

# Ausstellungen

## GENOVA NELL'ETÀ BAROCCA

Genua, Galeria Nazionale di Palazzo Spinola und  
Galleria di Palazzo Reale in Genua. 2. Mai - 26. Juli 1992.

## KUNST DER REPUBLIK GENUA 1528 - 1815

Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle, 5. September - 8. November 1992

..... Don Dinero ...  
nace en las Indias honorado  
donde el mundo le acompaña  
vien a morir en España  
y es en Génova enterrado".  
(F. de Quevedo y Villegas)

*(mit sieben Abbildungen)*

Es ist symptomatisch für das „Marketing-Denken“ des zeitgenössischen Kulturbetriebs, daß erst das fragwürdige Medienereignis der 500Jahrfeier der Entdeckung Amerikas durch den mutmaßlichen Genuesen Kolumbus Interesse an der Kunst Genuas zu gewährleisten versprach. In diesem Rahmen veranstalteten Universität und Denkmalpflege in Genua einerseits, die Frankfurter Kunsthalle andererseits, weitgehend unabhängig voneinander zwei große Ausstellungen. Einige Exponate waren an beiden Orten zu sehen und einige genuesische Autoren steuerten Beiträge zu beiden Katalogen bei. Die Frankfurter Ausstellung umspannte die gesamte Zeit der Adelsrepublik, in Genua konzentrierte man sich auf das „Goldene“ Jahrhundert der ligurischen Kunst.

Die Begegnung mit der genuesischen Kunst erfordert Unvoreingenommenheit gegenüber einer italienischen Kunstlandschaft, die nicht ausschließlich an Florenz, Venedig oder Rom gemessen werden sollte. In einem stärkeren Maße als dort ist die Kunst Genuas von außerkünstlerischen Faktoren mitgeprägt: Fast alle ihre Kunstäußerungen dienten dem Repräsentationsbedürfnis einer mächtigen Adelsklasse, deren Mitglieder miteinander paktierten oder rivalisierten. Der Genueser Ausstellung verliehen ihre Austragungsorte, zwei museal genutzte Paläste, eine dichte Atmosphäre und die Gelegenheit, zahlreiche Werke der verschiedenen Kunstgattungen in ihrer „gewachsenen Umgebung“ zu erleben. Dadurch war sie in der Lage, den bestimmenden Wesenszug des genuesischen Barock sinnfällig zu machen: das Konzipieren in gattungsübergreifenden Ensembles, an denen der Wandleuchter ebenso Anteil hat wie das Staffeleibild, das Deckenfresko und letztlich die palastgesäumte Prachtstraße. In der Schirn war die Entwicklung der Genueser Kunstgeschichte in Kapiteln an Hand von zwangsläufig aus ihrem Deko-

rations-Kontext gelöst Einzelexponaten klar und leicht nachvollziehbar dargelegt. Den ersten Ausstellungsteil beherbergte in Genua der Palazzo Spinola, den zweiten (Werke ab der Mitte des 17. Jh.) die Galerie des Palazzo Reale. Es wurde anschaulich, was Agucchi meinte, als er 1601 aus Genua schrieb: „...nur an wenigen anderen italienischen Orten könnte man einen ähnlichen Prunk entfalten, denn nur ganz wenige verfügen über soviel Gold, Silber, Geschmeide, Stoffe und eine solch reiche Ausstattung; darüber hinaus gibt es Paläste und fürstliche Wohnsitze, die nirgends ihresgleichen finden, und eine Fülle flüssigen Kapitals...“

Dieser Glanz stand vor dem Hintergrund unterschiedlicher existentieller Bedrohungen für die Republik: Im 16. Jh. hatten die Genuesen die europäische Wirtschaftsgeschichte geprägt. Ein Teil des amerikanischen Goldes und Silbers war in ihre Staatskasse geflossen. Seit dem dritten Jahrzehnt des 17. Jhs. machte sich der Niedergang Spaniens auch in Genua empfindlich bemerkbar. Von Piemont gingen militärische Bedrohungen aus, hinzu kamen tiefe innenpolitische Krisen, so daß man die gebeutelte Republik 1637 der Muttergottes anempfahl und diese symbolisch zur Königin Genuas erkor, was einen „Boom“ von Mariendarstellungen auslöste. In den 1640er und 50er Jahren wurde die Stadt von Typhus und Pest sowie ständig steigender Armut heimgesucht. Der Adel reagierte mit einem „Rückzug ins Innere“: Das Nachlassen der politischen Aktivitäten verband sich mit einem gesteigerten Bedürfnis nach feudaler Prachtentfaltung, welches zu einer glanzvollen Hochblüte der Künste führte.

Der Rundgang begann mit zwei nach 1610 anzusetzenden Gemälden von Giov. Batt. Paggi und Bernardo Castello. Nach einem maßgeblich auf Betreiben Paggis ausgefochtenen theoretischen Streit von 1590/91 aus ihren Zunftbindungen befreit, begann damals die Genueser Malerei europäischen Rang zu beanspruchen. Paggis *Rinaldo und Armida* (Kat. 128; *Abb. 1*) ist ein Beispiel der in Genua nicht zuletzt auch aus stadtgeschichtlichen Gründen beliebten und vor allem durch Castello in ganz Italien verbreiteten Darstellungen zu Tassos *Befreitem Jerusalem*: Der Genuese Guglielmo Embriaco hatte sich 1099 bei der Einnahme Jerusalems hervor getan. Paggis Bild und Castellós *Susanna und die Ältesten* (Kat. 36) gehören zu den qualitativsten Werken dieser beiden Spätmanieristen. Paggis koloristisch höchst reizvolles Gemälde war anschließend in Frankfurt zu sehen, während Castello dort mit zwei sehr schwachen Beispielen (eines immerhin unveröffentlicht) vertreten war. Castello begegnete in der Genueser Ausstellung noch einmal in einem der Buchkunst gewidmeten Kabinett. Man sah die von ihm illustrierten Ausgaben der *Gerusalemme Liberata* von 1590, 1604, 1615 und 1617 (Kat. 350-53), das ihm m. E. ebenfalls zuzuweisende Frontispiz von Odoardo Ganducios *Ragionamento ... della conversione de' gentili ...* (1615, Kat. 344) sowie das ihm einleuchtend zugeschriebene Frontispiz von Tomas Sánchez' *Disputationum de sancto matrimonii sacramento ...* (Kat. 348). Die beiden erwähnten Gemälde lassen ein Merkmal der genuesischen Kunst erkennen: ihre starke Orientierung an den stilistischen Möglichkeiten anderer Gegenden, bedingt durch das Fehlen einer etablierten ligurischen „Malerschule“. Castellós *Susanna* zeigt Einflüsse aus den Marken und Venedig, Paggis träumerisches



Helldunkel und die schimmernde Buntfarbigkeit leiten sich aus seiner jahrelangen Verbannung in die Toskana her, während die glitzernden Lichtfäden auf den Gewändern auf lombardische Vorbilder (bes. G. C. Procaccini) zurückgehen.

In Ligurien machten sich im zweiten Jahrzehnt des 17. Jhs. caravaggeske Einflüsse geltend, besonders deutlich bei Bernardo Strozzi und Domenico Fiasella. Von letzterem waren im Hinblick auf die Fiasella-Ausstellung von 1990 lediglich drei Bilder zu sehen, darunter das weitgehend unbekannte *Aurora raubt Cephalus* (Kat. 91): theatralisch und lyrisch zugleich, und in diesem letzten Zug Andrea De Ferrari verwandt, dem es früher zugeschrieben war. Weniger als Belege für caravaggeske Einflüsse denn als Zeugnis des in der ersten Jahrhunderthälfte überwiegend mittelitalienisch orientierten Geschmacks ligurischer Auftraggeber waren die in diesem Raum aufgehängten Werke von Interesse. Marc Antonio Doria berief Giov. Batt. Caracciolo, dessen *Qui vult venire post me ...* (Turin, Universität, Kat. 18) zu seiner Sammlung gehörte. Ein Verdienst dieser Ausstellung war es, daß sie, wo immer es möglich und sinnvoll war, schwer zugängliche Kunstwerke aus Privatbesitz gezeigt hat, während die Schirn sich vor allem weltweit um Leihgaben aus öffentlichen Sammlungen bemüht hatte.

Die in Genua gezeigte *Bekehrung Pauli* von Caravaggio aus einer römischen Privatsammlung (Kat. 19) ist die Vorgängerfassung des kompositionell klareren Altarbildes der Cerasi-Kapelle in S. Maria del Popolo in Rom. Das Gemälde, 1682 im Besitz von Francesco Maria Balbi, blieb bis nach dem zweiten Weltkrieg in dessen Palast. Ein echter Caravaggismus hat sich in Genua jedoch nicht entwickelt. Größeren Einfluß nahm vielmehr Orazio Gentileschi, dessen buntfarbiges Kolorit und weniger dramatische Lichtführung eher dem Ortsgeschmack entsprachen. Orazio, 1621 von Giov. Antonio Sauli nach Genua berufen, blieb dort drei Jahre und hinterließ eine große Zahl von Werken. Anlässlich der Ausstellung war seine *Verkündigung* (Kat. 98), die sich gewöhnlich in einer düsteren Seitenschiffkapelle der Chiesa di San Siro befindet, restauriert worden und endlich einmal wirklich sichtbar: eine kleinere, eigenhändige Wiederholung des 1623 für den Herzog von Savoyen gemalten Bildes (Turin, Galleria Sabauda). Orazios Tochter Artemisia Gentileschi hinterließ in Ligurien einige später oftmals ihrem Vater zugeschriebene Werke. Ihr eindringlicher *Selbstmord der Lukretia* (Genua, Slg. Pagano, Kat. 97) thematisiert auf die für die Malerin charakteristische Weise das Erleiden und Ausüben von Gewalt und mochte in seiner dramatischen inhaltlichen und formalen Gestaltung den genuesischen Künstlern wohl eher fremd geblieben sein.

Zu den herausragenden Gemälden dieses Raumes zählte das ovale *Bildnis des Gian Carlo Doria* (Louvre, Kat. 181) von Simon Vouet. Das weit überlebensgroße frontale Brustbild fasziniert durch seine Unmittelbarkeit und durch die Konzentration auf das in seiner Privatheit gezeigte Gesicht des Adligen. Doria läßt sich nun nicht mehr in einem Reiterportrait verherrlichen wie auf dem 1606 von Rubens gemalten (Kat. 150, s. unten), wiewohl auch Rubens die Miene Dorias keineswegs selbstherrlich, sondern gedankenverloren und beschwert wiedergab. Diesen Zug verstärkt das 15 Jahre später geschaffene Portrait Vouets. Er rückt



mit diesem ungewöhnlichen Bildnis von dem von Rubens geschaffenen und von van Dyck fortgeführten Adelsportrait-Typus ab. Durch Überlebensgröße und extreme Nähe wird der Betrachter suggestiv in die Aura Dorias hineingezogen, während Rubens achtungsvolle Distanz gebot. Doch auch Vouets Bildformat monumentalisiert den Dargestellten und schafft jenen Abstand zum Betrachter, der Vertraulichkeit unterbindet.

Zu den Künstlern „großen“ Namens, die von auswärts für genuesische Auftraggeber tätig wurden, zählt auch Guido Reni, der 1616/17 seine *Assunta* im Auftrag des Kardinals Marcello Durazzo für die Jesuitenkirche malte. Viele Altarbilder dieser in der posttridentinischen Zeit wichtigsten Kirche Genuas stammen von auswärtigen Künstlern: das Hochaltarbild der *Beschneidung* und *Das Wunder des hl. Ignatius* von Rubens, die *Immacolata* von Andrea Pozzo, *Petrus im Kerker* (1917 verbrannt) von Cornelisz de Wael und die *Kreuzigung* von Vouet. In der Ausstellung war Reni mit der *Marter der hl. Katharina*, um 1605, aus der Pfarrkirche von Coscente, heute im Museum von Albenga) vertreten (Kat. 147). Auch dieses Bild steht eher für die Vorlieben einer exklusiven, kunstverständigen Auftraggeberschaft in Ligurien als für Einflüsse Renis auf die dortigen Künstler. Deren Auseinandersetzung mit der mittelitalienischen Kunst fand weniger in Genua statt als vor Ort, in Florenz und insbesondere in Rom. Sie milderten die dramatische Lichtregie Caravaggios und seiner Nachfolger sowie die Emphase des Ausdrucks bei Reni und blieben dem dekorativen Geschmack ihrer Stadt verpflichtet. Anspruchsvolle Auftraggeber holten auswärtige Künstler oder ihre Werke nach Genua, wenn sie an den wichtigsten zeitgenössischen Kunstrichtungen zu partizipieren wünschten.

Die beiden *piani nobili* vermitteln den gültigen Eindruck einer genuesischen Adelsresidenz im Sei- und Settecento, zumal noch ein Teil des originalen Mobiliars erhalten ist. An die Erbauer des Palastes erinnern die Deckenfresken mit Ruhmestaten der Familie Grimaldi (zw. 1614 und 1624) von Lazzaro Tavarone in den beiden Festsälen. Damit dokumentierte die Ausstellung exemplarisch verschiedene Stilstufen von der chronikartig illustrierenden Freskomalerei des Spätmanierismus (Tavarone) über den Hochbarock (Valerio Castello im Palazzo Reale) bis hin zur lichten Illusionsmalerei des Spätbarock (Lorenzo de Ferrari). Es ist bemerkenswert, daß die Fresken Tavarones – immerhin eine augenfällige Glorifizierung der Vorbesitzer in den exponiertesten Räumen des Palastes und inhaltlich wie stilistisch „überholt“ – nicht den Renovierungen der Spinola zum Opfer fielen. Die Umgestaltung (1734-36) geht auf den Auftrag Maddalena Spinolas zurück. Sie ließ durch Giov. Batt. Natali aus Piacenza *quadratura*-Rahmungen um die *quadri riportati* Tavarones legen, die dem cinquecentesken Dekensystem eine seltsame illusionistische Räumlichkeit auferlegen, es aber letztlich respektieren. Die ursprüngliche Gestalt der Vouten-Fresken war an den Vorzeichnungen Tavarones nachzuvollziehen, die zu den wenigen Zeichnungen der Ausstellung zählten.

Nicht nur die Deckenfresken der Festsäle erhielten damals eine neue Rahmung, sondern auch die dort in dichter Galeriehängung an den Wänden ange-



brachten Gemälde, welche die Pallavicini, seit 1650 Zwischenbesitzer, erworben hatten. Hier begegnete als eine von zahlreichen Überraschungen das unveröffentlichte Portrait eines *Genueser Adeligen* von Luciano Borzone (Kat. 15). Bereits der ligurische Kunsthistoriograph Raffaele Soprani würdigte Borzone 1674 in seinen Viten als einen herausragenden Portraitmaler. Der Ausstellungsbesucher traf damit, bevor er vor die Portraits Van Dycks geführt wurde, auf ein typisches Werk genuesischer Van-Dyck-Rezeption. Von dort sind der allgemeine Typus, das lasierend gemalte, helle Inkarnat und die betonte Wiedergabe kostbarer Materialien übernommen. Während aber letztere dem Flamen dazu dienten, die Nobilität des Dargestellten zu betonen, tritt bei Borzone die Persönlichkeit zurück hinter das Blitzen der Rüstung, die Helldunkel-Kontraste, das Spiel mit den heraldischen Farben Genuas (Rot und Weiß) und hinter die Betonung der Materialbeschaffenheiten und ihrer haptischen Qualitäten. Deshalb tat es dem Bild gut, nicht in der Nachbarschaft der Van Dyck'schen Portraits zu hängen.

Es schloß sich ein Raum mit Gemälden von Gioacchino Assereto und Orazio De Ferrari an. In der Schirn erfuhr der Besucher den Grund einer solchen Zusammenstellung: Beide Maler werden den „Realisten des frühen 17. Jahrhunderts“ zugerechnet – eine für diese Gruppe mittlerweile etablierte Kategorisierung, die noch am ehesten auf das Werk Andrea De Ferraris zutreffen mag, der sich durch eine besonders sensible Wiedergabe zwischenmenschlicher Begebenheiten (*Joseph weist die Gaben seiner Brüder zurück*, Kat. 66) und eine realistisch-eingehende Schilderung alltäglicher Gegenstände (*Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht an Jakob*, Kat. 67) auszeichnet. Bei Orazio und Assereto würde der Begriff „Realismus“ bestenfalls dann das Wesen ihrer Werke charakterisieren, wenn er durch ein Epitheton wie „pathetisch“ oder „dramatisch“ relativiert würde. Beide Maler füllen den in der Regel im Hintergrund abgedunkelten Reliefraum mit spannungsvoll zueinandergedrängten Figuren. Neu in dieser vielleicht „dramatischsten“ Phase der genuesischen Malerei sind die Intensität des Helldunkels und die dichte, flüssig aufgetragene Farbmaterie, die in den Lichtpartien goldfarben aufgleißt. Die warmtonige Palette konzentriert sich überwiegend auf neutrale Farben bis hin zu einem meist bräunlichen Rot, buntfarbene Akzente haben in der Regel metallische Qualitäten. Die Schilderung einer bestimmten Historie tritt hinter die eindringliche Wiedergabe menschlicher Empfindungen zurück, worin sich diese Bilder in der Tat auf eine innovative Weise der Erfahrungswirklichkeit nähern, ohne daß jedoch inhaltlich oder formal von Realismus gesprochen werden sollte.

Eine angemessene kunsthistorische Würdigung des lange vergessenen Assereto steht weiterhin aus. Noch auf Soprani wirkte seine Modernität, die im Umgang mit der Farbe und dem Helldunkel an rembrandteske Möglichkeiten erinnernde „maniera assai fiera e ... quasi confusa del colorito“ befremdlich. Die Ausstellung machte überdies mit zwei unveröffentlichten Gemälden Asseretos aus Privatbesitz bekannt: *Joseph wird von seinen Brüdern verkauft*, Kat. 5 (*Abb. 2a*; neben der des „Tobias“ und dem „Verkauf des Erstgeburtsrechtes an Jakob“ der in



Genua am häufigsten dargestellte alttestamentarische Stoff), und *Josabeath rettet Joas vor Athalja* (Kat. 6). Man hätte sich in Genua neben dem reifen und späten Schaffen auch ein solch qualitativvolles buntparbiges, noch manieristisches früheres Werk des Malers gewünscht, wie etwa *Alexander und Diogenes* aus der Berliner Gemäldegalerie, das in Frankfurt die Vorstellung vom Werdegang des Künstlers abrundete.

Im zweiten *piano nobile* erlebte der Besucher die unterschiedlichen Kunstgattungen in einem einzigartigen gestalterischen Zusammenhang. Der Akkuratheit, mit der Maddalena Spinola ihr Rechnungsbuch führte, ist es zu verdanken, daß wir die Namen der Künstler kennen. Die Umgestaltung erfolgte unter der künstlerischen Koordination von Lorenzo De Ferrari, auf den die Deckenfresken in der Spiegelgalerie zurückgehen. Da die Ausstellung leider auf Erläuterungstafeln verzichtete (die, unauffällig angebracht und nur mit knappen Informationen versehen, den dekorativen Gesamteindruck keineswegs gestört hätten), blieb auch hier den nicht speziell vorbereiteten Besuchern nur die Möglichkeit, die Räume optisch auf sich wirken zu lassen, ohne die Einzelheiten des künstlerischen Zusammenspiels zu ergründen. In Frankfurt hingegen war den Exponaten auf transparenten Kunststoffafeln eine hilfreiche Erläuterung beigegeben.

Aus den festlichen Sälen des 18. Jhs. wird der Besucher in die oberen Stockwerke entlassen, nach den Kriegszerstörungen neugeschaffene Räume; rezentes, bemerkenswertes Werk der genuesischen Architekten Mario Semino und Guido Rosati, das die funktionale Bauaufgabe (Ausstellungs- und Verwaltungsräume) mit der denkmalpflegerischen Leistung einer behutsamen Ergänzung zerstörter Bausubstanz vereint. Die rationale Architektur tritt entschieden hinter die Exponate zurück.

Hier war der erste Raum Bernardo Strozzi gewidmet, einem der wenigen Genuesen, dessen Bedeutung die Kunstgeschichte außerhalb Genuas relativ früh erkannte (L. Mortari: *Bernardo Strozzi*. Rom 1966). Der bei dem in Genua tätigen Siensesen Pietro Sorri ausgebildete Kapuziner malte zunächst Bilder mit dem Themenkreis seines Ordens. Später verließ er das Kloster und übersiedelte schließlich als etwa Fünfzigjähriger nach Venedig. In seiner frühen caravaggesken Phase läßt Strozzi mit Hilfe einer hellen Beleuchtung exquisite Farbwerte und vibrierende Inkarnate aus einer weichen Dunkelheit hervortreten: so in *Tobias und der Engel* (Kat. 156). Unverwechselbar ist sein pastoser, flüssiger Umgang mit der Farbmaterie, vor allem bei der Wiedergabe weißer Stoffe mit Hilfe plastischer Lichtgrate oder bei der federähnlichen Konsistenz von Haar. Die Ausstellung zeichnete die künstlerische Entwicklung dieses größten Genueser Koloristen an Hand einer vorzüglichen Werkauswahl nach. Strozzi's Farben hellen sich unter dem Einfluß der venezianischen Malerei deutlich auf, ohne in den buntparbigten Partien an Intensität einzubüßen. Ein Meisterwerk des Überganges zur venezianischen Zeit ist das emblemhaft komponierte Gemälde *Joseph deutet die Träume des Pharao* (Kat. 162; Abb. 3). Noch finden sich auf Josephs Gesicht caravaggeske Gegenlichteffekte und Nachklänge eines toskanischen „*penombrato*“, aber bereits auch die tageslichthafte Helligkeit der venezianischen Bilder. An einem seiner Hauptwerke ließ sich die



weitere Entwicklung ablesen: Für die Decke der Kirche des Ospedale degli Incurabili in Venedig entstand das *Gleichnis von der königlichen Hochzeit*, wovon sich ein Fragment und zwei Öl-Bozzetti erhalten haben. Das Fragment in einer Genueser Privatsammlung war jetzt erstmals öffentlich zu sehen (Kat. 161). Strozzi verteilt nicht mehr einzelne betont schönfarbige, große Farbzonen relativ vereinzelt auf der Bildfläche, sondern verbindet sie durch häufiges Wiederholen zu einem Rot/Blau/Gelb/Weiß-Akkord, gemildert durch silbrig-graue, nun ganz venezianische, die Bildfarbe bestimmende Werte. Ein weiteres qualitätvolles, mit nunmehr begrenzter Palette gestaltetes Spätwerk, die *Allegorie der Künste* (Ermitage, St. Petersburg, Kat. 163), war anschließend in Frankfurt zu sehen.

Aus Oxford kam ein virtuoser Entwurf Strozzi's für ein Silberbecken mit *Szenen aus der Antonius- und Kleopatra-Geschichte* – ein beliebtes Thema der Dekkenmalerei in Genua um 1600 (Kat. 155). Die von einem flämischen Silberschmied gearbeitete Schale, heute in Malibu, war samt Entwurf auch in Frankfurt zu sehen (Kat. 223). Es ist mehrfach bezeugt, daß Genueser Maler Vorlagen für Silberschmiedearbeiten schufen, wobei sie gelegentlich auf Vorlagen aus der Monumentalmalerei zurückgriffen. Im Frankfurter Katalog führt Mary Newcome Vorzeichnungen Tavarones zu einem Zyklus mit Grimaldi-Deckenfresken an, die die Vorlagen zu einem in der Schirn ausgestellten Becher und Krug eines mit GAB monogrammierenden Goldschmieds bildeten (Kat. Schirn 151). Die Fresken im Grimaldi-Palast (Genua, Piazza S. Luca) gelten als verloren (Kat. Schirn, S. 282), obgleich ihr Verlust nie verifiziert werden konnte. Vor wenigen Jahren erfuhr ich von jemandem, der unmittelbar neben dem Raum mit den fraglichen Fresken wohnte, daß diese noch existieren. Eine Überprüfung wurde mir jedoch nicht gestattet. Dies wäre kaum der einzige Fund, den die reiche historische Bau-substanz Genuas unter Putz oder hinter hermetisch verschlossenen Türen birgt.

Der folgende Abschnitt war dem niederländischen Einfluß gewidmet, dem die Genueser Malerei im Seicento u. a. einen genererealistischen Zug verdankt, der sich in Tierdarstellungen und Stillebenelementen niederschlägt. Auch das auf einem Rot/Weiß/Blau-Dreiklang basierende Kolorit Valerio Castellós ist nicht denkbar ohne Rubens' *Beschneidung* in der Jesuitenkirche. Genua zog vor allem Antwerpener Künstler an, denn zwischen beiden Städten bestanden Handelsverbindungen, und sie waren in ihrer ökonomischen Basis und der Mentalität ihrer Bewohner vergleichbar. Rubens brachte sein Stichwerk *I Palazzi di Genova* 1622 auch deshalb heraus, weil er den Antwerpenern diese Genueser Paläste als Modelle für repräsentatives Bauen empfehlen wollte. Zentrum der flämischen Kolonie waren die Brüder Lucas und Cornelisz de Wael, Maler und wohlhabende Kunsthändler. Van Dyck wohnte von 1621-1627 bei ihnen in der Strada Nuova und hinterließ zum Dank ihr Doppelportrait (Rom, Pinacoteca Capitolina), das in Frankfurt gezeigt wurde, aber leider nicht in Genua, nur wenige hundert Meter von seinem Entstehungsort. Cornelisz de Wael, Schüler Jan Breughels d. Ä., war mit zwei Kriegsszenen vertreten (Kat. 87, 88), die sich in der „italienischen“ Behandlung des Himmels und des Lichtes deutlich von der Breughel-Schule und den niederländischen Italianisanten unterschieden.



Evident war der niederländische Einfluß in Komposition und Thema bei zwei qualitätsvollen Arbeiten eines der wenigen ligurischen Tiermaler: der *Jagd Didos* und *Orpheus und die Tiere* (Kat. 153, 154) von Sinibaldo Scorza. Südlich der Alpen bedurfte es eines mythologischen oder religiösen Vorwandes, um Tiere und Gerät zum eigentlichen Bildgegenstand zu machen. So wäre der kleine *Kuh-Tondo* des in seinen Genueser Lehrjahren von Scorza geprägten Giovanni Benedetto Castiglione gen. Il Grechetto (Kat. 55) ein realistisches Vieh-Stück, wenn im Hintergrund nicht die monochromen Gestalten von Zeus und Juno das Tier als Io auswiesen.

Castiglione galt die folgende Sektion. Ausgewählt waren Werke, die anlässlich der Genueser Grechetto-Ausstellung von 1990 nicht zu sehen waren – mit Ausnahme der großartigen *Anbetung der Hirten* aus der Genueser Kirche S. Luca (Kat. 54; s. *Kunstchronik* 43, 1990, S. 258-78). Wie Strozzi machte auch Castiglione vorwiegend außerhalb Liguriens (Rom, Mantua) Fortune, wodurch ihm eine gewisse Aufmerksamkeit seitens der Kunstgeschichte zuteil wurde. Es wäre sinnvoller gewesen, auf das eine oder andere thematisch und kompositionell sehr ähnliche Gemälde Grechetto's zu verzichten und statt dessen Beispiele seiner Zeichnungen und Druckgraphiken zu zeigen – fraglos sein bedeutendster Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte. Sein Zeichenstil beeinflusste denjenigen Tiepolos, und vor allem gilt er als Erfinder der Monotypie, eines Mediums, in dem er hochdramatische Werke von singulärer Ausdruckskraft schuf, von welcher die Ölskizze der *Kreuzigung* (Kat. 61) jedoch einen Eindruck vermittelte.

Auf zwei durch eine Treppe verbundenen Ebenen waren in einem eher schmalen Ambiente in eigenwilliger Hängung als einer der Ausstellungshöhepunkte Gemälde von Rubens und Van Dyck untergebracht. Nach wechselnden Aufbewahrungsorten wohl für immer nach Genua zurückgekehrt, ist Rubens' fulminantes *Reiterportrait des Gian Carlo Doria* (Kat. 150), 1606, drei Jahre nach dem *Herzog von Lerma* entstanden und folgt diesem im Bildnistypus. Rubens' Ruhm in seiner italienischen Zeit basierte vorrangig auf seinen Portraits, mit denen er die barocke Bildnismalerei begründete. Den „europäischen“ Ansprüchen der genuesischen Auftraggeber konnte die unbedeutende lokale Bildnismalerei nicht genügen, und Rubens, am Mantuaner Hof nicht mit offiziellen Portraits betraut, fand seine Klientel für diese Gattung überwiegend im genuesischen Geldadel. Er strebte nach der Bildnismalerei in ihrer monumentalsten Form: dem Ganzfigurenportrait in Anlehnung an den bereits kodifizierten Typus des Habsburger-Bildnisses, dem Herrscherportrait, mit dem er zunächst Mitglieder der genuesischen Oligarchie und später auch Hélène Fourment feierte. Die ausgestellten Adelsportraits Van Dycks zählten zu den besten seiner Genueser Zeit, darunter eine *Marchesa Balbi* (National Gallery, Washington, Kat. 169, auch in Frankfurt), das *Bildnis des Agostino Pallavicino* (Malibu, Kat. 170), der sich in einer das Bildformat beherrschenden, imposanten roten Robe präsentiert, und das fragmentierte Knabenportrait seines Sohnes *Ansaldo* (Kat. 171), welchem Gemälde und Palast einst gehörten. Von Bedeutung für die Genueser Malerei war auch der kaum erforschte



Flame Jan Roos, von dem außer dem bekannteren *Narziß am Brunnen* (Kat. 147) *David und Abigail* (Kat. 148) aus Privatbesitz zu sehen war, bei welchem man sich fragt, ob die Figuren im zweiten Bildplan nicht von der Hand eines anderen Flamen stammen. Der Snyders-Schüler Roos hatte die flämische Stilbenmalerei in Ligurien eingeführt, und immer wieder wird vermutet, daß er Passagen mit Früchtestilleben auf Bildern Genueser Maler ausführte.

Im obersten Stockwerk war die von Marzia Cataldi Gallo betreute Abteilung mit Textilien untergebracht. Kein anderes Kunsterzeugnis Liguriens war in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jh. europaweit so begehrt wie Seiden, Damaste und Samtstoffe. Von der Pracht der Kleiderstoffe zeugen noch die Portraits Van Dycks; die meisten Wohntextilien sind im Gebrauch verschlissen, erhalten haben sich hingegen in großer Zahl Paramente und liturgische Gewänder. „Spitzenstücke“ der Sektion waren die Pontifikalgewänder (1685-91) aus dem Salvator-kloster in Jerusalem, ein Geschenk der Republik an das Heilige Grab (Kat. 276-79). Die gestickte Rankenornamentik über dem bei genuesischen Stoffen so beliebten roten Grund und gewiß die Darstellung des Genueser Stadtpatrons Georg gehen auf den Maler Domenico Piola zurück. Cataldi Gallo verweist, leider ohne Abbildung, auf einige Zeichnungen Piolas, die ihre Zuschreibung bestätigen. (Im Frankfurter Katalog reproduziert Mary Newcome dagegen, wo immer möglich, Vorzeichnungen zu den besprochenen Werken, so daß Einblicke in deren Entstehungsgeschichte gegeben und Zuschreibungen belegt werden.) Die „Casa Piola“, in der mehrere Verwandte Domenicos arbeiteten und aus der bis 1768 gleichermaßen Staffeleibilder, Fresken und Entwürfe für Skulpturen, Mobiliar, Textilien und Keramik hervorgingen, trug wesentlich zum gattungsübergreifend einheitlichen Gepräge der Genueser Kunst des ausgehenden 17. und des 18. Jhs. und ihrer corregekten stilistischen Ausrichtung bei.

Zu den ligurischen Textilien war dem Besucher eine Computer-Inventarisati-on auf dem neusten soft-ware-Stand bereitgestellt. Kaum jemand wird den wissenschaftlichen Nutzen eines solchen Instrumentariums bezweifeln. Jedoch gehört es, wie das Besucherverhalten in Genua zeigte, *hinter* die Kulissen einer Ausstellung und nicht in die Ausstellungsräume, wo es bedauerlicherweise in eine erschreckende Konkurrenz zu den Exponaten trat. Der PC war der einzige Ort der Ausstellung, an dem sich Schlangen bildeten.

Den zweiten Schauplatz von *Genova nell'età barocca* mit den seit der Mitte des 17. Jh. entstandenen Werken bildete das *piano nobile* des für Stefano Balbi erbauten (1643-55) und unter Eugenio Durazzo wenig später erweiterten Palazzo Reale. Er beherbergt heute neben den öffentlich zugänglichen Galerieräumen die ligurischen Denkmalpflegebehörden. Hier trat nun auch die Skulptur auf den Plan, die in Genua erst seit der zweiten Hälfte des 17. Jhs. Zunftfreiheit gewinnen und mit der Entwicklung der Malerei Schritt halten konnte. Die anspruchsvolleren Auftraggeber hatten sich bis dahin mit auswärtigen Künstlern beholfen. Wie in der Malerei bemühte sich auch hier Giov. Batt. Paggi um künstlerische Reformen.



Zu sehen war ein *Elfenbeinkruzifixus* des von Paggi nach Genua geholten Georg Petel (Kat. 208), auf dessen Zusammenhang mit Van Dycks ebenfalls ausgestelltem *Gekreuzigten* (Kat. 173) Lauro Magnani verweist (Kat. S. 291). Petels neuartige barocke Formensprache wirkte in Ligurien zunächst nur auf die Holzbildhauerei, vor allem auf Domenico und Giov. Batt. Bissoni, von der ranghöheren Zunft der Marmorbildhauer getrennte „*bancalari*“, die vornehmlich für die sog. „*casacce*“, die Bußbrüderschaften arbeiteten, die bis heute bei ihren Prozessionen Holzkruzifixe oder szenische Tragegruppen mit sich führen. Um diese von Magnani dargelegten Entwicklungslinien zu illustrieren, hätte es sich angeboten, etwa den berühmten *Cristo Moro*, jenen schwarzen Kruzifixus von Domenico Bissone, ebenfalls in die Ausstellung hineinzunehmen. Immerhin war die „*cassa*“ des *Hl. Michael* der Michaels-Bruderschaft in Celle Ligure von Anton Maria Maragliano (Kat. 189) zu sehen, eine elegant bewegte Figurengruppe nach dem Altarblatt mit dem *Hl. Michael* von Gregorio De Ferrari (Genua, Chiesa delle Vigne).

Die Aristokratie wandte sich unterdessen nach Rom. Kardinal Franzone besaß eine beachtliche Sammlung von Bronzen und Marmorbüsten Algardis, die bis ins 18. Jh. in seinem Genueser Palast verblieb (s. Kat. 182-184). Von Bernini war der Papiermaché-Modell für das Bronzestandbild der *Suor Maria Raggi* (Kat. 186) zu sehen, welches er zwischen 1647 und 1653 für das Grabmal dieser Genuesin in S. Maria sopra Minerva in Rom schuf.

Das vielgestaltige Zusammenspiel zwischen Skulptur und Malerei wurde mehrfach in der Plazierung der Exponate veranschaulicht und im Katalog behandelt. So hatte man eindrucksvoll Filippo Parodis Marmor-*Immacolata* (Chiesa di S. Maria della Cella, Sampierdarena Kat. 204) und Domenico Piolas *Enthauptung des Täufers* (Kat. 133) in Bezug gesetzt. Die Gewänder Salomes und Marias wehen in schmalen, reichlichen Faltenbahnen, wobei das malerische Ondulieren von Formen, Licht und Schatten den beiden weiblichen Gestalten jene für den Genueser Spätbarock typische Anmut verleihen. Die Bildhauerei arbeitet mit technisch gewagten Formen und Durchbrüchen, die ihre Vorbilder in der Malerei haben – etwa dort, wo bei der *Immacolata* Gewandzipfel und Mondsichel aufeinandertreffen. Insgesamt war die Genueser Ausstellung im Bereich der Skulptur derjenigen der Schirn-Kunsthalle quantitativ und qualitativ überlegen. Allerdings zählt der konzise Aufsatz von Rudolf Preimesberger im Frankfurter Katalog zu den besten Überblicksdarstellungen über die Skulptur des genuesischen Barock.

In erster Linie ist es Pierre Puget, dem die ligurische Bildhauerei starke römische Impulse verdankt. Er lebte von 1663 bis 1669 in Genua und war zeitlebens für genuesische Auftraggeber tätig. Von seiner malerischen Sichtweise zeugen ebenso zwei ehrgeizige, Berninis Bronzetafeln in St. Peter zitierende, nie ausgeführte Entwürfe zum Hochaltar von S. Maria in Carignano (Kat. 211, 212), deren Stimmungswerte – unter Einkalkulierung der wechselnden Licht- und Schattenwirkungen am Standort – weit über den projektierenden Charakter einer Bildhauerzeichnung hinausgehen, wie auch die in kühner Untersicht konzipierte Nischenfigur des *Alessandro Sauli* (ebenda, Zeichnung und Terrakotta-Bozzetto,



Kat. 214, 215). Die Statue ist aus den charakteristischen steilen Diagonalen aufgebaut, die Pugets Skulpturen ihre gespannte Dramatik verleihen.

Die Schulung an Puget und römischen Vorbildern offenbaren die vier *Metamorphosen* von Filippo Parodi (Kat. 198-201). Die wahrscheinlich von Eugenio Durazzo in Auftrag gegebenen Marmorskulpturen, Hauptwerke des in Rom ausgebildeten Parodi, datiert Magnani in die Jahre um 1690. Drei der Figuren haben Werke Berninis zum Vorbild (*Wahrheit* in der Villa Borghese, Figuren der Engelsbrücke). Doch wird Dramatik, ganz „genuesisch“, gewissermaßen in „*grande decorazione*“ umgesetzt. Die teilweise goldgefaßten, sparsame polychrome Akzente setzenden Blumen wirken eher als Schmuck an Haar, Händen und Gewand, denn als die Ankündigung einer neuen, halb erlösenden, halb erschreckenden Seinsform. (Im Frankfurter Katalog, S. 232, wird die Skulptur des Knaben noch als Narziß ausgewiesen. Dann wäre allerdings die Zugehörigkeit der *Venus* zu dieser Gruppe kaum zu erklären, und zudem sind die Blüten in der Hand des Jünglings eher als Adonisrosen zu deuten.) In der hypothetischen Erstaufstellung, die mir allerdings in der Reihenfolge *Clythia, Venus, Adonis, Hyazinth* kompositionell plausibler erscheint, wird der die Figurengruppe durchströmende schwingende Duktus, wie er vor allem auf den Gemälden Gregorio De Ferraris begegnet, sinnfällig.

Besonderes Gewicht verlieh die Genueser Ausstellung dem zu Unrecht kaum bekannten Valerio Castello, und in der Tat wäre eine größere Ausstellung dieses Malers ein Desiderat. Er begründete in seiner nur ca. 15jährigen Schaffenszeit die Malerei des Genueser Hochbarock und führte sie zu ihrem Höhepunkt. Weitgehend unbeeinflusst von seinen Lehrern Domenico Fiasella und Giov. Andrea De Ferrari, schulte er sich in Genua vor Werken venezianischer Maler, an Barrocci, Rubens, Van Dyck und Procaccini, später auch an Correggio und Parmigianino. Während die Maler der ersten Jahrhunderthälfte ihre Bilder zumeist friesförmig anlegten, werden für Valerio und seine Nachfolger die raumerweiternde Diagonale und eine asymmetrische Bildanlage (*Sposalizio*, Kat. 45) Kompositionsmerkmale: mit der Bilddiagonalen kongruent auf Valerios frühen Werken, etwa der noch manieristischen, parmigianinesken *Madonna della Fruttiera* (Kat. 38), parallel geführt im *Raub der Proserpina* (Kat. 49) und in winkligen Diagonalbewegungen in der *Bekehrung Pauli* (Kat. 51). Die Räumlichkeit der Staffeleibilder erfährt eine konsequente Weitung und Fortsetzung in Valerios Deckenmalerei, von der die *Sala della Fama* im Pal. Reale einen Eindruck vermittelte. Ihren Höhepunkt findet sie jedoch in den Fresken der für die Öffentlichkeit nicht zugänglichen Räume des kunsthistorischen Institutes im benachbarten Pal. Balbi Senarega.

Alessandro Magnasco lebte überwiegend in Mailand, wohin er als etwa Zehnjähriger zu Filippo Abbiati in die Lehre ging, und zeitweise in Florenz am Medici-Hof. Zunächst stark von der lombardischen Malerei und Callot beeinflusst, setzte er sich erst um 1700 eingehend mit der Malerei seiner Heimatstadt auseinander. So bildeten die aufgelösten Pinselschraffen und die zuckenden Lichter, wie sie auf Castigliones oben erwähneter *Kreuzigung* (Kat. 61) begegnen, einen



Anknüpfungspunkt für Magnasco. Er betätigte sich vor allem als Maler von Genrefiguren, wobei die Architektur- oder Landschaftshintergründe oft von anderen Künstlern stammen, etwa dem Ruinenmaler Clemente Spera (*Marter des Hl. Erasmus*, Kat. 113). Für Magnasco typisch sind eher kleinfigurige Szenen von fahlem Kolorit. Starke, punktuelle Lichter lassen die vielfach hektisch bewegten Figuren bis zu einem gewissen Grade „entmaterialisiert“ und porös erscheinen. Das Gemälde *Ankunft und Verhör der Galeerensklaven* (Kat. 119, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts) und sein in Frankfurt gezeigtes Pendant *Die Einschiffung der Galeerensklaven im Genueser Hafen* enthalten eine leidenschaftliche Kritik am damaligen Strafvollzug. Fausta Franchini Guelfi weist darauf hin, daß Magnascos Bilder im Zusammenhang mit den in der Lombardei debattierten Forderungen nach einem aufgeklärten Strafvollzug zu sehen seien.

Eines der bemerkenswertesten Werke Magnascos in der Genueser Ausstellung waren die *Kapuziner am Kamin* (Kat. 116, Abb. 5b). In der Mitte der achsensymmetrischen Komposition brennt ein Kaminfeuer, dessen Rauch undulierend aufsteigt. Die Mönche umsitzen radial das Feuer, formal und farblich die Scheite paraphrasierend. Das Inkarnat der mit züngelnden Lichtern gehöhten, zum Feuer gestreckten nackten Füße teilt mit diesem die fahlgelbe Farbe. Mehr als auf anderen Gemälden Magnascos verfügt diese konzentrierte Komposition über ein bewegtes, zusammenhängendes Bildornament, zuckend und unruhig und dem girlandenhaften Legato der Bildelemente Valerio Castellós und Orazio De Ferraris kaum vergleichbar. Auch dieses Werk spielt, wie Franchini Guelfi nachweist, auf ein damals aktuelles Thema an: die vieldiskutierte Reform des Franziskanerordens in Richtung einer rigoroseren Askese, die u. a. die vom Bild hervorgehobene Barfüßigkeit der Minderbrüder forderte.

Das „saturnische“ Temperament dieses Künstlers bleibt im barocken Genua ohne Entsprechung. Entmaterialisierung kennzeichnet auch den Stil der dort arbeitenden Künstler: Nicht die korrosive Auflösung der Formen, sondern eine schmelzende Aufweichung, die sich auf das Vorbild Correggios beruft. Das Denken in großen, die Raumarchitektur instrumentierenden Entwürfen manifestiert sich am deutlichsten daran, daß viele Exponate ursprünglich Pendants hatten, z. B. mehrere Arbeiten des französisch beeinflussten Bartolommeo Guidobono oder Gregorio de Ferraris *Pan und Syrinx* (um 1700, Kat. 76), bis vor wenigen Jahren Teil eines Zyklus mit sechs weiteren Gemälden De Ferraris im Festsaal des Pal. Cattaneo Adorno.

Die auf die Schönheit der Oberfläche konzentrierte künstlerische Energie der führenden „Casa Piola“ gipfelt in einer kaum zu überbietenden formalen Virtuosität: Dies wurde anschaulich u. a. im Vergleich von Gregorio De Ferraris Pendants *Noli me tangere* und *Christus und die Samariterin am Brunnen* (Kat. 77, 78; Abb. 2b) aus den letzten Jahren des Jhs. mit dem *Quo vadis* aus den 1670er Jahren von Giov. Batt. Gaulli (Kat. 93, 94). Gaulli, der als 18jähriger von Genua nach Rom übersiedelte, jedoch zeitlebens auch für genuesische Auftraggeber arbeitete, ist der römischen Malerei zuzurechnen. 1669 traf er Gregorio de Ferrari in Parma, wo sie die Werke Correggios studierten. Gaullis *Quo Vadis* (Abb. 4) war als einer der Glanzpunkte der Ausstellung höchst wirkungsvoll am Ende ei-



ner Enfilade plaziert. Silbriges Mondlicht gleitet modellierend über den berninesken Körper Christi und läßt seinen Mantel in den Lichtern intensiv blau aufstrahlen – die Wucht der körperlichen Erscheinung des Auferstandenen veranschaulichend, vor der Petrus zurückschreckt. Auf Gregorios *Noli me tangere* wirkt die lichte, geschmeidige Gestalt Christi zwar auch als Emanation göttlichen Lichtes, das Reflexe auf Kopf und Brust Magdalenas hervorruft, Körper und Seele der Frau aber nicht wirklich erfaßt, sondern eher ihre Reize betont. Auf dem Pendant weicht Christus vor der tänzelnden Samariterin zurück. Bei beiden Szenen liegt das optische Gewicht auf dem schwingend-ornamentalen Bildmuster. Das Zurückweichen Christi erinnert jeweils an die Abwehr der Opfer amouröser Zugriffe aus den *Metamorphosen* Ovids. Werke wie diese Arbeiten Gregorios tendieren bei gleichzeitiger hoher koloristischer und formaler Qualität zu einer gewissen Selbstgenügsamkeit der schönen Form, die das Ende des Goldenen Zeitalters der Genueser Kunst einleitete.

Die Ausstellungen in Genua und Frankfurt haben gezeigt, daß das schöpferische Anverwandeln stilistischer Impulse von außerhalb die Genueser Kunst wie keine andere Kunstlandschaft Italiens charakterisiert. Das Aufgreifen vorgefundener künstlerischer Möglichkeiten dient der Verwirklichung eines bestimmten ästhetischen Zieles, zu dem sich alle Künste vereinigten: einem einzigartigen Aufgebot hochrangiger repräsentativer Dekoration. Dabei hat Genua kaum auf andere Kunstlandschaften gewirkt. Ein Teil der besten ligurischen Künstler schulte sich auswärts, und einige kehrten nur sporadisch zurück, der andere Teil, darunter vor allem die in der Ausstellung zwangsläufig fast nur mit Staffeleibildern repräsentierten Freskomaler, blieb in Ligurien und wurde von der Kunstgeschichte kaum wahrgenommen.

Die genuesischen Ausstellungsorganisatoren blieben mit ihrer zurückhaltenden Öffentlichkeitsarbeit, die die kunsthistorische *terra incognita* Genua nun einmal erfordert (und verdient) hätte, der Tradition treu, die Kunstwerke der Stadt mit einer gewissen Reserve zu zeigen, so daß die Ausstellung einiges an internationaler Beachtung verschenkt hat. Neben der Knappheit an Informationen in den Ausstellungsräumen war es bedauerlich, daß die für „*Genova nell'età barocca*“ relevanten Kirchen und Paläste nicht in den Ausstellungsrahmen einbezogen wurden. Dies wäre mit einer erläuternden Beschilderung der Bauwerke zu leisten gewesen, die dazu beigetragen hätte, nicht nur die komplexe Instrumentierung des ligurischen Barock besser kennenzulernen, sondern auch Genua als eine bedeutende „Kunststadt“ Europas zu entdecken.

Der 554seitige Katalog vereint die Erträge der Forschungsarbeit überwiegend ortsansässiger Wissenschaftler. Er ist mit seinen zahlreichen Aufsätzen, die viele Facetten der Genueser Barockkultur beleuchten, der bedeutendste umfassende Beitrag zur ligurischen Kunst- und Kulturgeschichte.

Neben dem Plakat- und Katalogumschlagmotiv mit Valerio Castellós *Raub der Proserpina* (Kat. 49) hatte man sich als „Logo“ eines der bemerkenswertesten Exponate gewählt: die obere Leiste eines geschnitzten und vergoldeten Rahmens von Filippo Parodi (Kat. 194, 264; *Abb. 5a*). Farida Simonetti vermutet,



daß er für das noch heute in ihm enthaltene Bildnis der Maria (?) Mancini geschaffen wurde, Magnani hält ihn für die Einfassung eines Spiegels oder den *modello* eines Kutschenfensterrahmens. Der Rahmen zeigt oben links Merkur, Paris den goldenen Apfel reichend, seitlich erwartungsvoll Juno und Minerva. Doch Paris weist in die Rahmenmitte, wo „Venus“ erscheinen wird. Mit diesem beziehungsreichen Symbol erhoben Genua und die Ausstellung selbstbewußt den in barock-hyperbolischer Manier superlativisch formulierten und elativisch gemeinten Anspruch, „*la più bella*“ zu sein – und lösten ihn ein.

Regina Erbenraut

BAUEN IM NATIONALSOZIALISMUS. BAYERN 1933-1945 München, Stadtmuseum, 24. September 1993 bis 9. Januar 1994.

*Vorbemerkung der Redaktion: Die Stadt München hat den 75. Jahrestag der Revolution in Bayern, den 70. Jahrestag des Hitlerputsches und den 60. Jahrestag der sog. Machtergreifung durch die Nationalsozialisten zum Anlaß für eine Veranstaltungsreihe zwischen Juli 1993 und Mai 1994 genommen. Eine Zusammenstellung dieser zahlreichen Ausstellungen, Vorträge, Diskussionen, Theater-, Film- und Musikaufführungen hat das Kulturreferat der Stadt herausgegeben. Es handelt sich um nötige Erinnerungshilfe: „Es erstaunt die Leichtigkeit, mit der sich unsere Stadt nach 1945 vom Odium, der Ursprungsort und spätere Kultstätte des Nationalsozialismus zu sein, befreit hat. ... München hat diese Zeit, von der so auffällig viele Bauten den Krieg überstanden haben, scheinbar nonchalant abgestreift“ (Wolfgang Till). Nicht einmal im Bereich des Königsplatzes findet sich bis heute die kleinste Erinnerungstafel daran, daß hier ein Kulturzentrum des braunen Deutschland war.*

*Schauplatz der beiden umfangreichsten Ausstellungen ist das Münchner Stadtmuseum. München - Hauptstadt der Bewegung wird bis zum 27. März 1994 gezeigt: eine „historische Ausstellung“ mit ausführlich kommentierendem Katalog (Konzeption und Leitung der Ausstellung: Brigitte Schütz unter Mitarbeit von Florian Dering. Katalog: Münchner Stadtmuseum 1993. 487 Seiten, zahlr. schwarzweiße und farbige Abbildungen, DM 46,-).*

*Die hier besprochene Ausstellung Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945 war unter demselben Dach zu sehen (Ausstellung des Architekturmuseums der Technischen Universität München und des Münchner Stadtmuseums. Katalog hrsg. von Winfried Nerdinger, München, Architekturmuseum der TU München 1993. 584 Seiten, zahlr. schwarzweiße Abbildungen, DM 54,-). „Die vorliegende erste Darstellung der gesamten Bautätigkeit im Nationalsozialismus in einem Bundesland versucht, durch einen neuen quantitativ-analytischen Ansatz zu einem vertieften Verständnis der NS-Zeit zu führen“ (Winfried Nerdinger). Im Stadtmuseum veranstaltete auch das Deutsche Nationalkomitee für Denkmal-*