

Manierismusausstellung - Ausstellungsmanierismus in Venedig?

Weltweites Ausstellungsfieber, gefolgt von zwanghaftem Ausstellungstourismus, erschweren es paradoxerweise zunehmend, Exponate höheren Anspruchs unter einem mehr denn politisch oder kulturpolitisch zu rechtfertigenden Dache zu versammeln. Verantwortungsbewußte Sammler und Museen, erhaltungswillige Konservatoren beginnen die verheerenden Wirkungen jenes überbordenden Rummels – den auch die gewichtigsten Kataloge nicht beschönigen – einzusehen. Ausleihe wird zum Mächtenspiel um den geringsten Widerstand.

Laut Katalogvorwort zur großen Jahresschau Venedigs *Da Tiziano a El Greco* ist Doyen und verdientester Initiant Rodolfo Pallucchini von der allgemeinen Leihfreudigkeit für die so rasch organisierte Ausstellung¹ befriedigt, doch, wie schon der Untertitel »*Per la storia del manierismo a Venezia 154()-1590*« verrät, mußte man sich nicht unerheblich einschränken: Abgesehen von einer Auswahl an graphischen Arbeiten in der Biblioteca Marciana, fehlten der von N.Favaro geforderten weitestmöglichen Optik auf die venezianische Manierismusfrage die Skulptur, die Architektur, die Zeichnung, das Kunstgewerbe. Zahlreiche malerische Meisterstücke entschädigten allerdings für manches Ausgebliebene, das uns die Problematik hätte erhellen können. Das Gebotene ließ die vielleicht ungehörige Frage aufkommen, ob es außerhalb des jeweils individuellen »dubbio manieristico« (Pallucchini) und einer qualitätlichen Rangordnung der Künstler einen Manierismus als Stilströmung in Venedig überhaupt gibt. Für den genießenden Laien war in Anwesenheit erhabener Werke gerade diese Frage irrelevant oder viel zu schwierig, wie auch erst eine Vertiefung in die Gesamtheit des Kataloges und mehrmaliger Besuch des oder der Ausstellungskomplexe die eigentliche Thematik offenbarten; zu sehr waren hohe Qualität mit nur didaktisch oder historisch Wichtigem, künstlerisch Zweitrangiges mit Schlüsselwerken, Ruinöses oder seelenlos Konserviertes mit »capolavori del restauro« gemischt. Der Kenner Venedigs hatte den Vorteil, die von der Mostra geforderte Ergänzung des Manierismusbildes durch den Besuch einer Auswahl von monumentalen Gemäldezyklen² innerlich schon bereitzuhalten, um dem wohl kompliziertesten aller vergangenen Mostra-Themata beizukommen. Die Überfülle an Anschauungsmöglichkeiten in Venedig selbst verlockte allerdings, künftig ein so herkömmliches und eher museales Ausstellungskonzept zugunsten eines die Stadt als Ganzes einbeziehenden und mit ergänzendem Bildmaterial geführten Rundganges aufzugeben. Der Katalog lieferte hierzu einen ersten Anstoß.

Geistiges und ikonologisches Gerüst der Ausstellung war das 1950 erschienene noch immer aktuelle Werk R.Palluchinis zur »*giovinezza del Tintoretto*«³ mit dem grundlegenden Abriß über den »*manierismo nel Veneto*«. Wohl hat sich die Forschung inzwischen vertieft und verfeinert, doch das heutige Stelldichein der schon damals gekrönten Häupter wirft dieselben grundsätzlichen Fragen auf: nach der Jugend Tintoretts und Grecos, nach dem Grund der Krise Tizians und des Abgesangs der Epigonen, nach den eigentlichen Wegen der Tradierung des florentinisch-römischen Stilgebarens (Graphik, Romstudium, Künstlerkontakte, Schülertum). Noch immer liebäugelt man mit dem wohl widerlegbaren Rombesuch Tintoretts⁴, streitet man um die »*cheir Diminikou*« - die unbeholfene Linke des jungen Greco –, gelingt es nicht, die Wirkung der erwachenden Kunstkritik (Aretin, Vasari, Dolce, Doni, Biondo, Pino) materialiter voll zu ermessen, geschweige die Krankengeschichte Venedigs unter dem *morbo michelangiolesco* überzeugend aufzuzeichnen... Allzusehr hat man sich heute in die Ableitung von Einflüssen verstrickt (für Kunstliebhaber ein bemühtlicher Lesestoff), um

noch die eigenen und eigentlichen Leistungen der Künstlerpersönlichkeiten gegen Minderwertiges (und sei es im eigenen Oeuvre) abzugrenzen: So etwa tat der Beizug qualitätsärmerer früher Tintoretts dem Meister einigen Abbruch⁵ (wo wenigstens ein Portrait hätte Abhilfe leisten können), oder blieb Grecos Entwicklungsgang unerfindlich⁶. Trostreich, daß kleinere Meister an Identität gewinnen konnten⁷ und räumlich weit Getrenntes erstmals zusammenfand. Die wissenschaftliche Vorarbeit, die sich im bestens illustrierten Katalog (mit guter Bibliographie) auf 350 Seiten niederschlägt, ist vielstimmig, gelehrt und beredt, auch wenn das Material schon des öftern im verborgenen umgewälzt worden ist.

Die trotz gelegentlicher Flüchtigkeiten und lateinischer Rhetorik bewundernswerte wissenschaftliche Begleitarbeit bietet dem Interessierteren das längst fällige Gesamtbild eines »Unmoments« im Entwicklungsfluß europäischer Malerei, das sich sonst nur der Eingeweihte durch unzählige Einzelstudien zurechtklittern konnte.

Ein wesentlicher Gewinn für den Theoretiker ist nicht zuletzt die Nennung der Restaurierungsdaten im Katalog:

Wie sehr Stilkritik, Zuschreibung und kunsthistorische Wertung vom Zustand der Werke abhängig sind, haben besonders die jüngsten Restaurierungen, die eigens für die Mostra vorgenommen wurden, bewiesen. Dem Lobe sei indessen der warnende Vorbehalt beigegeben, daß Ausstellungen nicht zum Vorwande serienweisen und fast immer ungerechtfertigten Restaurierens reichen sollen – eine zunehmende Untugend gewisser Museen und besonders jener Institute und Ausstellungsorganisatoren, die selbst keine eigenen Werke besitzen!

Die in vieler Hinsicht bedeutende Ausstellung lehrte den Museologen, daß ein Unternehmen dieses Schwierigkeitsgrades nur noch in wohlabgestimmter Gruppenarbeit bewältigt werden kann, dem Historiker eröffnete sie eine bislang unter Depotstaub, Gelehrtenmuff und gegilbtem Firnis verborgene Sicht auf wiedererstandene, ja ungeahnte Farbwerte und Formen, dem Restaurator bot sie die Gelegenheit, Konservierung und Restaurierung aus Vergangenheit und Gegenwart – und besonders die Qualitätsunterschiede der letzteren – in schillernder Gegensätzlichkeit zu erleben. Neben aufsehenerregenden »Wiedergewinnungen« (Tizian, Tintoretto, Licinio, Franco, Palma) und beachtenswert »sauberer« Arbeit (Tintoretto, Schiavone, Veronese, Palma, Malombra) über traditionsgewohnte Routine all'italiana (mit allen der Methode innewohnenden Gefahren von Kleisterdoublierung und Heißbügelung: Schiavone, Corona, de Mio, del Moro) zu recht liebloser Oberflächlichkeit (Peranda, Zelotti, Tizian), ja billigstem »Antiquarenhandwerk« (Schiavone und verschiedene ausstellungskosmetische Firnisierungen), war so gut wie jede Schattierung des Restaurierens vertreten. Eingriffe, die die Lesbarkeit des Originals verunklärten, sind seltener geworden (Tintoretto, Salvati, Corona), noch immer hinterlassen jedoch gewisse Restauratoren die Mahnmale ihrer Eitelkeit inmitten der Bildfläche in Form von Schmutztassellis zur »Dokumentation« ihres Reinigungseifers (Tizian, Palma, Malombra, Franco u.a.m.)⁸. Zuweilen fielen Anstückungen und Leinwandnähte dem Bügeleisen zum Opfer, wodurch dem Historiker die Feststellung erschwert wird, ob diese authentisch, älteren oder jüngeren Datums sind (Tizian, Tintoretto, Veronese, »Greco«), zumal selbst nachweislich originale Anstückungen oft weder auf Fadenverlauf noch Bindungsart Rücksicht nahmen.

Typische ältere Schäden wiesen aus dem Ausland angereiste Leihgaben auf (Wien, Budapest, Caen, Amsterdam, Paris, Madrid) und veranschaulichten, wie empfindlich venezianische Lasurtechnik unter Reinigung leiden kann und für immer in Hell-Dunkel-Harmonie, Transparenz der Inkarnate und »Durchlichtung« der Räume gestört bleibt

(Bordone, Sustris, Tintoretto, Fiammingo). Hingegen fanden sich unrestaurierte Werke in bewundernswertem Zustand wie etwa Tizians *Aretinportrait*, Salviat's *Kreuzabnahme*, Mariscalchis *Medea*, dessen *Herodes* und seine *Anbetung* von Feltre (deren Unberührtheit auf originalem Chassis und noch mit originaler Nagelung unser besonderes Stoßgebet gebührt).

Gerade unbekanntere Meister wie Palma, Peranda, Malombra, Vicentino oder Corona haben nach langer Vergessenheit in entlegenen Kirchen oder »armen« Museen von fortschrittlicheren Konservierungstechniken profitieren können. Die frühen Grecos verdanken ihre Frische zusätzlich der ausgezeichneten Malweise byzantinischer Schulung. Die pastose Robustheit vieler Bassanos und einiger Veroneses überdauerte auch radikale Restaurierungen der Vergangenheit standhaft. Von einigen Objekten ließe sich ästhetischer und kunsthistorischer Gewinn erwarten, würden sie mit aller Schonung behandelt: etwa Pordenones *Pala die San Giovanni Elemosinario* oder die *Kreuzabnahme* Salviat's aus Viggiù :während eine Radiographie der Amsterdamer *Adultera* von Tintoretto bedeutsame Entdeckungen versprechen dürfte⁹.

Eine Ausstellung, die so sehr mit dem Überraschungsmoment »Restaurierung« und »recupero« rechnet wie diese, läßt allerdings jegliche Aufklärung über die im europäischen Rahmen außergewöhnliche venezianische Maltechnik vermissen. Inwiefern hat die fremde »maniera« materialgeschichtliche Konsequenzen? Wo besser als in Venedig lassen sich die optisch-ästhetischen Auswirkungen durch den Gebrauch etwa der verschiedenen Leinwandqualitäten auf die Charakteristik von Aufbau, Pastosität, Malweise, Abbozzo usw. verfolgen? Kein Wort zum Erhaltungszustand der Werke, wo doch die fragile Vielschichtigkeit, Tiefenwirkung, Atmosphäre von Hauptmeistern wie Tizian, Tintoretto, Bassano oder Veronese ungleich mehr unter den Einwirkungen von Zeit und Mensch gelitten haben, als etwa die glatten Gründe eines Bronzino... Es fehlen Worte zur szenischen Wirkung und Bedeutung, zur architektonischen Rahmung etwa der großflächigen kirchlichen Werke, deren manieristische Erscheinungsweise dadurch hätte herausgestellt werden können. Wo besser denn im Veneto – man denke an Padua – ist der manieristische Gemälderahmen je so plastisch und bildhaft ausgeformt gewesen!

Der aufmerksame Besucher dieser Mostra – gerade er mußte, wie oft in jüngeren ähnlichen Großveranstaltungen mit zu weit gespanntem Motto, unangesprochen bleiben – erlebte so die Darstellung einer geschichtlichen Stilkrise mit den fraglich gewordenen Mitteln einer allgemein in der Krise befindlichen Ausstellungsphilosophie und -technik. Die überragenden Glanzpunkte derselben – einzelne und wenige Meisterwerke entzogen sich, wie zu erwarten, sowohl ihrer manieristischen Tarnkappe als auch ihrem so künstlich zugewiesenen Fluchtpunkt der Betrachtung. Sie waren sich selbst genug und rechtfertigten ein Wiedersehen am geistig-geometrischen Ort ihrer Entstehung, dem stets nie faßlichen und gegensätzlichen Venedig...

Gewöhnlich sind Ausstellungsrezensionen Sache der Kunstkritik¹⁰ und des Historikers. Wenn hier dem Auge des Restaurators stattgegeben wurde, so doch in Anerkennung der Tatsache, daß ein gut Teil von Güte und Gelingen eines so anspruchsvollen Unternehmens dem Wirken der noch immer zu oft namenlosen Restauratoren zu verdanken war und schließlich im Sinne einer Ermunterung, aus der Fundgrube künftiger Ausstellungen mehr Mut zu Kritik und streng konservierendem Verhalten zu schöpfen...

Ausstellung im Palazzo Ducale. Venedig, Sept. 1981 bis 25. Febr. 1982 »Da Tiziano a El Greco; Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590«. Katalog: Gr. Editoriale Electa, Milano 1981 [die genaueren Katalogverweise wurden hier weggelassen]

¹ Was ist am einsamen *Aretin*-Portrait manieristisch? Pordenones *Evangelisten*. Bordones *Verkündigung*, ja Vasaris *Allegorien*. Sustris erste *Venus*-Variante. die (ruinös erhaltenen) Freskenfragmente Veroneses, die Zelotti usw. sind nicht unbedingt als Platzhalter der »Maniera« zu verstehen, wie so mancher spätere Meister sich bereits mit zarten. aber unübersehbaren Schleiern des Barock gewandet...

² Deckengemälde des Palazzo Ducale, Architektur, Dekor und Gemälde der Libreria Marciana, die Graphikausstellung daselbst. Veroneses Ausstattung von San Sebastiano, die Zyklen Tintoretts in San Rocco und Palma Giovanes Gemälde in der alten Sakristei von S.Giacomo dell'Orio (die letzteren drei Komplexe sind dank deren jüngster Restaurierung besonders sehenswert!).

³ Rodolfo Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Mailand 1950.

⁴ Die »Romreminiszenzen« Tintoretts sind ausnahmslos von Architekturvorbildern der *Traktate* Serlios einerseits und von zeitgenössischer Reproduktionsgraphik nach Raffael, Michelangelo und deren Schülern andererseits ableitbar.

⁵ Zum Schlüsselbild des jungen Tintoretto wird ausgerechnet die umstrittene »1540« mit »iachobus« und einem Radsymbol signierte *Sacra Conversazione* erhoben, obwohl eine überzeugende Interpretation des Signets (»Jacopo Molino«? Auftraggeber? Färberemblem Tintoretts? – die beiden letztgenannten Vorschläge unannehmbar, wie a. a. O. darzustellen sein wird!) noch heute aussteht.

Das frühe Gemälde der *in Affen verwandelten Cercopen* entstammt einer 10teilig erhaltenen Serie, die erst kürzlich entdeckt und in Padua und Fribourg gezeigt worden ist. Stilistisch-kompositionelle Merkmale des Zyklus lassen im Gegensatz zu Paola Rossis Annahme vermuten, daß die sonderbare, durch die etwas geschmäckerliche und eher verunklärnde Restaurierung noch sichtbare Kreuzwabenform der eigenhändigen Bildreste weitgehend original sein dürfte: auf das Ergänzungsbeiwerk des 18. Jhs. hätte man somit verzichten können.

⁶ Das kürzlich schon in der Schweiz gezeigte angebliche Portrait des *Kardinal Guise* ist weder so sehr mit dem im Katalog irrtümlich als »Palladio« bezeichneten bassanesken *Da-Ponte-Portrait* Grecos in Kopenhagen verwandt, noch erreicht es in Qualität und Stileigentümlichkeit das Anastagi-Bildnis in New York. Nur eine Lesung der Datierung als »1571« statt wie sichtbar »1561« erlaubte die Zuschreibung an den jungen Kreter (der 1561 noch byzantinisierende Ikonen malte und erst 1566 nach Venedig gelangte). Die wahre Autorschaft des in der Tat beachtenswerten Bildnisses müßte man vielleicht im Umkreis der Mitarbeiter Tizians wie Sustris oder der meisterhaften Anonymen suchen.

⁷ Eine eigentliche Neubewertung gelingt etwa für Giuseppe Porta, de Mio, Fiammingo und Palma. Der Außenseiter Mariscalchi wurde von seinem Bearbeiter V. Sgarbi – zumindest was die *Medea* aus Verona angeht – in seiner schöpferischen Freiheit entschieden überbewertet: Die Darstellung ist nicht eine »nekromantisch« verschlüsselte Kindermordsszene frei nach Seneca(!), sondern eine wörtliche Umsetzung der *Verjüngungskur* des *Aetes* aus den Ovidschen *Metamorphosen* (VII. 179--93) was der Kritik offenbar bis heute entgangen war!

⁸ Eine Unmanier, die gegenwärtig z.B. im Vatikan weder vor Giotto, Raffaels Hauptwerken oder Michelangelos Fresken der Sixtina zurückschreckt!

⁹ Im Streiflicht sind Fluchtlinien und Bogensegmente im Sinne der *Adultera Chigi* in Rom zu bemerken. Noch während der Ausstellungsverlängerung im Januar 82 war Pordenones *Pala* zwecks Restaurierung plötzlich verschwunden (»sottoposto a pulitura« mit welcher leichtsinniger Eile!) während Grecos *Sinai-Tafel* aus Konservierungsgründen gar nicht erst angereist war. Die delikate Holztafel Salviatis wurde statt dessen unter dem stolzen Meßbetrag von 76% rel. Feuchte aus unmittelbarer Nähe (sprüh-)»klimatisiert«

¹⁰ Eine ausgezeichnete kunsthistorische Wertung der Mostra erschien inzwischen in der Neuen Züricher Zeitung 10./11. Okt. 1981. Nr.235. von Emil Maurer.