

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

12. Jahrgang

Juni 1959

Heft 6

## MAESTRI DELLA PITTURA DEL SEICENTO EMILIANO

*Zur Ausstellung in Bologna vom 26. April bis 5. Juli 1959*

*(Mit 3 Abbildungen)*

Die dritte der von der Stadt Bologna veranstalteten „Biennali d'Arte Antica“, die wiederum in den nun schon traditionell gewordenen Räumen des Archiginnasio ihren stilvollen Rahmen fand, ist nicht monographischer Natur wie ihre beiden Vorgängerinnen, sondern umfaßt mit 155 Bildern die gesamte Malerei Bolognas und der Emilia während eines ihrer ertragreichsten und berühmtesten Jahrhunderte. Man versteht leicht, warum Guido Reni und die Carracci, denen die beiden früheren Ausstellungen gewidmet waren, sowie Domenichino, Albani und Guercino, die in künftigen Biennalen zu Worte kommen sollen, diesmal nur mit ein paar sorgsam ausgewählten, gewichtigen Proben vorgeführt werden. So nur konnte Raum gewonnen werden für eine ausreichende Repräsentation der übrigen Hauptmeister der Region und dennoch Gelegenheit geboten werden, ihr Schaffen mit jenem der vielgenannten Capiscuola in unvoreingenommenen Vergleich zu setzen.

Wohl jedem Besucher dieser vom ersten bis zum letzten Saal wahrhaft überwältigenden Schau wird dabei zum Bewußtsein kommen, wieviel größer die Zahl der schöpferischen Kräfte des emilianischen Seicento ist und wieviel weiter sich der Radius ihrer Gestaltungskraft ausdehnt, als bisher gemeinhin angenommen wurde. Ohne hier ein Bild der allgemeinen Entwicklung entwerfen zu können (wofür die Zeit erst gekommen sein wird, wenn sich das gesamte Denkmäler-Material einigermaßen vollständig überblicken läßt), sei einstweilen das folgende, durchaus der näheren Ausdeutung bedürftige Orientierungsschema skizziert. Zwei Hauptströmungen sind es, die das bolognesisch-emilianische Kunstschaffen des 17. Jahrhunderts durchziehen: ein sozusagen „klassischer“ (zeichnerisch-plastisch tendierender) Hauptstrom, der von dem letzten bedeutenden Vertreter des sogen. „Manierismus“ in Bologna, Bartolomeo Cesi, über die Carracesken (Albani, Domenichino, Massari u. a.), Reni und die Reni-Richtung (Gessi, Sirani, Cantarini, Torri usw.) zu Cignani und M. A. Franceschini weiterführt – und eine „antiklassische“ (malerisch-kolo-



ristisch frei gestaltende) Gegenströmung, die, nicht ohne Einwirkung gewisser Frühwerke Annibale Carraccis, von Faccini über den jungen Guercino, Mastelletta und Burrini zu ihrem Höhepunkt (und zugleich Endpunkt), G. M. Crespi, gelangt. Abseits dieses einfachen, klar erfassbaren Antagonismus gibt es nun aber in Bologna selbst Meister wie Cavedoni, Pasinelli und Gioseffo dal Sole, in Modena, Parma und Ferrara Persönlichkeiten vom Range eines Schedoni, Lanfranco und Bononi, in denen bald das eine, bald das entgegengesetzte künstlerische Moment den Grundton anzugeben scheint. Was solche divergierenden Tendenzen zusammenhält, ist ein der gesamten Emilia seit dem Vorgang Correggios und Parmigianinos eigenes Sensorium für das in einem durchaus monumentalen Sinne Dekorative und rhetorisch Wirkungsvolle, für das üppige, an starken Kontrasten reiche, dennoch stets maßvolle und geschmackvoll abgewogene Gesamtbild. Als symptomatisch darf man es bezeichnen, wie wenig Boden in Bologna und den Nachbarstädten der eigentliche Caravaggismus gewonnen hat – : kein größeres Mißverständnis als das, jene schillernden chiaroscuralen Effekte, die bei Faccini, Schedoni, Guercino oder Bononi eine solche Rolle spielen, aus dem unbarmherzigen Dogmatismus des caravaggesken Helldunkels ableiten zu wollen, statt aus ihrem natürlichen landschaftlichen Nährboden, dem „dekorativen“, sammetweich über die Bildfläche dahingleitenden, dem Auge schmeichelnden Helldunkel des Correggio und seiner parmensischen Nachfolger!

Die Fülle all des Neuen und mannigfach Anregenden, das in Bologna zu sehen ist, eingehend zu würdigen, würde Umfang und Zweck dieses Berichtes weit überschreiten. Ein orientierender Überblick über das Wichtigste und über die Art, wie es dem Auge des Schauenden dargeboten wird, möge daher an dieser Stelle genügen. Die Mostra del Seicento Emiliano, die den Besucher auf diskrete, aber eindringliche Art zu einem systematischen Rundgang gemäß dem Sinne ihrer Anordnung nötigt, beginnt nach einer erwartungsvoll stimmenden Ouvertüre, den beiden ruhig-edlen Altarbildern *Cesis* im Treppenhaus, mit einem *Pietro Faccini* gewidmeten Raum, in dem sich die geistreich komponierte „Madonna mit dem hl. Dominicus, von den Mysterien des Rosenkranzes umrahmt“ (aus Quarto Inferiore), die pathetische „Assunta“ aus den Servi in Bologna und das farbenfunkelnde kleine Kabinettstück mit der „Vermählung der hl. Katharina“ (bolognesischer Privatbesitz) als Höhepunkte hervorheben und eindrucklich die Vielseitigkeit und Wandlungsfähigkeit dieses Korlisten par excellence bezeugen.

Ein dem *Mastelletta* (Gio. Andrea Donducci) gewidmetes Abteil schließt sich an neben den etwas schematisch wirkenden alttestamentarischen Szenen aus der Galerie Spada in Rom sehen wir Visionen einer poetisch-malerischen Phantasie wie den „Von Engeln bedienten Christus“ in einer vage an Niccolo dell'Abbate anklingenden Traumlandschaft, die in jähem Lichtern aufblitzende „Anbetung der Hirten“ aus Parma und die entzückende „Flucht aus Ägypten“ aus Londoner Privatbesitz, die als Vorstufe für das reicher ausgeführte Bild der Pinakothek von Bologna gelten darf.

Es folgen eine von reiflicher Überlegung zeugende Auswahl sowohl monumentaler wie intimer Werke des tiefreligiösen, bald zum zart Idyllischen, bald zum feierlich



Hieratischen neigenden *Alessandro Tiarini*, einige Proben des eng mit der römischen Zeit Annibale Carraccis verbundenen *Lucio Massari* und des von venezianischer Farbenfreudigkeit nicht unbeeindruckten monumentalen Koloristen *Giacomo Cavendon*, der in seiner 1614 datierten „Madonna in der Glorie mit den Heiligen Alò und Petronius“ (4 Meter hoch!) eines der wirkungsvollsten Kirchenbilder des gesamten 17. Jahrhunderts geschaffen hat. Die mit größter Einfachheit der Mittel dargestellte „Madonna in der Glorie mit den Heiligen Thomas und Hieronymus“ von *Guido Reni* (Vatikanische Pinakothek) erweist sich als ein gefährliches Vergleichsstück zu allem, was von den näheren und fernerer Nachfolgern dieses schwer erreichbaren Vorbildes wie *Francesco Gessi*, *G. A.* und *Elisabetta Sirani* und selbst von dem feinsinnigen *Simone Cantarini* ausgestellt ist, wiewohl der letztere eine beachtlich persönliche Note besitzt und in der „Krankenheilung Petri“ aus S. Pietro in Fano und dem in pathetischer Frontalität knienden „Hl. Joseph“ (Museo Civico, Pesaro) einen hohen Grad abgeklärter künstlerischer Reife verrät.

Mit den beiden nahezu der gleichen Generation angehörenden „hochbarocken“ Meistern *D. M. Canuti* und *Lorenzo Pasinelli* stoßen wir zur zweiten Jahrhunderthälfte vor, der sie mit ihrem reifen Schaffen ganz und gar angehören, Canuti als virtuoser Repräsentant einer Deckenmalerei, die sich – in einer gewissen stilistischen Parallele zu Gaulli – durch „aggruppamenti e accavallamenti nello spazio, rimandi lontanissimi e irreali, morbidi viluppi in controluce“ (Calvesi) auszeichnet, und Pasinelli als vielseitiger Erfinder biblischer und mythologischer Szenen, in denen ein schwach vernehmlicher Nachhall Renis sich mit römischen und venezianischen Reminiscenzen in durchaus persönlicher, gelegentlich zart poetischer Weise verschmilzt, wie etwa in dem bezaubernden Idyll aus Londoner Privatbesitz „Amor und die Nymphen“.

*Gio. Gioseffo dal Sole* und *Gio. Antonio Burrini*, beide um die Mitte der fünfziger Jahre geboren, reichen mit ihrer Tätigkeit beträchtlich in das 18. Jahrhundert hinein, wofür die seidig-geschmeidigen Silbertöne des voll signierten und 1706 datierten Altarbildes von Gioseffo dal Sole aus der Chiesa del Suffragio in Imola („Trinität und zwei Heilige“) sowie das offensichtlich später entstandene feinsinnige Kabinettstück aus Palazzo Venezia („Flucht nach Ägypten“) auch in stilistischer Hinsicht klares Zeugnis ablegen. Burrini seinerseits, der vor allem an seinen ersten Lehrer Canuti anknüpft, aber auch Einflüsse seitens des M. A. Colonna und anderer Quadraturisten aufnimmt, lebt zwar bis 1727, doch kennen wir nichts von ihm, das sich mit Sicherheit so spät datieren ließe, und in jedem Falle erweisen ihn auch relativ fortgeschrittene Bilder als einen echten Sohn des Seicento: kräftig in Komposition und Helldunkel, energisch und breit in der Pinselführung und vor gewissen Gewaltsamkeiten und Roheiten der Zeichnung keineswegs zurückschreckend. Alles in allem eine Persönlichkeit, die Besseres in der Freskomalerei (vgl. die prachtvollen Deckenmalereien in Zola Predosa bei Bologna) zu leisten berufen war als im Tafel- und Altarbild. Unter den in Bologna ausgestellten Gemälden möchte der großen Palaus aus Monghidoro weitaus der Vorzug zu geben sein, wenn darin mit Bestimmtheit



Burrinis Hand nachzuweisen wäre – daran aber ließe sich nur denken, wenn der koloristische Stil des Meisters nach 1700 eine überraschende Wandlung zum settecentesken Helligkeitsideal durchgemacht hätte, wofür einstweilen jeder Anhaltspunkt fehlt.

Den Beschluß der bolognesischen (Haupt-)Sektion der Mostra bilden drei der kunsthistorischen Welt wohlbekannte, gegen und um die Wende zum 18. Jahrhundert tätige Meister: *Carlo Cignani*, *M. A. Franceschini* und *Giuseppe M. Crespi*. Der erste unter ihnen, den der weitausholende, prachtvolle Schwung seiner breiten Kurven für große und größte Formate geradezu prädestiniert, ließ sich in den begrenzten Räumlichkeiten einer retrospektiven Ausstellung wohl kaum besser repräsentieren, als es in Bologna geschehen ist, aber wirklich gerecht werden kann man Cignani nur dann, wenn man ihn in seinen Decken- und Kuppelmalereien in Forlì sowie in seinen Kolossalgemälden für Kirchen und Paläste – ein solches besitzt die Theatinerkirche in München – kennen lernt. Unter den mittelgroßen und kleineren Gemälden, die für die Mostra ausgesucht wurden, wirkt die „Kindheit Jupiters“ (Bayrische Staatsgemäldesammlungen) einigermaßen enttäuschend, was teilweise dem schlechten Erhaltungszustand zuzuschreiben sein dürfte, während die ähnlich große, als Gegenstück gehängte „Auffindung Mosis“ (bolognesischer Privatbesitz) sowohl in kompositioneller wie malerischer Hinsicht eine Reife besitzt, die sich m. E. mit der vom Katalog vorgeschlagenen zeitlichen Ansetzung („prima opera conosciuta“) nicht vereinbaren läßt. M. A. Franceschini, Cignanis berufener und hochbegabter Fortsetzer, ein wenig älterer Generationsgenosse dal Soles (geboren 1648), weist mit der hellen Intonation seiner Farbskala, seiner tändelnden Bukolik und seiner deutlichen Absage an die chiaroscurale Dynamik des Hochbarock stärker als irgend ein anderer auf das nahende Settecento hin, dem ein nicht unwichtiger Teil seines Schaffens angehört, insbesondere die bekannten Deckengemälde des Liechtenstein-Palais in Wien. Auf der bolognesischen Mostra ist mit Recht der pastoral-idyllischen Seite seines umfangreichen Schaffens der Vorzug gegeben; die archaisierende Predella der „Anime purganti“ aus S. Agostino in Imola bildet dazu einen überraschenden Kontrast. G. M. Crespi endlich, der jüngste dieses Triumvirates, gehört mit dem Großteil seines Schaffens mehr dem 18. als dem 17. Jahrhundert an (gest. 1747); aber ihm, dem Fortsetzer und Vollender der malerischen, in dunklen Hintergründen schwelgenden Richtung des bolognesischen Seicento, waren lichterfüllte Räume settecentesker Glorien und pastoraler Gefilde nicht gemäß; im Gegenteil, er zögerte nicht, das tenebrose Element bis zur einseitig schroffsten Konsequenz zu steigern. Crespis umfangreiches Schaffen ist in Bologna schon bei früheren Gelegenheiten in reichhaltiger Weise vorgeführt worden; man hat sich daher diesmal auf vier sorgsam gewählte Proben beschränkt. Ein kleines „Noli me tangere“ (Londoner Privatbesitz) veranschaulicht, circa 1688 datierbar, die früheste Entwicklungsphase des Meisters; die kürzlich aufgetauchte, ein caravaggeskes Thema mit völlig uncaravaggesken Mitteln geistreich variierende „Mandolinenspielerin“ (Pariser Privatbesitz) zeigt den schonungslosen Realisten von einer überraschend liebenswürdigen Seite, während er



sich in der wohl gegen 1710 entstandenen tieftönigen „Ekstase der hl. Margherita“ aus dem Museo Diocesano in Cortona zu einer Gewalt visionärer Kraft aufschwingt wie selten in seinen zahlreichen Kirchenbildern.

Mit Crespi ist der Zyklus der bolognesischen Abteilung der Mostra beendet, und der Besucher betritt, die Loggien um den Cortile verlassend, einen langen, geschickt unterteilten Korridor, der zu einem letzten, ungewöhnlich großen Salone führt. Hier beginnt das Reich der kleineren Lokalschulen, von denen jede einen oder mehrere Persönlichkeiten von beträchtlichem Format aufzuweisen hat. *Modena* rühmt sich mit Recht seines glanzvollen Koloristen und Helldunkelvirtuosens *Schedoni*, der trotz kurzer Lebensdauer (1578 – 1615) einige Schöpfungen von hoher Originalität hinterlassen hat, darunter so packende Erfindungen wie die „Mildtätigkeit der hl. Elisabeth“ aus dem Palazzo Reale in Neapel (ein ziemlich durchgeführter und im Detail vielfach interessant abweichender *Bozzetto* aus römischem Besitz (Abb. 4) wurde instruktiverweise neben dem beinahe 3 Meter hohen Neapler Gemälde placiert). Der in brillanter Verkürzung gegebene „Hl. Sebastian“ (Neapler Pinakothek), der infolge des vorzeitigen Todes seines Schöpfers unvollendet blieb, gestattet gleichfalls, aber in anderer Weise, einen Einblick in die Genesis der Werke Schedonis, während sich in den glatt und beinahe geleckt durchgeführten Gegenstücken aus der Passion Christi – „Begräbnis Christi“ und „Erscheinung des Engels vor den drei Marien“ – die *chiaroscuralen* und *koloristischen* Kontrasteffekte bis zu einer unerträglichen, plakathaften Grellheit gesteigert haben.

*Parma* hat es zwar nicht verstanden, seinen großen Sohn *Giovanni Lanfranco*, den berufenen, wenngleich spätgeborenen Erben der *sotto in su*-Kunst *Correggios*, dauernd an sich zu fesseln, übte aber auf sein Werden gleichwohl entscheidenden Einfluß aus und gab ihm jenen echt *emilianischen* Zug zur weitausholenden Gebärde, zur Gestaltung weitausgreifender dekorativer Zusammenhänge, die von so entscheidendem Einfluß auf das Werden des römischen Hochbarock werden sollten. Man pflegt nur zu leicht über Lanfrancos Größe als Kuppel- und Deckenmaler seine meisterlichen Altar- und Staffeleibilder zu übersehen, und die bolognesische Mostra, die acht bedeutende Beispiele dieser Gattung vorführt, erwirbt sich mit ihrer Zusammenstellung ein besonderes Verdienst. Etwas blaß wirkt neben seiner monumentalen Größe sein Generationsgenosse *Sisto Badalocchi*, trotz jenes „*dono straordinario di una facilità mirabile*“, die *Agucchi* 1609 an ihm rühmte, eine „*facilità*“, die letzten Endes auf die Fähigkeit hinausläuft, sich bald diesem, bald jenem Vorbild (*Annibale Carracci*, *Lanfranco*) in irreführender Weise zu nähern.

In *Ferrara* teilen sich *Scarsellino* und *Carlo Bononi* in den Ruhm des *Caposcuola*, und zwar so, daß der ältere, überwiegend von *Tizian* und *Paolo Veronese* beeinflusst, gewissermaßen die *dosseske* Tradition weiterführt, wenngleich auf einer späteren Stufe der Entwicklung, während der jüngere, an *Lodovico Carracci* geschult und vielfach an den frühen *Guercino* gemahnend, ganz nach *Bologna* tendierte. *Scarsellino*, kaum sonderlich eindrucksvoll in seinen monumentale Wirkung anstrebenden Altarbildern (z. B. in der „Anbetung der hl. Eucharistie“ aus *S. Chiara* in *Ferrara*), über-



zeugt umso mehr in kleinformatigen biblischen Szenen und mythologischen Idyllen wie der charmanten Salmacis-Hermaphroditus-Darstellung aus der Galerie Borghese, die der Katalog zwar zu Unrecht als „Diana und Endymion“ deutet, aber sehr zu Recht als eines der Meisterwerke Scarsellinos definiert. Bononi, ganz im Gegensatz zu seinem älteren Landsmann, wächst mit der Größe seiner Aufgaben. Ihn nach seinem vollen schöpferischen Vermögen zur Anschauung zu bringen, wäre, falls überhaupt, nur in Ferrara möglich, da sich die gewaltigen Abmessungen seiner alt- und neutestamentlichen Gemälde und seiner vielfach kolossalen Altarbilder jeder Ortsveränderung widersetzen. Gleichwohl hat man es in Bologna gewagt, Leinwände von so mächtigen Dimensionen wie die beiden Szenen aus der Paterniano-Legende und das noch umfangreichere „Wunder des hl. Gualberto“ aus Fano und Mantua kommen zu lassen, um sie neben den aus Ferrara und Modena stammenden kleineren Altarbildern zu zeigen, die mit ihren kühnen Farbenharmonien, feurige und kühle Töne in eigenartigster Weise kontrastierend, nicht nur kompositionell auf der Höhe der besten carracesken Tradition stehen.

Endlich hat auch die Romagna zu der bolognesischen Mostra einen vollwertigen Beitrag geleistet in der erstaunlichen und in ihrer singulären Bedeutung der Allgemeinheit noch nicht genug bekannt gewordenen Figur des *Guido Cagnacci* aus S. Arcangelo. In seiner Jugend von der caravaggesken Strömung nicht unberührt, wie die an O. Gentileschi anklingende Pala aus S. Giovanni in Rimini bezeugt, tritt er später zu Reni in ein näheres, die Originalität seiner Kunst freilich nicht im geringsten beeinträchtigendes Verhältnis. Auch seitens der Venezianer nimmt er gewisse Anregungen auf, schmilzt aber all solche Einflüsse in derart souveräner Weise in einen gewissermaßen überzeitlichen und überregionalen Stil um, daß man ihn keiner der herrschenden Strömungen oder Lokalschulen zurechnen kann. Nicht weniger als 11 (oder vielmehr 12) – falls man sich entschließt, Cagnacci auch den koloristisch kühnen, keck aufgeputzten „David“ (Abb. 3) zu geben, den der Katalog dem um vieles konventionelleren Pasinelli zuweist; (eine Replik in der Collection Kress) – Werke seiner Hand sind in Bologna zu sehen, darunter Hauptwerke wie die „Sterbende Kleopatra“ aus Wien, der „Tod der Lucretia“ aus Lyon (Abb. 2) und die beiden über 4 Meter hohen „Quadroni“ der Pinakothek von Forlì, letztere dank der fast archaischen Schlichtheit des Aufbaues und der unbedenklichen Verwendung kräftiger und heller Lokaltöne ein absolutes Unikum in der gesamten Monumentalmalerei des Seicento. Auch ein in seiner schlagenden Präsenz isoliert dastehendes „Blumenstilleben“ befindet sich unter den ausgestellten Bildern; es war Fr. Arcangeli, der 1952 diese überzeugende Zuschreibung machte und der im Ausstellungskatalog mit Recht auf das eng verwandte Stilleben verweist, das das Bostoner Museum vor 5 Jahren als Werk Caravaggios erwarb. Gänzlich neu für die Forschung ist das verblüffend dramatisch aufgefaßte „junge Mädchen“, das mit dem Pantoffel auf zwei sich balgende bissige Hunde („cagnacci“) losschlägt (zweifelloos eine Anspielung auf den Namen des Künstlers) – dem Verfasser dieses Berichtes will aber scheinen, als gehe nur der Entwurf des Ganzen und die Figur des Mäd-



chens auf Cagnacci zurück; das übrige, z. T. roh behandelte Beiwerk rührt offenbar von der Hand eines Mitarbeiters her.

Neben Cagnacci haben es der ebenfalls längere Zeit in Rimini und Umgebung tätige *G. Fr. Nagli*, genannt *il Centino*, und der Cesenate *Cristoforo Savolini* schwer zu behaupten. Den ersteren, dessen provinzieller Archaismus von ferne an den freilich ungleich „weltmännischeren“ Sassoferato gemahnt, könnte man mit einem gewissen Recht als einen *peintre naïf* seiner Tage bezeichnen; Savolini dagegen, der der Spätzeit des Jahrhunderts angehört, erscheint in der brillanten Koloristik und dem schwungvollen Lineament seiner Madonna mit zwei Heiligen aus S. Agostino in Cesena der großen römischen Kunst des späten Barock verpflichtet.

Was nun die diesjährige Biennale in der Form ihrer Darbietung von den früheren aufs stärkste unterscheidet, ist die nach modernsten Ausstellungsgrundsätzen durchgeführte Aufteilung des loggienartigen Umganges um den Hof des Archiginnasio und der übrigen Räume, für die der Architekt Leone Pancaldi verantwortlich zeichnet, und die dadurch notwendig gewordene Anwendung des elektrischen Oberlichtes für die gesamte Mostra. Es ist nicht leicht, Vorzüge und Nachteile dieser einschneidenden Maßnahme gerecht gegeneinander abzuwägen: einerseits der teilweise Verzicht auf das stimmungschaffende Milieu eines historischen Baues und auf das natürliche Tageslicht, andererseits eine äußerst wohltuende einheitliche Beleuchtung der Kunstwerke selber, die in historisch-organischer Reihenfolge, stets gleichmäßiger, von Wetterlaunen unabhängiger Beleuchtung, auf neutraler Wandbespannung und – last not least – durchweg ohne Rahmen in optimaler „Lesbarkeit“ vorgeführt werden. Dem Referenten wollte jedoch scheinen, daß bei wiederholter Besichtigung die positiven Momente immer mehr das Übergewicht über die negativen Aspekte erlangten. Dies gilt insbesondere von der mit größtem Feingefühl „dosierten“ Lichtwirkung, dank welcher manche bislang in halbdunklen Kirchen oder Museumsräumen dahindämmernden Gemälde sich in nie geahnter Klarheit und Leuchtkraft präsentieren; es gilt aber auch von der vielfach angefochtenen Rahmenlosigkeit, ganz besonders in einem Falle wie diesem, wo es sich meist um Bilder großen, selbst allergrößten Formates handelt. Gewiß soll der „Entrahmung“ nicht im Sinne eines „obligatorischen“ musealen Prinzips das Wort geredet werden, wohl aber empfiehlt sie sich bei retrospektiven Ausstellungen wie der bolognesischen, wo die einzelnen Stücke aus dem verschiedensten Besitz, mithin auf die verschiedenste Weise gerahmt, zusammenkommen, manchmal aber auch – namentlich bei großen Altarbildern – jeglicher Einrahmung entbehren. Das Problem, wie all diese Kunstwerke harmonisch aufeinander abzustimmen seien, läßt sich erheblich vereinfachen, wenn man es von äußeren, lokal bedingten Zufälligkeiten und Zutaten – wozu in erster Linie die Rahmung gehört – befreit; freilich bedarf es dafür der ausdrücklichen, nicht immer ohne weiteres zu erlangenden Einwilligung des jeweiligen Besitzers.

Als eine gewissermaßen zufällige, und dennoch nicht ganz unbeabsichtigte Nebenwirkung dieser verdienstreichen und ungewöhnlich instruktiven Mostra möge verzeichnet werden, daß die Vereinigung so vieler, von der Denkmalspflege nicht immer



nach ihrer Bedeutung betreuter Bilder aus verschiedenstem Besitz Veranlassung zu gewissenhaften Restaurierungsarbeiten gab, denen sich die erfahrene Restauratorin der Pinakothek in Bologna, Rosalia Alliana Montroni, mit einem beispielhaften, entsagungsvollen Fleiß hingab. Cesare Gnudi, dem, zusammen mit dem gewohnten Mitarbeiterstab – Arcangeli, Calvesi, Cavalli, Emiliani und Volpe – das Hauptverdienst für diese von langer Hand vorbereitete Veranstaltung zukommt, bezeichnet in seinem Vorwort ausdrücklich die „bonifica conservativa delle opere“ als einen der drei Hauptzwecke der bolognesischen Biennalen, neben der „rigorosa indagine scientifica“ und der „divulgazione della cultura artistica“.

Was die wissenschaftliche Forschung anlangt, so kann die Bereicherung, die diese durch die Mostra Emiliana und deren ungewöhnlich sorgfältig gearbeiteten, mit sämtlichen ausgestellten Bildern illustrierten Katalog erfährt, nicht hoch genug angeschlagen werden. Möge auch der dritte Zweck, die Verbreitung der künstlerischen Kultur, in vollem Umfang erreicht werden!

Hermann Voss

### DER KRUIZIFIXUS VON HEMER

(Mit 3 Abbildungen)

Im Jahre 1954 wurde bei Grabungen in der früheren St. Vituskirche zu Hemer (Kreis Iserlohn) ein Kruzifix gefunden, das hier mehr zur Diskussion gestellt als „publiziert“ werden soll (Abb. 1a – c). Das Werk gibt einige Räsel auf, nur auf den ersten Blick erscheint es roh und derb, bei näherer Betrachtung fasziniert der Eindruck idollhafter Strenge, echter Primitivität. Zunächst der Befund.

Das Material ist gelbliches Bein, ein gespaltener Knochen (wohl Pferd oder Rind), rückseitig hohl, 20,4 cm hoch, etwa 4 cm breit. Der obere Teil des Kreuznimbos ist ausgebrochen, mit ihm die Endigung des Kreuzbalkens, unten dürfte der Abschluß der ursprüngliche sein, nur ein kleines Stück links unten ist abgesplittert. Unten rechts ist der Knochen durch zwei eingebohrte Löcher gespalten. Der Querbalken war, wie die Abbildungen zeigen, an der Rückseite eingesetzt, er hat sich nicht gefunden. Der Kopf lag einzeln neben dem Stück, er wurde mit einer Harzmasse sorgfältig wieder eingesetzt. Unterhalb des Kopfes bis zum Saum des Gewandes ist der Knochen an der bearbeiteten Vorderfläche malachitgrün verfärbt, wohl durch Einwirkung von Kupfer im Boden.

Die Bearbeitung des Corpus, der dem Kreuz unmittelbar aufliegt, hält sich ganz an die natürliche Wölbung des Werkstoffs. Und zwar so, daß diese Wölbung den Füßen zu dem Material entsprechend flacher wird, während sie in Richtung auf die Schultern abgearbeitet ist, um den Kopf (etwa 2 mm) hervortreten zu lassen. Die Schrägaufnahmen zeigen das deutlich. Die Oberfläche des im Vergleich zu dem Ganzen winzigen Kopfes (Verhältnis von Kopf und Körper etwa wie 1 : 10) ist flach, die Gesichtsformen, der Augenbogen, die Dreiecksnase, die Mundkerben in vertieftem Relief eingeschnitten. Die Arbeit im einzelnen zeugt von hervorragender Beherrschung des Materials.