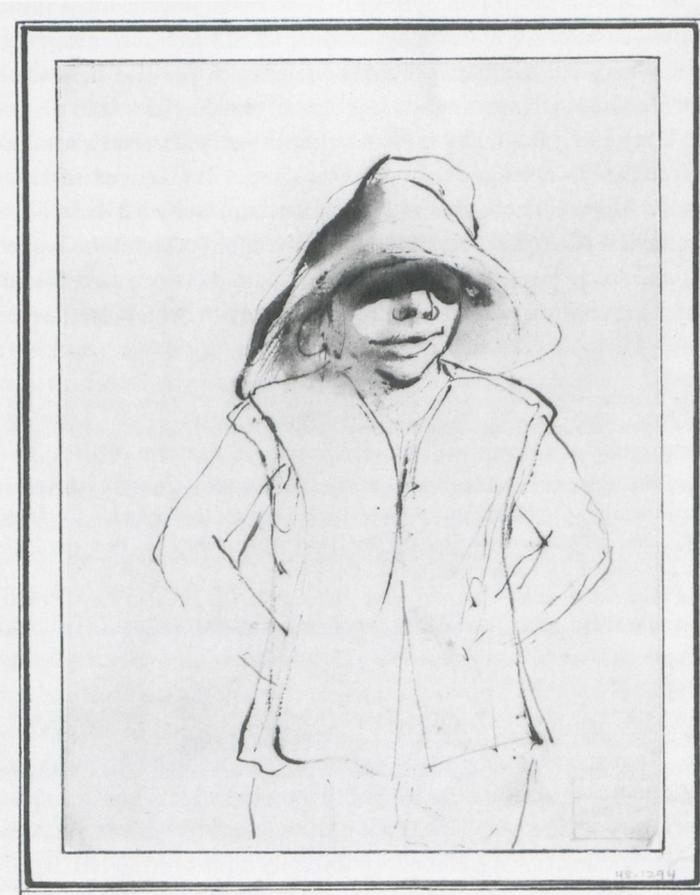
23 Inv.-Nr. 48-1294.



2 Giovanni Battista della Porta, Mensch-Schaf-Vergleich aus: De humana physiognomonia, 1586



3 Charles Lebrun, Homme brebis, aus: Dissertation zur un traite de Charles Le Brun concernant le rapport de la physiognomie humaine avec cette des animaux. hrsg. von A. Morel d'Arleux, Paris 1806



4 Guercino, Knabe mit großem Hut, lavierte Federzeichnung, 16,5 × 12,1 cm, The Art Museum, Princeton



5 Guercino, Zwei Männer mit breitkrepigen hohen Hüten, lavierte Federzeichnung, 20,6 × 17,6 cm, The Art Museum, Princeton



6 Guercino, Zwei karikierte männliche Köpfe mit Kappen, Federzeichnung, 14,9 × 16,8 cm, The Art Museum, Princeton

spondieren eine viel zu große breite Nase und erst recht ein gänzlich in die Breite gezogener Mund, ja, der ganze Kopf erscheint viel zu groß für den schmalen, bis zu den Oberschenkeln gezeigten Körper des Knaben, bei dem in seiner flüchtigen Anlage dennoch Wert auf eine gewisse stilisierende Achsensymmetrie gelegt ist. Aber ist dies im strengen Sinn eine Karikatur? Übertreibung im Gesicht und Formreduktion am Körper sprechen dafür, die Lavierung, die ja auch Volumen und Räumlichkeit andeutet, spricht dagegen, dennoch zielt die Karikatur auf das Flächenornament. Die Tatsache, daß eine solche Zeichnung in einem Karikaturenalbum landet, deutet zumindest darauf hin, daß die Zeitgenossen die Zeichnung im Karikaturenkontext gesehen und Karikaturen als Ausdruck einer Facette eines besonderen künstlerischen Genius verstanden haben.

Zwei Blätter des Albums stellen ungewöhnlicher Weise Doppelkarikaturen dar, wobei das eine – erneut in der della Porta-Tradition – mit dem Mensch-Tier-Vergleich spielt, indem es dem einen Gesicht eine vollständige Kuhphysiognomie einschreibt (Abb. 5).²⁴ Das andere Blatt dagegen, das wenig Aufmerksamkeit gefunden hat und bis heute den Titel trägt *Zwei karikierte männliche Köpfe mit Kappen* (Abb. 6), stellt, recht besehen, eine Sensation dar.²⁵ Denn die Köpfe lassen sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit identifizieren und ihre Zusammenstellung ist mehr als verblüffend. Die beiden, von denen nur Köpfe und angedeutete Schultern wiedergegeben sind, erscheinen wie bei einem Freundschaftsporträt hintereinander gestaffelt im Profil. Der hintere mit Stoppelbart, relativ schmalen Lippen, Knollennase, um-

geschwollenen Augen unter gewölbten Brauen und Ballonmütze stellt zweifellos Rembrandt dar, wie er aus den Selbstbildnissen der späten 50er oder frühen 60er Jahre nur zu gut vertraut ist. Sollte man noch Zweifel haben, so kann sie ein kleines Detail auflösen: Auf der Schulter ist wie ein Mäander die holländische Halskrause, die sogenannte Kröse, angedeutet. Ein Vergleich mit Rembrandts Selbstbildnis von 1657(9) (Abb. 7) in der schottischen Nationalgalerie in Edinburgh, das der Duke of Sutherland geliehen hat, dürfte zeigen, wie nah die Karikatur den Rembrandt-Selbstbildnissen dieser Jahre kommt. Selbst die Züge der zerfurchten Stirn sind angedeutet oder die ein wenig vorragende gesonderte Bartpartie unmittelbar unter der Unterlippe. 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 schielt extrem und Francesco Barbieris Spitzname, unter dem er bekannt war und ist, »il Guercino«, bedeutet bekanntlich nichts anderes als »der kleine Schieler«. Ist die Identifizierung richtig, dann liegt in Guercinos Zeichnung das erste Karikaturenselbstbildnis der Geschichte der Kunst vor. Weitere Karikaturenselbstbildnisse, etwa von Ghezzi, sind erst aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert.²⁶

24 Inv.-Nr. 48-1319.

25 Inv.-Nr. 48-1297.

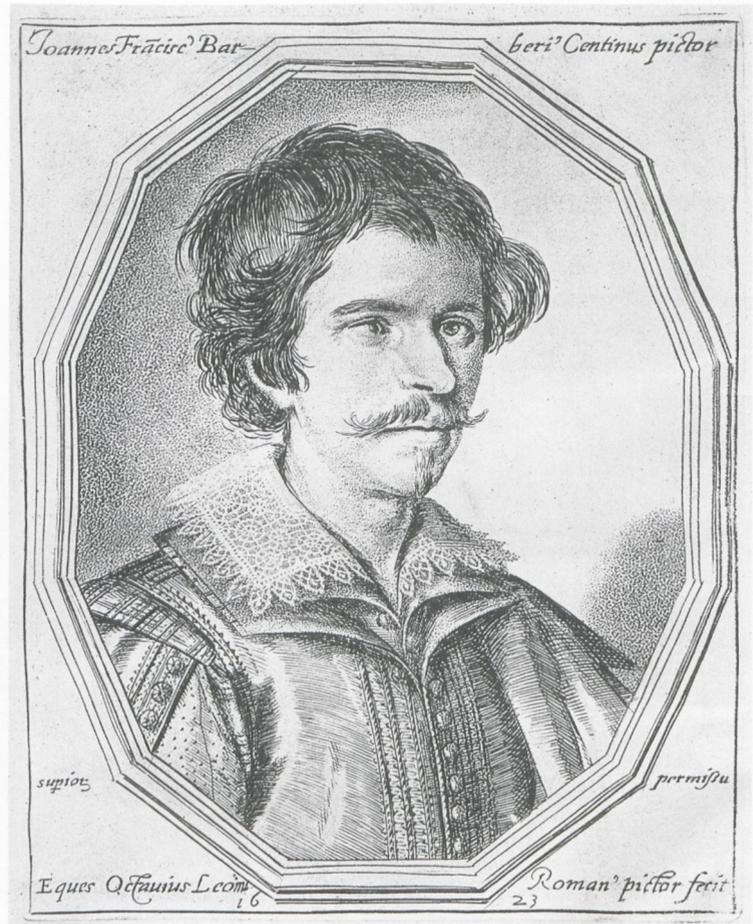
26 Thurmann-Jajes, wie Anm. 18, zu den Selbstbildnissen: S. 120–132, Abb. 36–56.



7 Rembrandt, Selbstbildnis, 1657 oder 1659, Öl a.L., 52,7 × 42,7 cm, National Gallery of Scotland, Bridgewater Loan

Dem 17. und 18. Jahrhundert waren vor allem zwei authentische Porträts Guercinos geläufig, beide durch Reproduktionen weit verbreitet: und zwar ein frühes Bildnis und glücklicherweise ein Altersbildnis, noch dazu aus den späten 50er Jahren. Bei dem frühen Bildnis handelt es sich um eine Zeichnung von Ottavio Leoni, direkt als Stichvorlage gedacht.²⁷ Der Stich (Abb. 8), der in der Vitenliteratur verschiedentlich Verwendung fand, ist 1623 datiert.²⁸ Das Schielmotiv ist deutlich, besonders die Pupille des linken Auges ist zur Nase und nach oben hin verrutscht, die Nase selbst 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 (Abb. 9), heute in Bologna in der Pinacoteca Nazionale aufbewahrt. Die Büste läßt sich auf 1657 datieren, Guercino wäre also 66 Jahre alt gewesen.²⁹ Dieses Altersporträt nähert sich dem Typus der Karikatur nun ganz entschieden. Guercino trägt die sogenannte Papalina, eine Hausmütze, über den ihm 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 (Abb. 10).³⁰

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.³¹ Zwei weitere offenbar authentische Selbstbildnisse sind erst sehr viel später aufgetaucht,



8 Nach Ottavio Leoni, Bildnis Guercino, 1623, Kupferstich, 14,3 × 11,2 cm

ein frühes gemaltes konnte die Frankfurter Guercino-Ausstellung von 1991/92 vorstellen.³² Ferner existieren zwei Selbstbildniszeichnungen, eine frühere, die Guercino offenbar 1629 für Sandrart gemacht hat, der ihn in Cento besucht hat. Sie wird im Münchener Kabinett aufbewahrt und erscheint gegenüber der Leoni-Zeichnung ein wenig geschönt. Nach ihr und nicht etwa nach dem Leoni-Nachstich hat P. Kilian Guercinos Porträt für Sandrarts *Teutsche Academie* gestochen.³³ Die zweite,

27 Hanno-Walter Kruft, »Ein Album mit Porträtzeichnungen Ottavio Leonis«, in: *Storia dell'Arte* 1/2 (1969), S. 450 und Abb. 8; Hanno-Walter Kruft, »Ottavio Leoni als Porträtmaler«, in: *Storia dell'Arte* 72 (1991), S. 183–190; Susan J. Barnes, »The uomini illustri, humanist culture, and the development of a portrait tradition in early seventeenth-century Italy«, in: Susan J. Barnes (Hg.), *Cultural differentiation and cultural identity in the visual arts*, Hanover 1989, S. 81–92.

28 S. vorherige Anm. und Alberghini, wie Anm. 6, Kat.-Nr. 277; *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII. disegnat, ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lionni*, Rom 1731.

29 Ferdinando Rodriguez, *Guida della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1957, S. 17, Inv.-Nr. 3884.

30 Etwa noch in der späten Ausgabe von Malvasia, wie Anm. 21, Bd. 2, Bologna 1841.

31 *Gli Uffizi, Catalogo Generali*, S. 892, Kat.-Nr. A 434 und 435 – beide als Kopien bezeichnet.

32 Sybille Ebert-Schifferer (Hg.), *Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino 1591–1666*, Ausstellungskatalog Frankfurt (Schirn Kunsthalle) Bologna 1991, Kat.-Nr. 36; das Exemplar im Louvre scheint eine Kopie hiervon: Stéphane Loire, *Le Guercin en France (= les dossiers du Département des peintures)*, Paris 1990, Kat.-Nr. 19.

33 Sybille Ebert-Schifferer, »Sandrart a Roma 1629–1635: un cosmopolita tedesco nel Paese delle Meraviglia«, in: *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, hrsg. von der Académie de France à Rome, Ausst.-Kat. Rom (Villa Medici) 1994, S. 99, Abb. 1; Alberghini, wie Anm. 6, Kat.-Nr. 260.



9 Fabrizio Arrigucci, Büste Guercinos, Terracotta, 1657, Pinacoteca Nazionale, Bologna

im römischen Gabinetto, scheint in mittleren Jahren entstanden zu sein, sie trägt die Aufschrift »G(u)ercino ritratto proprio« (Abb. 11) und zeigt Guercino im Profil nach links – wie auf der Karikatur.³⁴ Und hier ist vor allem die Höckernase gänzlich unverkennbar, auch die etwas fliehende Stirn. So scheint es auch an dieser Identifikation keinen Zweifel geben zu können.

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 es gibt zwei überraschende und quellenmäßig belegte künstlerische Begegnungen, und zwar aus den späten 50er respektive den frühen 60er Jahren. Rembrandts Kunst kannte man in Italien primär aus der Druckgrafik und wußte sie wohl zu schätzen, schon in den 30er Jahren lassen sich Einflüsse von Rembrandts Grafik etwa auf Castiglione feststellen, und im Nachlaßinventar des in Italien lebenden Kunsthändlers Cornelis de Wael von 1667 sind immerhin 134 Radierungen von Rembrandt aufgeführt.³⁵ Diese Vertrautheit mit Rembrandts Grafik 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.³⁶ Rembrandt malte den berühmten, heute im Metropolitan Museum aufbewahrten *Aristoteles vor der Büste Homers*. Das Gemälde kam 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



10 Illustration zu Malvasia, Felsina Pittrice, Bd. 2, ed. Bologna 1841, Bildnis Guercinos

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 von Vollkommenheit sein müssen, und ich halte ihn in aller Ehrlichkeit für einen großen Künstler.«³⁷ Guercino wurde, und das macht den Auftrag besonders interessant, von Ruffo aufgefordert, das Pendant in seiner »prima maniera gagliarda«³⁸ zu malen, in seiner ersten, lebhaft-kräftigen Manier.

34 Aldo de Rinaldis, »Di alcuni disegni del Guercino«, *Bolletino d'Arte* 24 (1931), S. 470.

35 Jeroen Giltaij, *Ruffo en Rembrandt. Over een Siciliaanse verzamelaar in de zeventiende eeuw die drie schilderijen bij Rembrandt besteld*, Zutphen 1999, S. 36; M. Roscam Abbing, *Rembrandt 2006: New Rembrandt Documents*, Leyden 2006, Quelle 80, S. 103.

36 Neben der an Anm. 35 zitierten Literatur s. vor allem: Julius Held, *Rembrandt's »Aristotle« and other Rembrandt Studies*, Princeton 1969, S. 3–44; Walter L. Strauss und Marjon van der Meulen (Hg.), *The Rembrandt Documents*, New York 1979, S. 285, 315, 320, 457, 458, 485, 491, 508, 509, 546; Abbing, wie Anm. 35, S. 47; Quelle 39, S. 56; Quelle 60, S. 84; Quelle 64, S. 89; Quelle 69, S. 92; Quelle 81, S. 104 f.; Quelle 87, S. 113; Quelle 88, S. 114.

37 Guercinos Brief: Strauss/van der Meulen, wie Anm. 36, Quelle 1660/7, S. 457.

38 Wie Guercino selbst schreibt: ebd.



11 Guercino, Selbstbildnis, lavierte Zeichnung, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom

Um diese Bemerkung zu verstehen, gilt es, sich Folgendes klarzumachen: Von Guercino existieren Frühwerke im malerischen Stil, mit starken Licht- und Schattenzonen, sie sind deutlich vom streng klassizistischen kühlen späteren Stil zu unterscheiden. Der Bruch vom Früh- zum Spätstil ist einigermäßen 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. Schließlich gehörten Neapel und Sizilien zu Spanien. Damit konnte er die freie, ungeglättete Pinselführung Rembrandts durchaus goutieren, so sehr ihm sein im Tagesgeschmack befangener flämischer Kunsthändler Abraham Breughel von dem Kauf eines Rembrandtwerkes abgeraten hatte. Guercinos Pendant zu Rembrandts *Aristoteles* erreichte Messina 1661, dargestellt war ein Kosmograph. Das Bild ist nicht erhalten, eine Zeichnung Guercinos kann allerdings einen Eindruck davon vermitteln, wie es ausgesehen hat.³⁹

Trotz der Aufträge an Guercino und einen weiteren italienischen Maler wendete sich Ruffo noch einmal an Rembrandt. Von 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.⁴⁰ Der Alexander erreicht 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.⁴¹ 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 grafische Reproduktionen der Sammlung zeigen sie wenigstens an einer Wand.

Was genau sich Guercino bei seinem Karikaturen-Doppelporträt gedacht hat, darüber mag man spekulieren. Ziele 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 Guercinos 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 Grafik vorlagen. Guercinos entsprechende Zeichnungen rechnet man heute zur Karikatur, wie es scheint, nur teilweise zu Recht. In Physiognomiestudien versuchten die Künstler, sich der verschiedenen Ausdruckstypen zu versichern, im Selbstbildnis wollten sie zudem ein Dokument ihres künstlerischen Selbstverständnisses, aber auch ihres besonderen Ingeniums hinterlassen. So sind Guercinos wunderbare Zeichnungen eines jüngeren Mannes mit aufgerissenen (Abb. 12) bzw. zusammengekniffenen Augen unmittelbar mit Rembrandts frühen um 1630 datierten Selbstbildnisradierungen (Abb. 13) als Ausdrucksstudie zu vergleichen.⁴² Nun galt Rembrandt in der italienischen Kunsttheorie,

39 Guercino zum Kosmographen: ebd., Quelle 1660/14, S. 460 f.; Guercinos Zeichnung abgeb. bei: Held, wie Anm. 36, Abb. 2.

40 Strauss/van der Meulen, wie Anm. 36, Quelle 1661/5, S. 484 f.

41 Das Rembrandt-Selbstbildnis der Medici-Sammlung: Gli Uffizi, wie Anm. 31, S. 970, Kat.-Nr. A 743; Karla Langedijk, *Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz*, Florenz 1992, S. 148–152, Kat.-Nr. 28 (Rembrandts Selbstbildnis von um 1664 ist womöglich erst 1667 vom späteren Cosimo III. in Rembrandts Atelier erworben worden).

42 Loire, wie Anm. 32, Kat.-Nr. 47 (mit zugekniffenen Augen), Kat.-Nr. 48 (mit aufgerissenen Augen), beide mit Abb.; Rembrandt: vor allem B. 10, 13, 320 (mit aufgerissenen Augen).



12 Guercino, Mann mit aufgerissenen Augen, lavierte Federzeichnung, 20,6 × 20,9 cm, Musée du Louvre, Cabinet des dessins



13 Rembrandt, Selbstbildnis, 1630, Radierung (Bartsch 320), 5,1 × 4,6 cm

besonders bei Baldinucci, als ungehobelt, garstig, bäurisch oder plebejisch,⁴³ und Guercino trug seinen Spitznamen zu Recht, schönheitlichen Vorstellungen entsprach auch er wahrlich nicht.

Ganz offensichtlich beruft Guercino den alten Topos aus Platons *Symposion*, der als der Silen des Alkibiades sprichwörtlich geworden ist und Eingang in die Emblematisierung gefunden hat.⁴⁴ Erasmus zitiert ihn im *Handbüchlein eines christlichen Streiters* und in den *Adagia*, Rabelais liefert eine Variante im Vorwort zu *Gargantua und Pantagruel*,⁴⁵ Reynolds hat seinem Porträt von Laurence Sterne Satyrzüge aufgeprägt, um die Satire Sternes auf dialektische Weise durchsichtig zu machen auf ihren wahren moralischen Kern.⁴⁶ Denn in Platons *Symposion*, als das Gespräch um die Liebe kreist und Sokrates gerade seine Rede beendet hat, erscheint plötzlich der trunkene Alkibiades. Aufgefordert, nun auch seinen Redebeitrag zu liefern, macht er dem Sokrates eine Liebeserklärung, indem er ihn zunächst mit dem Satyr Marsyas vergleicht, der durch seine Flöte die Menschen bezaubert habe. Sokrates aber könne auch ohne Instrument durch seine bloße Rede seine Zuhörer hinreißen. Er, Alkibiades, sei ganz trunken von seinen Reden. Sokrates aber umgarne wie die Silene die Schönen, doch tue er dies nur äußerlich, denn inwendig sei er voller Weisheit und Besonnenheit. Er, Alkibiades, habe gehofft, Sokrates sei in seine Schönheit verliebt, doch spiele er nur mit ihm. Auf den ersten Blick seien auch seinen Reden satyrhaft. »Denn«, so heißt es wörtlich, »von Lasteseln spricht er, von Schmieden und Schustern und Gerbern, und scheint immer auf dieselbe Art nur dasselbe zu sagen, so daß jeder unerfahrene und unverständige Mensch über seine Reden spotten muß.«⁴⁷ Doch diese Reden, wie bei den aufschließbaren Silensfiguren, seien inwendig voller Vernunft, sie seien göttlich, so wie die Silensfiguren im Inneren Götterfiguren enthalten. Dieses Bild des Verhältnisses von häßlichem Äußeren und schönem Inneren war vielfältig zu nutzen, es konnte, wie bei Erasmus, christlich gewendet werden, wie bei Rabelais die tiefere moralische Wahrheit der

Satire hervorkehren, aber es konnte eben auch nicht nur als ästhetische Rechtfertigung der Karikatur dienen, deren Kunstcharakter unter äußerer Verzerrung verborgen ist, und den es für den Kenner freizulegen gilt, sondern im Falle von Guercinos Doppelkarikatur konnte es auch ganz direkt auf die Dargestellten bezogen werden. So häßlich sie äußerlich sein mochten, als Künstler verkörpern sie wahre Schönheit. Die Karikatur in ihrer Hervorkehrung der Defekte macht das Häßliche durchschaubar auf sein Gegenteil hin. Damit erobert Guercino der Karikatur ihre eigentliche Dimension.

Abbildungsnachweis

London, Slg. Miss Annide Oppe: 1. – Archiv des Verf.: 2, 3, 8, 10, 13. – Princeton, The Art Museum: 4, 5, 6. – National Gallery of Scotland, Leihgabe des Duke of Sutherland: 7. – Bologna, Pinacoteca Nazionale: 8. – Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe: 11. – Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins: 12.

43 Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, Florenz 1686, S. 78–80; dt. Übersetzung: Susanne Heiland und Heinz Lüdecke: *Rembrandt und die Nachwelt*, Darmstadt 1960, S. 29–31; Seymour Slive, *Rembrandt and his critics. 1630–1730*, Den Haag 1953, S. 104–115.

44 Platon, »Symposion«, in: Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, hrsg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gerd Plamböck, Reinbek bei Hamburg 1962, S. 240–244 (212c–216c); Jacob Cats, *Silenus Alcibiadis, sive Proteus*, Amsterdam 1618.

45 Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, Kap. II: Die »Silene des Alkibiades« oder Erasmus und die Frage des christlichen Stils, S. 90–125, bes. S. 93–95, 99, 103 (Erasmus); 117 f., 123 (Rabelais).

46 Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 395–404.

47 Platon, wie Anm. 44, S. 248 f. (221 e).