

und Unspektakuläres zu opfern bereit ist, bewirkt einen Kulturgutverlust, indem sie Geschichtsquellen vernichtet: alltagsgeschichtlich bedeutsame Inventargruppen und Ensembles, die unrekonstruierbar auseinandergerissen werden. Es besteht im Erinnerungsjahr an die kulturellen Verwüstungen der Säkularisation 1803 keinerlei Anlaß, sich selbstgefällig auf

die Schultern zu klopfen, denn mit einem Teil der für die Ausstellungen aufgewendeten Gelder hätte ein wichtiges »Sacharchiv«, das Inventar eines nicht säkularisierten Klosters, für die Nachwelt gerettet werden können. Aktuelle Berichterstattung zum Fall: <http://log.netbib.de>

Klaus Graf

## Gonzaga – La Celeste Galeria. Il Museo dei Duchi di Mantova

Mantua, Palazzo del Te, 7. September – 12. Januar 2003

Als kunsthistorisches Großereignis angekündigt, unternahm die Ausstellung *La Celeste Galeria* den Versuch, die Resultate von fünf Jahren der vorbereitenden Forschung über die Kunstpatronage des Hauses Gonzaga zusammenfassend vorzustellen. Zugleich präsentierte sie einen Ausschnitt jener einzigartigen Sammlung, die sich zu Beginn des 17. Jh.s im Besitz des Herzogs Ferdinando Gonzaga (1587-1626) befunden hatte. Vom Konzept her schloß man sich damit an die Reihe jener Ausstellungen der letzten Jahre an, welche die Rekonstruktion einer privaten oder dynastischen Sammlung zum Ziel hatten. Zu erinnern wäre in diesem Zusammenhang an die Versuche, die kulturelle Statur von Figuren wie Cassiano dal Pozzo (F. Solinas [Hg.], *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588-1657*, Rom: De Luca 2000) oder Benedetto und Vincenzo Giustiniani (vgl. S. Danesi Squarzina [Hg.], *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, Mailand: Electa, 2001) über die Inhalte ihrer Kunstsammlung und Bibliothek zu begreifen. Ebenso wenig vergessen werden darf die Modeneser Ausstellung von 1998, die sich bemühte, einen Eindruck vom einstigen Kunstbesitz des Hauses Este und seiner inhaltlichen Orientierung zu vermitteln (J. Bentini [Hg.], *Sovrane passioni: le raccolte d'arte della Ducale Galleria*

*Estense*, Mailand: Motta 1998), wie auch die bis März 2003 gezeigte Ausstellung *Il trionfo di Bacco – Capolavori della scuola ferrarese a Dresda (1480-1620)* (Ferrara, Castello Estense/Dresden, Residenzschloß), die eine Auswahl von Gemälden der Este an ihren einstigen Aufbewahrungsort in Ferrara zurückbringt.

Wie im Falle der Sammlung Giustiniani, die u. a. im römischen Palast der Familie zu sehen war und nun dank einer an der FU Berlin erstellten Datenbank als virtuelle Galerie weiterlebt (<http://www.fu-berlin.de/giove>), gehörte es zu den Intentionen der Ausstellungsmacher in Mantua, die Kunstwerke ihrer einstigen Gruppierung entsprechend – wenn auch nicht an originalem Ort – zu präsentieren. Die entsprechenden Vorgaben für eine solche Präsentation lieferte ihnen das Inventar der herzoglichen Sammlung von 1626/27, das Raum für Raum die im Mantuaner Palazzo Ducale befindlichen Gemälde, Skulpturen und kunsthandwerklichen Objekte verzeichnet. Den Angaben dieses Inventars, das von Raffaella Morselli bereits im Jahr 2000 publiziert worden war, folgte die Hängung der Bilder im größeren Ausstellungsteil, der in einem Seitenflügel des Palazzo Te untergebracht war. Dort zu sehen waren außerdem Kleinbronzen, Goldschmiede- und Steinschneidearbeiten, welche im Verlauf von rund 150 Jahren Gon-

zaga'scher Herrschaft in die Hand der Familie gelangten. Separat in einigen Räumen des Palazzo Ducale ausgestellt war hingegen eine überschaubare Zahl von Zeichnungen bzw. Reproduktionsgraphiken, die den Ausbau der Mantuaner Stadtresidenz und deren Ausstattung betrafen.

Wenigstens teilweise wiedererlebbar werden sollte auf diese Weise jene »celeste galeria« der Gonzaga, auf die der Hofmime Adriano Valerini 1588 mit dem Titel eines von ihm verfaßten Opus anspielte und deren Auflösung 1628 begann, als Charles I von England über seinen Kunstagenten Daniel Nys ausgewählte Werke der Sammlung erwarb. Diese erlebte ihr endgültiges Ende mit der Zerstörung und Plünderung der herzoglichen Residenzen während der Besatzung Mantuas durch kaiserliche Truppen 1630/31, die dazu führte, daß Teile der Sammlung sich heute etwa in Prag, Siena und Wien befinden.

Die Zerstreuung der Werke erwies sich auch als Handicap für die Mantuaner Ausstellung: Sie mußte sich damit begnügen, vielfach mit zweitklassigen Objekten aufzuwarten, da manche ausländische Museen sich nicht bereit gefunden hatten, ihre Meisterwerke auszuleihen. So vermißte man wichtige Arbeiten von Tizian aus dem Besitz der Gonzaga (etwa das Portrait Federigos II aus dem Prado oder das Bildnis der Isabella d'Este aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien), ebenso namhafte Werke wie Correggios »Venus mit Cupido und Satyr« (Paris, Louvre), und auch Mantegnas Serie zum »Triumph des Cäsar« blieb in Hampton Court. Die Höhepunkte der Schau bildeten stattdessen Mantegnas »Toter Christus« (Mailand, Brera), Tizians »Junge Frau bei der Toilette« (Paris, Louvre) und Correggios »Schule des Amor« (Abb. 1; London, National Gallery). Daneben begegnete der Besucher jedoch oft auch nur Werken aus der Werkstatt bzw. dem Umkreis namhafter Künstler (vgl. etwa Mantegnas »David und Goliath«, Kat.nr. 41), wenn nicht gar Kopien. So wurden die besagten Triumphbilder Man-

tegnas vertreten von den durchaus qualitätvollen, kleinformatischen Repliken des Ludovico Dondi, der Mantegnas Werke im Rahmen einer ab 1599 laufenden, von Vincenzo I Gonzaga initiierten Reproduktionskampagne mehrfach kopiert hatte. Recht leger wirkte dabei stellenweise der Umgang mit Zuschreibungen. Kaum überzeugend war die Zuweisung der Oxforder »Kreuztragung« (Kat.nr. 12) an Mantegna und Werkstatt, ebensowenig die Nobilitierung eines bislang in der Forschung zu Recht als anonymes Werk behandelten Bildnisses Baldassare Castigliones (vgl. *La Celeste Galeria*, Kat.nr. 73; Imdahl 1962, S. 45; Shearman 1979, S. 265), das möglicherweise einen sonst nur in Mantuaner Quellen erwähnten, verlorenen Prototyp Raffaels wiederaufgreift, und das man kurzerhand zu einer von Giulio Romano ausgeführten Kopie erklärte. Schließlich waren auch zahlreiche Gemälde vertreten, deren Zugehörigkeit zur Galerie der Gonzaga beim augenblicklichen Stand der Forschung nur hypothetisch formuliert werden kann. So wurden beispielsweise einige der ausgestellten Bilder mit den im Inventar von 1626/27 genannten Werken allein auf Grundlage einer stilkritischen Analyse identifiziert, eine Methode, die bei Malern mit so beträchtlichen Qualitätsschwankungen wie Domenico Tintoretto (s. dessen »Geißelung Christi«, Kat.nr. 39) im Ergebnis sicherlich fragwürdig bleiben muß.

Deutlich negativ wirkte sich für die Präsentation dieser Kunstwerke die offensichtliche Platznot in der ehemaligen Orangerie des Palazzo Te aus. Sie zwang zu einer stellenweise allzu gedrängten Reihung der Objekte im Stile einer Quadreria des Ottocento, und zwar insbesondere dort, wo man Schauvitriolen (etwa für die Goldschmiedearbeiten bzw. Kleinplastiken) mit Bildern im selben Raum plazierte. Wenig gelungen war auch die Ausstellungsarchitektur, welche die vorhandene Raumhöhe nicht ausnutzte, sondern durch niedrige Deckenabhängungen eher verstellte

und somit vielfach eine zu tiefe Hängung von großformatigen Werken zur Folge hatte. Der Betrachter fand sich beispielsweise nahezu auf derselben Fußhöhe wie die Herzöge in Frans Pourbus' ganzfigurigen Gonzagaportraits und blickte auf Rubens' Brustbildnisse der Isabella d'Este, der Eleonora Gonzaga und der Maria de' Medici geradezu herab, während sich Correggios »Schule des Amor« in einen Winkel eingezwängt fand. Nicht selten waren die Gemälde, so etwa Jacopo und Domenico Tintoretos »Einzug des Infanten Philipp II. von Spanien 1549«, derart unglücklich ausgeleuchtet, daß eine Nahbetrachtung von Details aufgrund von Lichtreflexen auf der Leinwand nahezu unmöglich war.

Im Resultat präsentierte sich die »celeste galeria« als Mischung von (wenigen) hochrangigen Objekten und zahlreichen von eher mittelmäßiger Qualität. Eine stärker didaktische, inhaltlich aufgearbeitete Präsentation hätte hier ausgleichend wirken können, indem sie etwa die Kriterien für die einstige Platzierung der Kunstgegenstände im Palazzo Ducale für den Betrachter nachvollziehbar gemacht hätte. Stattdessen sah sich dieser nahezu textfreien Stellwänden gegenüber: Allein um Titel, Autor und Entstehungsjahr eines Werks zu erfahren, mußte man in einem kleinen Begleitheftchen blättern – wohl ein Kunstgriff der Organisatoren, um einer Ballung der Besucher vor den Objekten entgegenzuwirken. Die Kommentierung in der Ausstellung beschränkte sich auf ein Minimum und beschrieb nur knapp die Räume, in denen sich den Angaben des Sammlungsinventars von 1626/27 zufolge die ausgestellten Kunstwerke einst versammelt fanden. Über die Leitgedanken der ursprünglichen Anordnung der Kunstwerke in der Gonzagaresidenz wie auch über den Zusammenhang zwischen den Bildern und der Funktion der Räume, in denen sie einst präsentiert wurden, konnte man in der Ausstellung von daher nur spekulieren – oder hoffen auf spätere Erhellung durch die Lektüre der beiden voluminösen Kataloge, welche begleitend

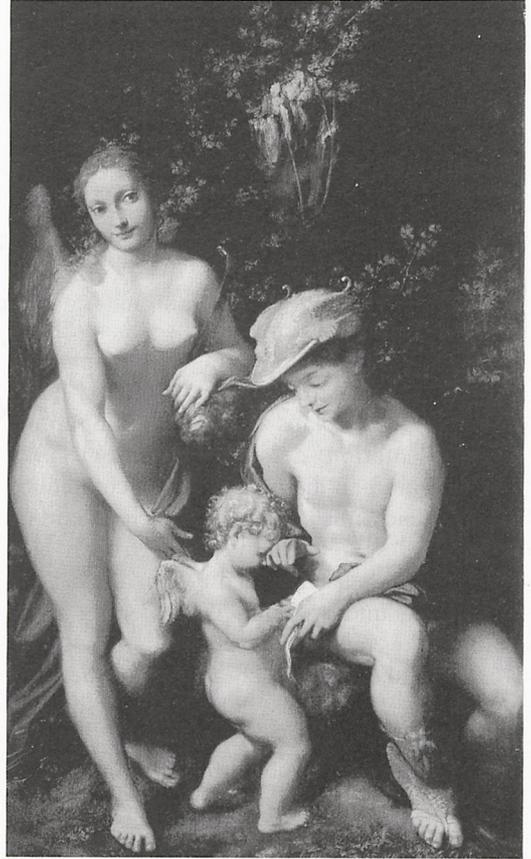


Abb. 1 Correggio, *Schule des Amor*. London, Nat. Gallery (D. Ekserdjian, *Correggio* 1997, S. 271)

zur Ausstellung erschienen sind (R. Morselli [Hg.], *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, [682 Seiten] und *Gonzaga. La Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo*, [382 Seiten], beide Mailand: Skira 2002).

Ausgerechnet hinsichtlich dieser Prinzipien des einstigen Sammlungsarrangements herrschte jedoch bei den Verantwortlichen der Schau Ratlosigkeit. Denn sie informierten den Besucher gleich bei seinem Eintritt, daß zwar einst »ogni oggetto [...] una sua logica espositiva« innerhalb der Gonzaga'schen Sammlung besessen habe, doch handle es sich dabei um einen »ordine [...] a noi segreto« (vgl. hierzu

auch R. Morselli, »L'ordine segreto degli oggetti«, in: *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, S. 17-37). Zunächst widerspricht allein schon die Quellenlage einem solchen strengen Determinismus des Objekts innerhalb des Sammlungsanzuges. Sie belegt, daß Herzog Ferdinando in der *Galleria dei Marmi* eine Reihe seiner Gemälde auf Staffeleien stellen ließ – ein deutlicher Hinweis auf die intendierte Vorläufigkeit und Veränderbarkeit des Arrangements. Ferner ergibt sich an dieser Stelle zwangsläufig die Frage, wie man so überzeugt sein kann von der Existenz eines solchen »Gesamtplans« für die einstige Sammlungspräsentation der 1620er und 1630er Jahre, wenn man diesen Plan gar nicht kennt? Der Vergleich mit anderen fürstlichen Sammlungen des späten Cinque- und frühen Seicento mag nahelegen, daß die Gonzaga bei der Erwerbung und späteren Gruppierung ihrer Kunstwerke tatsächlich planvoll vorgehen. Wahrscheinlich ist jedoch auch, daß dies nur für Teile der Sammlung galt. Denn diese blieb zuvorderst immer ein dynastisches Monument, das auch die unter früheren Herrschern des Geschlechts angehäuften Schätze umfaßte. Repräsentative Ansprüche und Familientradition mischten sich so zwangsläufig mit der persönlichen Kunstauffassung und den individuellen affektiven Bindungen des jeweils regierenden Herzogs, der den Bestand an Überkommenem nur zu überformen und in eine bestimmte Richtung zu ergänzen vermochte. Es ergibt sich so zwangsläufig das Bild einer Sammlung, die aus sich überlagernden Schichten besteht, welche auf die jeweilige Erwerbungs- und Sammlungs- und aufeinanderfolgender Generationen zurückgehen. Vom Endpunkt aus betrachtet, wie dies in der Mantuaner Ausstellung geschah, indem man den Kunstschatz der Gonzaga den Angaben im letzten vollständigen Inventar folgend präsentierte, mag so tatsächlich leicht der Eindruck eines erratischen, intellektuell nicht durchdringbaren »Gesamtkunstwerks« entstehen. Tatsächlich heißt dies jedoch nur, daß die

Sammlung in ihrer historischen Stratifikation erst noch zu erforschen ist.

Immerhin ließen sich in der Ausstellung selbst einige Strukturprinzipien der Sammlung erahnen. So fanden sich mit Domenico Tintoretto's »Tancredi tauf die sterbende Clorinda« (um 1600), Guercino's »Erminia unter den Hirten« und Domenichino's »Rinaldo und Armida« (beide um 1620) Bilder zu Themenkreisen wie Tasso's *Gerusalemme Liberata*, welche auch die gleichzeitige malerische Produktion an anderen italienischen Höfen bestimmten (s. hierzu etwa die Ausstellung *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, Katalog Livorno 2001). Ferner illustrierte in Mantua gerade die heterogene Qualität v. a. der ausgestellten Gemälde durchaus treffend ein bei fürstlichen Sammlungen des späten 16. und frühen 17. Jh.s mehrfach zu beobachtendes Vorgehen: Maßgeblich für Erwerbung und Auftragsvergabe waren weniger präzise stilistische Kriterien, welche die Auswahl der Künstler bestimmten. In den Vordergrund rückten vielmehr thematische Vorgaben, die häufig ihren Niederschlag in Bilderserien fanden (vgl. etwa Giovanni Baglione's Bilderfolge der acht Musen mit Apoll für einen *Camerino* des Palazzo Ducale; Kat.nr. 68), sowie das Streben nach größtmöglicher Vielfalt des Bestandes, der gezielt durch Kopien erweitert wurde (vgl. hierzu Rubens' Kopie eines heute verlorenen Tizianportraits der Isabella d'Este; Kat.nr. 13).

Schließlich muß unterstrichen werden, daß mit der Mantuaner Ausstellung auch die Grundlagen für die zukünftige weitere Erforschung der Gonzaga'schen Kunstsammlung gelegt sind: Dank der umfangreichen Forschungsarbeiten, die zur Ausstellungsvorbereitung in den Archiven unternommen wurden, ist das erhaltene Quellenmaterial nahezu erschlossen und wird nun zugänglich gemacht durch die zwölfbändige Reihe der *Inventari e Repertori. Le collezioni Gonzaga* (vier Bände bereits erschienen, Mailand 2000-2002).

Ergänzt wird diese schließlich durch Anna Maria Ambrosini Massaris Publikation *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627. Atlante* (Cinisello Bal-

samo 2002; im Druck), die den Versuch unternimmt, sämtliche Gemälde im Besitz der Gonzaga zu dokumentieren.

Ulrike Ilg

### Vom Begehren, zu schauen

Ich sehe was, was Du nicht siehst! Schmaschinen und Bilderwelten – Die Sammlung Werner Nekes

Köln, *Museum Ludwig, Agfa Photo-Historama*, 27. September 2002 – 5. Januar 2003. *Katalogbuch hrsg. v. Bodo von Dewitz und Werner Nekes*, Göttingen, Steidl 2002. ISBN 3-88243-856-8

Devices of Wonder – From the World in a Box to Images on a Screen

Los Angeles, *J. Paul Getty Museum*, 13. November 2001 – 3. Februar 2002. *Katalogbuch hrsg. v. Barbara Maria Stafford und Frances Terpak*, Los Angeles, *Getty Research Institute* 2001. ISBN 0-89236-590-0

Im Rückblick auf die Geschichte, Praxis und Theorie der Camera Obscura erweist sich, daß die neuzeitliche Erkenntnistheorie zunächst als eine Theorie der visuellen Wahrnehmung konzipiert war. Auf der einen Seite figurierte die Camera Obscura als ein Paradigma der Wirklichkeitsabbildung, das die philosophische Reflexion über das Verhältnis von Welt und deren sinnlicher Vergegenständlichung von der antiken Ästhetik bis zur Erkenntnistheorie des frühen 19. Jh.s begleitete. Auf der anderen Seite galt sie spätestens seit Leonardo da Vinci, Giovanni Battista della Porta und Johannes Kepler als einschlägiges Modell zur Beschreibung der physiologischen Funktionsweise des Auges und damit der visuellen Wahrnehmung des Menschen. Beide Theoreme zusammengenommen mußten zu dem Schluß führen, im Sehen des Menschen erschließe sich die Wirklichkeit der Welt. Gleichwohl wurden spätestens mit René Descartes' Schrift *La Dioptrique* aus dem Jahr 1637 nachhaltige Zweifel am Wirklichkeitsgehalt einer durch das Sinnesorgan Auge vermittelten Wahrnehmung formuliert. Bei allem Augenschein, so der Begründer des neuzeitlichen Rationalismus, gebe es kein Bild, »das dem Gegenstand völlig gleicht, den es darstellt. Sonst würde es keine Unterschiede

mehr zwischen dem Gegenstand und seinem Bild geben« (zit. n. Wiesing, Lambert [Hrsg.]: *Philosophie der Wahrnehmung: Modelle und Reflexionen*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 2002, S. 67). Um so verblüffender erscheint es, daß noch gut 200 Jahre nach Descartes, in der Frühzeit der Photographie, Jules Janin, der erste Berichterstatter des Daguerreschen Verfahrens, im Januar 1839 der 'dunklen Kammer' die Eigenschaft zusprach, die Gegenstände der Außenwelt mit einer Wahrheit ohne Vergleich abzubilden. Die klassische Camera Obscura werde allein übertroffen von jenem Verfahren Daguerres, das den Türmen von Notre-Dame in Paris ermögliche, endlich Bild zu werden, um sodann davongetragen zu werden. Janin mag in diesen überschwänglichen Worten der Euphorie über die nunmehr mögliche technische Fixierung des bis dahin ätherischen Abbildes in der Camera Obscura erlegen sein. In seinen Worten findet sich indes viel von der noch heute anhaltenden Debatte über die Authentizität von Photographie und Film – und viel von der bis heute ungebrochenen Faszination der Camera Obscura.

Nur folgerichtig also räumte Bodo von Dewitz im Vorwort des Katalogbuchs zur Ausstellung *Ich sehe was, was Du nicht siehst! Schmaschinen und Bilderwelten* der Camera Obscura