

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

7. Jahrgang

Dezember 1954

Heft 12

DIE GUIDO RENI-AUSSTELLUNG IN BOLOGNA

(Mit 4 Abbildungen)

Die von der Stadt Bologna während der Monate September bis November 1954 veranstaltete Mostra di Guido Reni ist die erste Ausstellung, die einem der großen italienischen Meister des Seicento *ausschließlich* gewidmet worden ist, denn die Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi (Mailand 1951) umfaßte — ihrem Titel gemäß — den gesamten, international weitgespannten Rahmen des von Caravaggio begründeten Helldunkel-Naturalismus, innerhalb dessen das eigenhändige Schaffen des Meisters sich numerisch auf nicht mehr als ein bloßes Viertel belief.

Wie die Einführung Cesare Gnudis zu dem von G. C. Cavalli gewissenhaft bearbeiteten kritischen Katalog ausführt, ging es den Veranstaltern nicht darum, den bolognesischen Meister unter irgendeinem tendenziösen Gesichtswinkel zu zeigen, sei es als „Idealisten“ gegenüber dem „Realisten“ Caravaggio, sei es als einen „unakademischen“, „unkonventionellen“ Reni im Gegensatz zu der „traditionellen“ Auffassung der Persönlichkeit — sie waren vielmehr bestrebt, ein möglichst objektives und umfassendes, von geschmacklichen Einseitigkeiten sowie von krampfhafter Modernitäts-Anbiederung in jeder Weise freies Bild zu entwerfen.

Man darf sagen, daß es der Commissione Esecutiva unter Führung Gnudis in hohem Maße geglückt ist, diesen echt historischen Gedanken zu verwirklichen, ohne andererseits dem Auge des künstlerisch interessierten, aber nicht geradezu kunsthistorisch spezialisierten Beschauers ein Zuviel an schwer assimilierbaren Eindrücken aufzubürden. Mit siebzig zu einem Hauptteil ziemlich großformatigen Gemälden gibt die Mostra in der Tat von Guidos Schaffen ein repräsentatives und dabei keineswegs ermüdendes Bild, in dem alle Entwicklungsphasen und Ausdrucksformen des Meisters in wesentlichen Beispielen veranschaulicht sind. Zahlenmäßig relativ gering ist (mit Recht) der Beitrag aus bolognesischem Besitz; die riesige „Pietà“ der Akademie mußte ohnehin aus Raumgründen beiseite bleiben, und das berühmte Fresko der „Glorie des hl. Dominicus“ befindet sich — ein besonders glücklicher Umstand — in der dem Ausstellungslokal benachbarten Kirche S. Domenico. Um so reichhaltiger ist das, was

römische Galerien und Kirchen sowie die öffentlichen Sammlungen und Kirchen anderer italienischer Städte beige-steuert haben. Dazu kommen die Leihgaben des Auslandes, unter denen Kassel, London, München, Nantes, New York, Paris, Perpignan, Potsdam (Neues Palais!), Schleißheim und Wien besonders hervorgehoben seien.

All den kritischen Fragen, die die Ausstellung schon deshalb aufwirft, weil sie es zum ersten Male ermöglicht, räumlich weit entfernte Werke unmittelbar miteinander zu vergleichen, in extenso nachzugehen, kann nicht Aufgabe dieser Zeilen sein. Dazu sind die Probleme der Chronologie und — im Zusammenhang damit — der stilgeschichtlichen Entwicklung viel zu kompliziert, und gerade angesichts der Fülle des Gezeigten wird die Lückenhaftigkeit unseres bisherigen Wissens doppelt fühlbar. Auch erscheinen manche bisher unbedenklich akzeptierten Zuschreibungen angesichts der Vergleichsmöglichkeiten der Mostra nicht mehr haltbar. Dies gilt z. B. von dem reizvollen, bei Malvasia beschriebenen Kupferbild der Capitolina (Nr. 3), das dem Lodovico Carracci sehr nahesteht und dessen unmittelbarer Umgebung entstammen möchte (Tiarini?), von der „Begegnung des Aneas mit Dido“ der Kasseler Galerie (Nr. 22), die übrigens durch eine kürzliche Restaurierung sehr gewonnen hat, ohne doch als Reni völlig zu überzeugen, von der „Magdalena“ des Palazzo Reale in Genua (Nr. 29), m. E. einem charakteristischen Giuseppe del Sole, der sog. „Beatrice Cenci“ (Nr. 40), die ohnehin als bloßes Vergleichsobjekt — auch im Hinblick auf ihre Popularität — ausgestellt wurde, dem farbig delikatsten „Loth und seinen Töchtern“ aus bolognesischem Privatbesitz (Nr. 66), vermutlich einem Frühwerk von Simone Cantarini, und der „Begegnung Eliesers mit Rebekka“ aus dem Palazzo Pitti (Nr. 70), die man an ihrem gewohnten Aufbewahrungsort nur schlecht zu beurteilen vermochte und die sich neben der thematisch verwandten „Entführung der Helena“ (legitime und illegitime Brautwerbung!) nicht behauptet. M. E. handelt es sich um eine — vielleicht nach Renis Entwurf geschaffene — Arbeit von Giov. Andrea Sirani.

Was denjenigen, der die Loggia des Archiginnasio durchwandelt, in dem der größere Teil der Ausstellung in geschickter räumlicher Adaptierung Platz gefunden hat, am meisten frappieren muß, ist die Fähigkeit Guidos, jedes Thema in besonderer Weise anzufassen, ohne daß dadurch die Einheit seiner künstlerischen Persönlichkeit in Frage gestellt würde. Man ist allzusehr gewohnt, der Schaffensweise Renis einen gewissen Schematismus zu unterstellen — eine Meinung, die den vielen Schularbeiten und Werkstattwiederholungen bestimmter „zugkräftiger“ Motive („Ecce homo“, „Büßende Magdalena“ u. ä.) schuldzugeben ist, die sich im Bewußtsein der Allgemeinheit zu einer falschen Vorstellung vom Charakter seiner Kunst verdichtet haben. Selbst noch in einigen Pressebesprechungen der Ausstellung klingt diese unhaltbare Auffassung nach, wenn darin beispielsweise von „peinlichstem Devotionalienkitsch“ und „widerwärtigem Zwiespalt von vorgetäushtem Seelenzustand und tatsächlicher Situation“ die Rede ist. Andererseits kann man im „Burlington Magazine“ (Oktoberheft) unter dem Titel „Rediscovery of Guido“ lesen, daß die Bologneser Mostra das ganze „edifice of hostility“, das gegen den Meister aufgerichtet worden war, sozusagen über Nacht zum Einsturz gebracht habe!

In der Tat handelt es sich heute nicht mehr darum, dies oder jenes einzelne Werk Renis von einem generell verdammenden Gesamturteil auszunehmen, sondern den genetischen Zusammenhang seines Schaffens richtig aufzufassen, die einzelnen Werke darin sinngemäß einzuordnen und die jeweilige künstlerische Absicht zu begreifen. Hierfür ist allerdings die gleiche einfühlende Vertiefung Grundbedingung, die man vor den großen Meistern des Cinquecento als selbstverständlich ansieht, im Gegensatz zu jenen schablonenhaften Formulierungen von irgendeinem voreingenommenen Standpunkt aus (z. B. dem der venezianischen Malerei), mit denen man es sich bei der Beurteilung späterer Hauptmeister noch vielfach bequem zu machen pflegt.

Angesichts des hohen Gesamtniveaus der Ausstellung fällt es schwer, besondere Akzente zu setzen, will man nicht Gefahr laufen, gegen anderes von gleichem Wert ungerecht zu werden. Unzweifelhafte Höhepunkte sind aber — nach den eigentlichen, noch tastenden Jugendwerken — die beiden Apostel Petrus und Paulus aus der Brera (durch neuerliche Reinigung transparenter geworden), der berühmte „Samson“ aus der Bologneser Pinakothek (zu dessen voller Würdigung man berücksichtigen muß, daß er als Kaminstück für einen großen Saal geschaffen wurde!), der pathetische „Kindermord“ der gleichen Galerie, die „Himmlische und irdische Liebe“ des Museo Civico zu Pisa, in der die Berührung mit dem Caravaggio-Kreis sehr evident ist (so sehr, daß der Unterzeichnete in Übereinstimmung mit R. Longhi vor Jahrzehnten an die Autorschaft Orazio Gentileschis glaubte), die vielgefeierte „Assunta“ aus S. Ambrogio in Genua, die Bellori „tra le più insigni tavole che in Italia abbiano fama“ zitiert und die in Bologna in neuer Umgebung ihren alten Ruf bekräftigt, die monumentalen mythologischen Bilder aus dem Louvre, das Meisterstück musikalischer Rhythmik „Atalanta und Hippomenes“ aus Neapel, mehrere, unter sich bemerkenswert verschiedene Darstellungen Johannis des Täufers aus den Galerien von Dulwich, Turin und Nantes, von denen die letztgenannte leider durch ungeschickte ältere Anstückungen kompositionell beeinträchtigt ist (Abb. 3), die farbig auf das feinste abgetönte „Taufe Christi“ aus Wien, der großartige „Hl. Franz“ aus den Gerolamini zu Neapel und die beiden in Silbertönen schimmernden späten Altarbilder aus Siena und Neapel (Letzteres nicht ganz vollendet).

Eine besonders interessante Gruppe bilden die im Zustand der Untermalung gebliebenen Werke aus Renis letzter Schaffenszeit. Es handelt sich hier im besonderen um die drei weiblichen Halbfiguren der Capitolina, die die Arbeitsweise des Künstlers in überraschender Art dokumentieren und die in dem Zustand großzügiger Skizzierung, in dem sie auf uns gekommen sind, merkwürdig stark an den werdenden französischen Klassizismus vom Ende des 18. Jahrhunderts erinnern (Abb. 2). Auch die eindrucksvolle „Geißelung Christi“ (Privatbesitz Bologna) und der von R. Longhi neuerdings in der Cattedrale von Crema entdeckte „Hl. Petrus im Kerker“ gehören in den Zusammenhang der unvollendet gebliebenen Spätwerke.

*

Dem vorstehenden Bericht über die bolognesische Reni-Retrospektive mögen ein paar Worte über zwei gleichzeitige Veranstaltungen ähnlichen Charakters folgen, die

in Neapel und Belluno stattfanden. Die Neapler Ausstellung, die in der Cappella di Santa Barbara des Castelnuovo etwas gedrängt untergebracht war, umfaßte fünfzig Bilder, meist Altargemälde, aus den Kirchen Neapels und der Nachbarschaft, sämtlich dem Seicento angehörig. Der offizielle Titel der Mostra: „La Madonna nella Pittura del '600 a Napoli“ wurde in der Einleitung des von Raffaello Causa sorgfältig bearbeiteten Katalogs dahin erläutert, daß im Grunde eine „visione antologica della pittura del Seicento“ und keine ikonographisch gebundene Ausstellung beabsichtigt war. Gebunden war die Mostra weniger durch das — äußerst weitherzig interpretierte — Thema als vielmehr durch die selbstgewählte Beschränkung auf Bilder aus lokalen Kirchen. Infolgedessen mußten einzelne Lücken — am fühlbarsten im Falle Cavallinos — in Kauf genommen werden, ein Mangel, der allerdings durch die erzielte Geschlossenheit der Gesamtwirkung großenteils aufgehoben ward.

Die Reihe der vertretenden Künstler begann mit den beiden Übergangsmustern G. Bernardino Azzolino und Fabrizio Santafede und leitete über Caracciolo, Ribera, Falcone, Stanzioni und seine Schule, Fracanzano, Vaccaro und Finoglia (Abb. 1) bis zu Mattia Preti und Luca Giordano. Unter diese Hauptvertreter des Neapler Seicento waren verschiedene Werke von auswärtigen Meistern eingereiht, die zu Neapel in mehr oder weniger engen Beziehungen stehen, darunter Vouet, Artemisia Gentileschi, Charles Mellin und Fiasella, dessen Kreuzigung (aus S. Giorgio dei Genovesi) durch Ferdinando Bologna die richtige Benennung fand. Das Ganze war die wohlgelungene Verwirklichung eines mit verhältnismäßig geringem materiellen Aufwand durchführbaren Projektes mit begrenztem Ziel, dessen Nutzen für die Besucher vor allem darin liegt, daß er Gemälde räumlich vereinigt findet, denen er sonst in mühevoller und zeitraubendem Suchen nachspüren muß, dazu nicht selten an Orten, an denen sie schlecht beleuchtet oder durch Kerzen und dergl. teilweise verdeckt sind. Auch ist als Aktivum zu verzeichnen, daß bei Gelegenheit solcher Ausstellungen manchmal Erhaltungsschäden bemerkt werden, denen leicht auf sachgemäße Art abgeholfen werden kann.

Ausgesprochen lokalen Charakter hatte die von der Stadt Belluno veranstaltete „Mostra di Pitture del Settecento nel Bellunese“, die sich ebenfalls durch einen (von Fr. Valcanover) liebevoll bearbeiteten illustrierten Katalog empfiehlt. Der Grundgedanke dieses zweiundachtzig Bilder umfassenden Überblicks über das bellunesische Settecento war dem der Neapler Ausstellung analog, doch wurden in Belluno neben monumentalen Kirchenbildern auch zahlreiche kleinere Bilder aus privatem Besitz gezeigt. Als künstlerisch wertvollster Beitrag sind die erhaltenen Teile der von Sebastiano Ricci zwischen 1695 und 1701 ausgeführten malerischen Dekoration des Palazzo Bertoldi zu werten. Ihnen schlossen sich einige aus Belluno und Umgebung stammende Altarbilder aus der späteren Zeit des Meisters an sowie ein um 1720 entstandenes schönes Hochoval mit der „Anbetung der Hirten“ aus Tomo (Feltre).

Bemerkenswert war ferner eine kleine Gruppe piazzettesker Bilder, vor allem die kürzlich geschickt restaurierte „Madonna in gloria“ des Meisters selber (aus Longarone), daneben die ihm außerordentlich nahe kommende „Sacra Conversazione“ seines Schülers Egidio dall'Olio aus dem Dom von Belluno und die Madonnenvision des hl.

Nepomuk seines besten und fruchtbarsten Nachfolgers, des Francesco Cappella, genannt Daggiù (ebenfalls aus Longarone).

Zahlenmäßig dominierten die mit einer dem Ricci abgesehenen dekorativen Leichtigkeit hingeworfenen Werke des Bellunesen Gaspare Diziani sowie die Landschaften seiner Landsleute Marco Ricci und Giuseppe Zais, dekorative Stücke von ziemlich ungleicher Qualität, über die die Abbildungen des Katalogs hinreichend informieren. Ein interessantes Problem werfen die zwölf Einzelgestalten von Aposteln aus dem Dom von Belluno auf, die traditionell einem so gut wie unbekanntem Flaminio Grapinelli zugeschrieben werden, in der malerischen Behandlung aber derartig auffällig an die Figurenbilder G. A. und Fr. Guardis erinnern, daß zumindest eine enge Beziehung angenommen werden muß.

Etwas näher sei auf die an letzter Stelle des Katalogs (Nr. 81 und 82) aufgeführten effektvollen Historienbilder vom Ende des 18. Jahrhunderts eingegangen, über die man sich in Belluno vergeblich den Kopf zerbrochen hat. Die beiden als „scuola veneta“ bezeichneten Gegenstücke (zu denen laut Katalog zwei weitere Bilder der Certosa von Vedana gehören) waren traditionell dem Blumenmaler Antonio Bettio zugeschrieben, der aber ebensowenig wie sein Namensvetter Giuseppe Bettio ernstlich dafür in Frage kommen kann. Das eigenartigere der beiden Historienbilder, das mit dem Verlegenheitstitel „Sacrificio“ benannt wurde, in Wahrheit aber die im Buch der Richter, Kap. 6, 35—40 erzählte Geschichte von Gideon und dem betauten Schafsfell dargestellt, ist eine unverkennbare Arbeit des Domenico Corvi, des letzten bedeutenden Repräsentanten der römischen Barocktradition (Abb. 4). Corvis Historienbilder bei künstlicher Beleuchtung waren nach Lanzi bei den Zeitgenossen besonders geschätzt, und das in Belluno ausgestellte stimmungsvolle Nachtstück entspricht diesem Ruf. Der einem kurzen Bericht zugemessene Raum gestattet es leider nicht, den interessanten Fall kunsthistorisch genauer zu erörtern und das Problem dieser (wohl durch irgendwelche besonderen Umstände nach dem Veneto verschlagenen) Zeugnisse des ausklingenden römischen Settecento nach Gebühr zu behandeln.

Eine positive und fruchtbringende Lehre möge von denen, die es angeht, aus den besprochenen Ausstellungen gezogen werden: alle drei Veranstaltungen erhielten durch ihre mit größter fachmännischer Sorgfalt bearbeiteten und mit sämtlichen ausgestellten Werken illustrierten Kataloge einen soliden wissenschaftlichen Unterbau und damit eine weit über ihre zeitliche Dauer hinausreichende Bedeutung. Wenn Städte wie Belluno für ihre künstlerischen Unternehmungen derartige Aufwendungen zu machen gewillt und imstande sind, so ergibt sich die Nutzenanwendung auf Millionenstädte von selber. Wem ist mit jenen herkömmlichen Katalogen gedient, die dem Besucher einer umfangreichen retrospektiven Ausstellung kaum mehr als eine trockene Aufzählung der zur Schau gestellten Werke vermitteln, die bestenfalls durch einige wenige willkürlich herausgegriffene illustrative Proben oder durch ein sog. illustriertes „Souvenir“ eine kümmerliche Ergänzung erhält? Es stimmt traurig, wenn man sich vergegenwärtigt, wieviel wissenschaftliche und organisatorische Arbeit schon auf be-

deutende Ausstellungen verwandt wurde, ohne daß es jemandem eingefallen wäre, auch für den *bleibenden* Erinnerungs- und Nutzungswert des Geleisteten Sorge zu tragen!

Hermann Voss

ULMER KUNST UM 1500

Das Museum der Stadt Ulm zeigte im Sommer dieses Jahres aus Anlaß der 1100-Jahrfeier Ulms neben „Zeugnissen Ulmer Geschichte“ eine Ausstellung „Ulmer Kunst um 1500“, die einen instruktiven Überblick über die Malerei und Plastik der alten schwäbischen Reichsstadt vermittelte. Die unter den erreichbaren Objekten vorzüglich getroffene Auswahl entging der bei solchen Jubiläen naheliegenden Gefahr, nur eine für das breite Publikum berechnete Sammlung von „Meisterwerken“ darzubieten, sie bildete zugleich einen anregenden Beitrag zu noch offenstehenden Fragen der Ulmer Kunstgeschichte. Dabei erwies sich die Beschränkung auf den Zeitraum von etwa 1470 bis 1530 als fruchtbar, denn so war es möglich, einzelne Phasen aus dieser Blütezeit der Ulmer Kunstproduktion eingehender darzustellen. Das Werk Hans Multschers soll einer späteren Ausstellung vorbehalten bleiben.

Die spätgotische Plastik Ulms ist von einer Reihe von Forschern, vor allem Julius Baum, Wilhelm Vöge, Gertrud Otto, bearbeitet worden. Es mag an der Vieldeutigkeit der Quellen wie an dem Fehlen gesicherter Ausgangspunkte liegen, daß gerade die künstlerisch bedeutsamsten Jahrzehnte der Ulmer Plastik zwischen dem Chorgestühl des älteren Syrlin und dem Blaubeurer Hochaltar so verschieden interpretiert worden sind. Umstritten blieb vor allem das Werk von Michel Erhart — dem nach den Urkunden meistbeschäftigten Bildhauer — und seine Abgrenzung gegenüber dem älteren Syrlin, d. h. den Chorgestühlbüsten, und gegenüber dem Werk seines Sohnes Gregor. Die Ausstellung bot hierzu eine Reihe interessanter Beispiele, die auch deutlich werden ließen, daß die Probleme bisher z. T. zu vereinfachend auf die Gruppierung eines Oeuvre hin gesehen worden sind, während sie sich vor den Originalen wesentlich differenzierter erweisen.

Es würde hier zu weit führen, auf diese Fragen näher einzugehen (ich möchte an anderer Stelle darauf zurückkommen), nur einige Punkte, zu deren Klärung die Ausstellung beigetragen hat, seien kurz erwähnt. Die imposante große Madonnenfigur des Bayerischen Nationalmuseums, bisher Gregor Erhart zugeschrieben, unterscheidet sich in ihrem plastischen Stil sehr stark von den anderen Marienbildern dieses Meisters. Die spätgotisch-straftige, großzügig angelegte Form verbindet sie mit der Ravensburger Schutzmantel-Madonna, die Gertrud Otto mit einleuchtenden Argumenten für Michel Erhart in Anspruch genommen hat. Mit dem sicheren Nachweis ihrer Herkunft aus Oberbeuren bei Kaufbeuren ergab sich die Frage, ob die Münchner Statue mit den in der Größe übereinstimmenden Figuren eines Hl. Cosmas und Damian in der Stadtpfarrkirche Kaufbeuren, deren stilistische Beziehung zu der Ravensburger Schutzmantel-Madonna von der Forschung bereits erkannt worden ist, ursprünglich zum selben Altar gehörte. Die Vereinigung der drei Skulpturen bestätigt m. E. diese Hypothese, wenn