

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

---

42. Jahrgang

Mai 1989

Heft 5

---

## Ausstellungen

### DISEGNI GENOVESI DAL XVI AL XVIII SECOLO

Florenz, Uffizien, 3. Februar bis Mitte Mai 1989

(mit vier Abbildungen)

Bis Mitte Mai 1989 ist im Ausstellungsraum des Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien eine Auswahl von Genueser Zeichnungen aus dem Besitz dieser Florentiner Sammlung zu sehen. 115 Blätter von 47 Künstlern aus der Zeit zwischen ca. 1530 und 1800 ermöglichen dem Besucher, sich mit den wesentlichen Etappen des Genueser Kunstschaffens auseinanderzusetzen, das im nationalen italienischen und mehr noch im internationalen kunsthistorischen Bewußtsein völlig zu Unrecht noch immer als Randerscheinung oder gar als *terra incognita* figuriert. Die Auswahl aus der großen Zahl genuesischer Zeichnungen, deren größter Teil 1866 aus dem Besitz des Bildhauers Emilio Santarelli in die Uffizien gelangt war, traf Mary Newcome Schleier, die sich in zahlreichen Publikationen um die kunsthistorische Aufarbeitung insbesondere der Genueser Zeichnungen verdient gemacht hat. 1972 stellte sie die erste große und bislang umfangreichste Ausstellung genuesischer Zeichnungen für die State University of New York at Binghamton und das Worcester Art Museum zusammen, deren Exponate aus amerikanischen und europäischen Sammlungen stammten (*Genoese Baroque Drawings*, Binghamton 1972). Erst in den 1980er Jahren folgten weitere, kleinere Ausstellungen genuesischer Zeichnungen: 1980 in Rom und Genua *Disegni Genovesi dal XVI al XVIII secolo dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe* (Katalog von G. Fusconi) sowie 1985/86 in Genua, zeitlich enger gefaßt, *Luca Cambiaso e la sua cerchia, disegni inediti da un album palermitano del '700* (Katalog von C. Bon Valsassina). Der Louvre machte 1985 als erste große europäische Sammlung einen Teil seiner genuesischen Zeichnungen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Auch diese Ausstellung wurde von Newcome Schleier erstellt, zu der sie ebenfalls den Katalog verfaßte (*Le dessin à Gènes du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1985). Die Pariser und die gegenwärtige Florentiner Ausstellung können als einander ergänzend verstanden werden. Bestandsbedingt lag

in Paris ein Schwerpunkt auf dem 18. Jahrhundert, während die Uffizien vor allem genuesische Zeichnungen aus dem 17. Jahrhundert besitzen.

Der von Mary Newcome Schleier verfaßte und in der Katalogreihe des Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi als Band 71 erschienene Katalog (Florenz, Olschi, 1989, 248 Ss., 153 Abb.) stellt aufgrund seines Umfangs und der in ihm vorgelegten wissenschaftlichen Ergebnisse eine unverzichtbare Arbeit zum Gebiet der Genueser Zeichnung und Malerei des behandelten Zeitraums allgemein dar.

Die Florentiner Ausstellung verfolgt dieselben Ziele wie diejenige in Paris und ist darin „Spezialistenausstellung“: Sie führt vorzugsweise unveröffentlichte oder weniger bekannte Arbeiten vor, korrigiert bestehende Zuschreibungen — z. B. die einer *Madonna mit Heiligen* von Z. Rondinosi zu G. B. Gaulli (Kat. 86), wobei Newcome das Blatt als Vorstudie zu einer Ölskizze Gaullis im Kunstmuseum Düsseldorf identifiziert —, und sie weist zahlreiche Blätter als Vorstudien zu ausgeführten Werken aus. So wird eine Domenico Fiasella (1589—1669) zuzuschreibende Rötzelzeichnung mit Übertragungsraster als Vorzeichnung zu dessen an Guido Reni geschultem Deckenfresko mit Tugenden im Pal. Spinola Betullo (Genua) faßbar (Kat. 42). Nicht zuletzt ist es auch erklärtes Ziel der Ausstellung, eine Grundlage für weitere Studien zu schaffen und u. a. zusätzliche Identifizierungen von Vorentwürfen zu ausgeführten Arbeiten zu ermöglichen. Etwa läßt sich nun ein Blatt von Lazzaro Tavarone (1556—1641) als Vorzeichnung zu dem schlecht erhaltenen Fresko der *Mannalese* im Pal. Serra (Genua, Vico Mele 6) ausmachen, wobei zwar auch Newcome auf die Themengleichheit von Zeichnung und Fresko hinweist, letzteres aber als verloren erwähnt (Kat. 8, S. 34 ff.).

Im wesentlichen aber wenden sich Ausstellung und Katalog an ein breiteres Publikum und nicht nur an die mit Ligurien befaßten Kunsthistoriker. Dazu bietet der Katalog eine vorzügliche Einführung in die sozusagen 1528 mit dem Mäzenatentum des *pater patriae* Andrea Doria einsetzende genuesische Kunstgeschichte und führt eine große Bandbreite von Funktionen und ästhetischen Ansprüchen von Zeichnungen vor: vom in schwingvollem Duktus vorgetragenen Urentwurf (z. B. von B. Biscaino, Kat. 69) über anatomische Studien (z. B. B. Strozzi, Kat. 39—42) zu Präsentationszeichnungen, als die etwa Bernardo Castellos (1557—1629) *Rosenkranzspende*, ausgeführt als Altarblatt in der Pfarrkirche von S. Margherita Ligure, gelten mag (Kat. 13), bis hin zur autonomen Zeichnung, als die ein Studienblatt auf grünlichem Papier von P. G. Piola (1666—1724, Kat. 79) angesprochen werden kann (*Abb. 2a*). Seine ästhetische Vollendung zeigt sich in der sorgsamten Ausführung und daran, daß die in zwei Registern angeordneten, inhaltlich unzusammenhängenden arkadischen Figurengruppen jeweils kompositionell über die Breite des Blattes verbunden ist.

Die Funktionen vorbereitender Zeichnungen — so lehrt die Ausstellung insbesondere in ihrem 7. Abschnitt — waren sehr vielfältig: Sie konnten als Entwurf für die charakteristischen Genueser Fassadendekorationen dienen (L. Cambiaso, *Venus vertreibt Mars*, Kat. 4, eine Zeichnung aus der Frühzeit des Malers, als er sich in stilistischer Nähe zu P. Tibaldi befand), als Vorzeichnung für ein Frontispiz (D. Piola, Kat. 75), vielleicht für einen Teppich (L. Calvi, Kat. 18), für umfassende Raumgestaltungen (D. Piola für einen Saal des Genueser Jesuitenkollegs, Kat. 72), für ein Grabmal (G. De Ferrari zugeschrieben, Kat. 80), möglicherweise für vier silberne „buffetti“ von B. Castello (Kat.

12) oder für eine Monstranz (G. Benso, Kat. 38) und natürlich häufig als Entwürfe für Gemälde.

Thematisch überwiegen bis zum 19. Jahrhundert religiöse Inhalte, Mythologie und Geschichte. Studien einzelner Figuren oder Portraits sind, im Gegensatz zu den Florentiner Zeichnern, bei den genuesischen Künstlern seltener anzutreffen. Bezeichnenderweise sind nur drei Portraits ausgestellt (Kat. 50, 92), eines davon ein naturalistisch aufgefaßtes qualitätvolles Bildnis eines *Bauernjungen* von Sinibaldo Scorza (1589—1631), eine Rarität auch innerhalb des Werkes dieses Malers. Bukolische Themen begegnen verstärkt seit G. B. Castiglione (1609—1665) und etwa seit dieser Zeit auch allegorische Darstellungen, die sich im vorletzten Exponat, der *Allegorie der Familie Giustiniani* von Giov. David (1743—1790, Kat. 113) zu einer bis dahin in der Genueser Malerei unüberbotenen Opulenz steigern, welche das Ende einer Epoche anzeigt, die mit der selbstverherrlichenden Ausgestaltung der Villa des Andrea Doria in Genua im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts begonnen hatte. Auch Genreszenen bleiben in der Genueser Malerei Randerscheinungen und begegnen hier bei dem allerdings in der Lombardei ausgebildeten Alessandro Magnasco (1667—1749) und andeutungsweise z. B. in dem Blatt mit der *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* von Raffaele Soprani (1612—1670, Kat. 51). Diese eher harmlose Zeichnung — man kann sich fragen, weshalb sie überhaupt gezeigt wird — lehrt, daß Soprani zwar als Verfasser von Künstlerviten (*Le vite de' pittori, scoltori, et architetti genovesi ...*, Genua 1674), aber kaum als Künstler von Belang ist.

Die meisten Exponate, vor allem des 16. Jahrhunderts, sind Feder- und Stiftzeichnungen, häufig mit Aquarellierungen. Eine verstärkte Anwendung von Röteln, Weißhöhungen und gefärbtem Papier macht sich im 17. Jahrhundert geltend. Einige Arbeiten führen die koloristischen Möglichkeiten von Zeichnung vor: Ein frühes Beispiel ist die *Heilige Familie* von Giov. Batt. Castello (1547—1639, Kat. 17), die in ihrer zarten, monochromen Farbigekeit an das exquisite Kolorit dieses Miniaturmalers erinnert; aus späterer Zeit stammen ein Deckenfreskoentwurf von Bartolommeo Guidobono (1654—1709, Kat. 83), dessen braune, graue, blaue und rostfarbene Aquarellierungen auf die erlesene Farbigekeit seiner Gemälde verweisen, sowie ein bemerkenswertes, malerisch aufgefaßtes Landschaftsaquarell in Rottönen, das Newcome Pietro Bianchi (1694—1740, Kat. 105) zuschreibt, einem Maler, der nur in den weitesten Umkreis der hier vorgestellten Künstler gehört, da er zwar Sohn genuesischer Eltern ist und bei Gaulli lernte, aber stets in Rom gearbeitet hat.

Mary Newcome ordnet im Katalog die ausgestellten Zeichnungen in zehn Kapitel und stellt jeder dieser Gruppen eine Einleitung voran, so daß sich dem Betrachter in Text und Anschauung die Entwicklungsgeschichte der Genueser Malerei und zugleich der Forschungsstand zu diesem Komplex erschließen. Die ersten beiden Kapitel der Ausstellung sind den Malergenerationen gewidmet, die nach dem stilbildenden Wirken Perin del Vagas (1501—1547) in Genua die ligurische Malerei zu einer ersten Blüte brachten. Es dominieren bis in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zwei Zeichenstile: Zum einen der eigenwillige des herausragenden Luca Cambiaso (1527—1585) und zum anderen der kleinteilige, kritzelige, der sich von Perino herleitet und den Antonio Semino (um 1485—1554/55) vertritt (dessen *Schwurszene* als Kat. 1 das erste Blatt der Ausstel-

lung bildet). Antonio vermittelte diesen Stil seinen Söhnen Ottavio und Andrea, was in dieser Ausstellung nicht nachvollziehbar ist, da diesen beiden wichtigen Malern des Genueser Cinquecento kein Blatt der Uffizien mit annähernder Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben ist, und Andrea gab ihn an seinen Schüler B. Castello weiter, von dem immerhin sieben Zeichnungen gezeigt werden. Wie Castello hält auch Lazzaro Calvi (1502—1603, Kat. 18) an diesem Zeichenstil und der Manierakompositionsweise mit überwiegend isokephalen Figurenriegeln fest. Von Cambiaso werden zwei seiner bis dahin singulären stilistischen Möglichkeiten präsentiert: die frühere, protobarocke, heftig bewegte Kompositionsweise mit einem fast gewalttätigen Federduktus — besonders eindrucksvoll dokumentiert durch die großformatige *Bekehrung Pauli* (Kat. 5) — und die seiner späteren kubischen Zeichnungen mit ausdrucksstarken geometrischen Aquarellierungen (z. B. *Abendmahl*, Kat. 7). An Cambiasos zahlreichen Zeichnungen schulten sich u. a. L. Tavarone und Giov. Batt. Paggi (1554—1627). Ein bemerkenswertes Blatt dieser Sektion ist eine venezianisch gestimmte, 1585 datierte und ebenfalls von Cambiaso beeinflusste Federzeichnung mit *Venus mit dem bestrafte Amor* (Kat. 20), die Newcome wahrscheinlich zu Recht Cesare Corte (1550—1613) zuweist (*Abb. 1a*). In der Tat sind die subtilen, modellierenden Lavierungen und die weich gerundeten Formen nicht mit Paggi, dem das Blatt bislang zugeschrieben war, in Einklang zu bringen. Damit hat Newcome das schmale Œuvre dieses in Genua tätigen Künstlers venezianischer Abstammung um eine qualitätvolle Arbeit erweitern können. Reflexe des heftigen Zeichenstils Cambiasos begegnen noch einmal in einem großen Studienblatt des Spätbarockmalers Gregorio De Ferrari (1647—1726, Kat. 82).

Ein Künstler, der hauptsächlich in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Genua gewirkt und nachgewirkt hat, ist der Autodidakt G. B. Paggi, der sich an Cambiaso und der Malerei der Florentiner „Reformer“ (wie Cigoli, Empoli, Ligozzi, Passignano) orientierte. Seinen vielfigurigen cinquecentesken Kompositionen verleiht er ein toskanisch beeinflusstes „sfumato“ und ein weiches, verhaltenes Sentiment, welches einen Teil der Genueser Malerei der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts auszeichnet, z. B. auch die Nachzeichnung von Andrea De Ferrari (1598—1669, Kat. 34) von Strozzi's Gemälde mit dem *Wunder der hl. Zita*. Ein gutes Beispiel für Paggis Helldunkel bietet die Szene mit dem *Martyrium des hl. Georg* (Kat. 27), wo es durch die Wirkung von braunen Aquarellierungen und Weißhöhungen auf grünlichem Papier erzeugt wird.

Von den Staffeleibildmalern der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts sind Bernardo Strozzi (1582—1644) und Domenico Fiasella, der sich lange in Rom aufgehalten hatte und dessen Werke eine Auseinandersetzung mit der Kunst Caravaggios und der Caravaggisten zeigen, lediglich mit Entwürfen und Figurenskizzen vertreten — ein Indiz, daß in Genua in diesen Jahren die Zeichnung an Autonomie und ästhetischem Eigenwert einbüßte. Bezeichnenderweise sucht man vergebens nach einer Arbeit des bedeutendsten Staffeleibildmalers der ersten Jahrhunderthälfte, Gioachino Assereto (1600—1649), und von dem produktiven Andrea Ansaldo (1584—1638) ist nur eine einzige Kompositionszeichnung zu sehen (Kat. 31). Mit den kühnen Perspektiven und Verkürzungen des Giulio Benso (1592—1668) setzt in Genua die illusionistische Deckenmalerei ein (Chiesa della SS. Annunziata, 1640er Jahre). Doch lassen das nur sehr wenige Blätter seines zeichnerischen Œuvres erkennen; in Florenz ermöglicht eine luftige, sich in Windungen empor-

entwickelnde Simultanszene mit dem *Opfergang Isaaks* (Kat. 36) eine gewisse Vorstellung von derartigen Kompositionen.

Der Schritt von der manieristischen quadro-riportato-Decke, die in Genua mit Tavaronne bis in die 1630er Jahre ihre Gültigkeit behielt, zur hochbarocken illusionistischen Quadratura-Malerei ist an einer von Newcome zu Recht Gio. Batt. Carlone (1603—1684) zugeschriebenen Pinselzeichnung mit *Christus unter den Schriftgelehrten* (Kat. 47) faßbar, insbesondere dann, wenn man bei der Betrachtung den in Privatbesitz befindlichen Bozzetto und das in den 1670er Jahren entstandene Fresko gleichen Sujets — übrigens eine Veronese-Übernahme — in der Chiesa della SS. Annunziata in Genua mit heranzieht. Beide sind als Fotos neben der Zeichnung angebracht, wobei in einigen Fällen eine bessere Qualität solcher zum Vergleich dienender Fotografien zu wünschen wäre. Das Blatt Carlones verfügt über eine charakteristische Kompositionsweise vielgestaltiger breitformatiger Genueser Bilder des Hochbarock: Die Figuren breiten sich im unteren Bilddrittel mit einer Aufgipfelung meist in einer Figur aus, wobei eine solche Figurengruppe vor allem bei Giov. Batt. Castiglione und Gregorio De Ferrari von einer undulierenden Bewegung durchströmt ist.

Das fünfte Kapitel, „Im Schatten Castigliones“, zeigt Einflüsse der flämischen und niederländischen Künstlerkolonie in Genua auf einheimische Maler, am greifbarsten bei dem Tier- und Landschaftsmaler Sinibaldo Scorza, dessen spontanen, lebendigen Entwurf eines von *Tieren umgebenen Orpheus* (Kat. 49a) eine minutiös beschreibende, stilllebenhafte, etwas steife Federzeichnung wiederholt (Kat. 49). Einen Höhepunkt der Ausstellung bildet ein Aquarell von G. B. Castiglione - nach Newcome eines seiner „più brillanti disegni“ (Kat. S. 105), das die erste Reaktion der Gefährten des Odysseus auf ihre Verwandlung durch Circe in Bären zum Inhalt hat und sich u. a. auf ein um 1655/58 (T. Standring, in: *La Pittura a Genova e in Liguria*, Bd. 2, Genua 1987, S. 169) datierbares Ölgemälde in New Yorker Privatbesitz beziehen läßt. Der vielgereiste und äußerst produktive Castiglione vereinte eigenschöpferisch vor allem römische (Tassi, Poussin), neapolitanische (Rosa), venezianische (Bassano) und nordalpine Einflüsse und war als Spezialist für vielgestaltige alttestamentarische Patriarchenzüge im Breitformat gefragt. In seinem reichhaltigen graphischen Werk — er gilt als Erfinder der Monotypie — finden sich nur wenige unmittelbare Vorzeichnungen zu Gemälden, da er vermutlich direkt auf die Leinwand skizzierte (T. Standring ebd. S. 157), woraus zu folgern ist, daß er der Zeichnung einen hohen Eigenwert beimaß. Das Circe-Aquarell bringt in dem Castiglione eigenen vehementen Duktus die verzweifelte Raserei des verzauberten Odysseus-Gefährten zum Ausdruck und das Entsetzen der umgebenden Tiere sowie das der Verwandlung entkommenen anderen Gefährten. Ungerührt und erhaben überragt Circe die Komposition. Die Farben dieser polychromen Arbeit sind die, die auch sonst die Palette Castigliones konstituieren: Brauntöne, Weiß, Lapislazuli-Blau und Rot. Das Blatt bestätigte auch, wie sehr sich Malerei und Graphik bei Castiglione einander annähern: So ist auf seinen Ölgemälden der Pinselauftrag in aller Regel graphisch-schraffierend.

Die Betonung von Graphik als eigenständiger Kunstgattung zeigt sich ebenfalls bei den Künstlern des folgenden Kapitels. Ausdrucksstarkes Helldunkel, erzeugt durch Aquarellierungen und Weißhöhungen, ein Ausschöpfen der malerischen Möglichkeiten von Zeichnung begegnet bei Valerio Castello (1624—1659), dem Hauptmeister des Genue-

ser Hochbarock, seinem Schüler Bartolommeo Biscaino (1629—1657) und besonders eindrucksvoll auf der *Geburt Christi* von Pellegrino Piola (1617—1640, Kat. 59). Es handelt sich zumeist um elegante, bewegte Kompositionen mit schwingenden Linien, die die Schulung an Parma, Parmigianino und Correggio erkennen lassen.

V. Castello hatte neben Parmigianino und Correggio beträchtlichen Einfluß auf die akademieähnliche Casa Piola, die zunächst von Domenico Piola (1627—1703), dann von seinem zusätzlich römisch orientierten Sohn Paolo Gerolamo (1666—1724) geleitet wurde und nachhaltig das Erscheinungsbild des Genueser Spätbarock prägte. Diese Werkstatt bestreitet mit den Arbeiten u. a. der Piola, von Gregorio De Ferrari und Bartolommeo Guidobono eines der interessantesten Kapitel der Ausstellung. Die Zeichnung erlangte in den verschiedenen Stadien als Vorbereitung etwa zu einem Gemälde und auch als Selbstzweck eine bis dahin in Genua ungekannte Bedeutung. Diese Sektion führt auch die größte Funktionsbreite von vorbereitender Zeichnung vor, was mit der Heterogenität gestalterischer Tätigkeiten der Casa Piola zusammenhängt, die Deckengemälde, Ölbilder, Stuck, Skulptur und Raumausstattung allgemein entwarf. Dabei handelt es sich, wie allgemein in der zweiten Hälfte des Genueser Seicento, um Künstler von hoher Qualität. Konstituierendes Kompositionselement ist seit Valerio Castello vor allem eine oft flache oder auch zickzackförmig emporsteigende Diagonale (Kat. 59, 80). Kennzeichnend ist zudem ein sich aus Parma herleitender Schmelz, besonders deutlich an dem mit für die Piola typischen festen Umrissen und zarten Aquarellierungen gestalteten Blatt des *Noli me tangere* von Paolo Gerolamo Piola (Kat. 77), dessen Lichthaftigkeit an die pastellartige Helle seiner Malerei erinnert. Unruhiger und fragiler ist der Duktus von Gregorio De Ferrari, der mit starken, schraffierten Hell-Dunkel-Werten und geschmeidigen Figurenbiegungen deutlicher noch als die Piola die Figurenbewegungen und das nervös ondulierende konkav-konvexe Wechselspiel von Stoffen der in Genua arbeitenden Bildhauer aus dem Bernini-Umkreis (insbesondere F. Parodi und P. Puget) aufnimmt und damit die Affinität der spätbarocken Malerei Genuas zur Plastik dokumentiert. Am Entwurf und am ausgeführten Gemälde von Gregorios *Juno und Argus* (Kat. 81) läßt sich ein Stück freier und darin bezeichnender Genueser Rubens-Rezeption beobachten (*Abb. 1b*). Der gefällte Akt auf Gregorios Gemälde im Louvre nimmt sich denjenigen auf Rubens' gleichnamigem Bild in Köln (Wallraf-Richartz-Museum) zum Vorbild, das bis ins 19. Jahrhundert im Besitz der Genueser Familie Balbi verblieben war. Der Akt wird allerdings bei Gregorio in eine starke Verkürzung gebracht. Die Haltung der Rechten Junos auf der Vorzeichnung entspricht der auf Rubens' Bild; Aussage und Gestaltung sind ansonsten bei beiden Künstlern sehr unterschiedlich. Bei dem Genuesen ist Juno eine präziöse, mutwillige Figur, die die Nähe des Rokoko spüren läßt.

Der Protagonist des nächsten Kapitels, „La Maniera Romana“, ist kunsthistorisch Giov. Batt. Gaulli gen. Il Baciccio, von dem aber nur zwei Zeichnungen zu sehen sind, darunter ein deutlich berninesker *Hl. Hieronymus* (Kat. 87). Mit sechs Zeichnungen ist hingegen Domenico Parodi (1668—1740) vertreten. Anhand der Exponate dieses Meisters läßt sich nun der Weg der Genueser Malerei vom mit bewegten, durchschluchteten Formen arbeitenden genuesischen Spätbarock — z. B. anhand der Vorstudie zu Parodis dramatischer Ovalszene *Christus vertreibt die Wechsler aus dem Tempel* von 1700 in der römischen Kirche S. M. in Vallicella (Kat. 91) — bis zur klassisch-beruhigteren Malerei

verfolgen, wie sie sich in Parodis Entwurf und mehr noch in dessen Ausführung des Bacchus-Deckenfreskos (1716–21) im Pal. Pallavicino Podestà, Genua (Kat. 93) zeigt. Gaulli war der erste Genueser Maler, der von der Kunst Berninis und Marattas angezogen in Rom Triumphe feierte, vor allem mit seinem berühmten Kuppelfresko im Gesù (1672–75), wobei auch bei Gaulli die Schulung an emilianischer Kunst (Parmigianino und Correggio) noch immer grundlegend ist. Gaulli folgten Paolo Gerolamo Piola, Domenico Parodi und Andrea Carlone (1639–1697, Sohn des G. B. Carlone) nach Rom. Sie verbinden genuesische und römische Elemente und verbreiten sie später in ihrer Heimatstadt. Parodis *Assunta* (Kat. 94) bewahrt etwas von der Leichtigkeit und dem Schmelz der Kunst der Casa Piola — zuvor war das Blatt Domenico Piola zugeschrieben —, motivisch und stilistisch lehnt es sich aber auch an Gaullis *Glorie der hl. Martha* an, deren Bozzetto die Genueser Accademia Ligustica aufbewahrt (Abb. 197 in: *La Pittura ...*, 1987, Bd. 2).

Der vorletzte Abschnitt der Ausstellung hat die um die Wende zum 18. Jahrhundert in Genua neu auflebende Genre- und Landschaftsthematik zum Gegenstand. Genreszenen sind durch den Sebastiano Ricci stilistisch nahestehenden A. Magnasco vertreten (Kat. 95, 97, 98, 100), der mit dynamischen Feder- und Pinselzügen seine Figuren vor hellem Grund skizziert. Die Landschaftsdarstellung ist durch Carlo Antonio Tavella (1660–1736) präsentiert, dessen wahrscheinlich autonome Zeichnung *Landschaft mit der Begegnung zwischen Bileam und dem Engel* (Kat. 102) zu den schönsten Arbeiten der Ausstellung zählt (Abb. 2b). In einer felsigen, dramatischen Waldlandschaft mit knorrigen, richtungsmäßig divergierenden Bäumen, einem Wasserfall und Ausblicken in fernere Gegenden findet in der unteren rechten Bildecke die Begegnung zwischen Bileam, seiner scheuenden Eselin — nicht Jakob, wie es hingegen im Ausstellungskatalog heißt — und dem Engel statt. Weiße Höhungen evozieren eine sonnige Durchlichtung des Waldes, setzen aber auch dramatische Akzente: so auf der geschlängelten Schwertscheide des Engels oder seinen Flügelkanten. Während bei Scorza und Castiglione Figuren und Tiere — eher vor als in den Landschaften angeordnet — fraglos die Protagonisten waren, verlieren sie nunmehr an Bedeutung und Größe und dienen in erster Linie der Monumentalisierung der Landschaft, wobei die Einflüsse von Tempesta, Dughet, Lorrain und Poussin unübersehbar sind.

Newcome stellt die Landschaftsthematik in den Rahmen klassizistischer Strömungen in Genua, die maßgeblich durch ein verstärktes Interesse an der Bologneser Malerei — Sammlungsschwerpunkt in Genua seit dem Seicento — und durch die Tätigkeit u. a. des Bolgnese Marcantonio Franceschini in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Genua bestimmt wurde. Das Kapitel „Klassizismus“ beschließt die Ausstellung, dessen Hauptvertreter in der ersten Hälfte des 18. Jhs. Lorenzo De Ferrari (1680–1744) ist. Als Sohn von Gregorio De Ferrari der Casa Piola entstammend, setzt er deren spätbarocke Malerei in einer geglätteten, kühleren barock-klassizistischen Formulierung fort. So vereint die Vorzeichnung zu Lorenzos *Assunta* im Genueser Pal. Bianco (Kat. 10) die schwungvolle Figurenkomposition und Grazie der Piola mit einer glatten, akademischen Zeichentechnik.

Zum Schluß sei noch angemerkt, daß einer solchen Ausstellung eine weiträumigere Präsentation ihrer Exponate — ähnlich wie dies auf der Pariser Ausstellung genuesischer

Zeichnungen 1985 der Fall war — zu wünschen wäre. In Florenz sind die Zeichnungen in zwei Registern ausgestellt: liegend in Vitrinen und darüber an der Wand hängend, so daß das Betrachten der hängenden Blätter, sofern sie nicht an den wenigen Stellwänden angebracht sind, mühselig ist. Häufig war bei der Anordnung auch die sinnvolle Reihenfolge der Blätter nach ihren Katalognummern nicht eingehalten, was ebenfalls gelegentlich eine konzentrierte Auseinandersetzung erschwert.

Regina Erbenraut

## Rezensionen

HERBERT BLOCH, *Monte Cassino in the Middle Ages*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1986 (auch Harvard University Press 1987), 3 Bde, XXV und 1530 S. mit 294 Abb.

Blochs Monte Cassino — und diese Feststellung entbehrt jeder Übertreibung — ist von der Fachwelt seit Jahrzehnten erwartet worden. Nicht zuletzt die Auszeichnungen durch das römische Praemium Urbis und die von der Medieval Academy of America vergebene Haskins Medal, die das monumentale Werk gleich nach Erscheinen gewann, zeugen davon, wie sehr der Verfasser den an ihn gestellten Hoffnungen entsprechen konnte. Monte Cassino zählte zu den bedeutendsten monastischen Gründungen des Mittelalters. Wenngleich der Verfasser keine eigentliche Geschichte des Klosters anstrebt und weniger noch eine Baugeschichte, die archäologischen Untersuchungen von Angelo Pantoni ihre grundlegende Bedeutung somit auch in Zukunft noch behalten werden, so gibt es doch kaum einen Gesichtspunkt der mittelalterlichen Kultur Monte Cassinos, den Bloch nicht berührt. Indes bietet er zugleich auch wesentlich mehr. Den inhaltlichen Schwerpunkt des Buches bestimmt weniger das Mutterkloster als dessen Dependancen, die Vielzahl von Klöstern, Kirchen und Kastellen, wie sie über ganz Mittel- und Süditalien bis nach Sardinien hin verstreut lagen. Die beiden zentralen Teile des Opus (Part Two, Part Three) sind diesen Besitzungen gewidmet und machen die vorliegenden Bände zu einem Handbuch benediktinischer Niederlassungen auf der Apenninhalbinsel. Mancher Leser, der den Text als Ganzes überblickt, mag sich bisweilen fragen, ob die inhaltliche Gewichtung nicht schon im Titel hätte zum Ausdruck kommen können: Vielleicht wäre eine Formulierung wie *Monte Cassino and its Dependencies in the Middle Ages* dem verarbeiteten Stoff in höherem Maße gerecht geworden. Wie auch immer, für die Rekonstruktion der Besitzungen lassen sich zwei Arten von Quellen ausschöpfen: zum einen die Tafeln der unter Abt Oderisius II. (1123—26) entstandenen Bronzetafeln, auf denen allein 186 Besitztitel angeführt sind, dann aber die diversen päpstlichen und kaiserlichen Privilegien, die der Abtei ihre Hoheitsansprüche garantieren sollten. Hunderte von Orten und geistlichen Institutionen — und dazu gehören immer wieder solche, die auf den modernen Landkarten längst nicht mehr verzeichnet sind, — werden hier mit größter Akribie identifiziert und in ihrer historischen Entwicklung verfolgt, wobei der Autor über seine Ausgangsfrage nach den jeweiligen Beziehungen zu Monte Cassino mitunter so weit hinausgeht, daß die Behandlungen einzelner Dependancen zu selbständigen Mo-