

STEPHANIE HANKE

DIE MACHT DER GIGANTEN

ZU EINEM VERLORENEN JUPITER DES MARCELLO SPARZO
UND DER GENUESER KOLOSSALPLASTIK DES 16. JAHRHUNDERTS

ABSTRACT

This essay is devoted to a colossal statue of Jupiter produced in 1586 by Marcello Sparzo for Giovan Andrea Doria, the heir and political successor of the celebrated condottiere and admiral Andrea Doria. Standing eight metres tall, the stucco sculpture was installed in the upper reaches of the gardens surrounding the Villa Doria-Pamphilj in Genoa's Fassolo district, overlooking the city and the harbour entrance and clearly visible from both. The statue was destroyed in the early twentieth century, but it is well-documented through descriptions and photographs. Although it was one of the largest non-ephemeral sculptures of the sixteenth century, it has thus far met with little academic interest outside Genoa.

The Genovese Jupiter occupies a special position within the genre of monumental garden sculpture. Its enormous size and prominent position on the hillside invested it with a visual significance that transcended the private realm of the garden and extended into the public sphere. The fact that the statue was seen as a political statement by its sixteenth and seventeenth-

century audience is documented in descriptions of the period. The Genoa Jupiter has to be seen in the context of a series of earlier politically charged colossal sculptures, chief among them the portrait statues of Andrea Doria as Neptune and as a classical military commander by Baccio Bandinelli and Giovan Angelo da Montorsoli and two sculptures of Jupiter and Janus fashioned by Pietro Francavilla for Luca Grimaldi. An analysis of these iconographic models sheds light on the role of Giovan Andrea Doria's Jupiter as an expression of the admiral's prominent but by no means uncontested position in Genoa. Genovese domestic politics in the late sixteenth century were dominated by the conflict of interest between the Republic and the wealthiest members of the largely Hispanophile aristocracy, the *nobiltà vecchia*, to which Giovan Andrea Doria belonged. Against this background, the Jupiter can be read as a key example of the instrumentalisation of monumental sculpture to lend weight and legitimacy to an individual's claim to power.

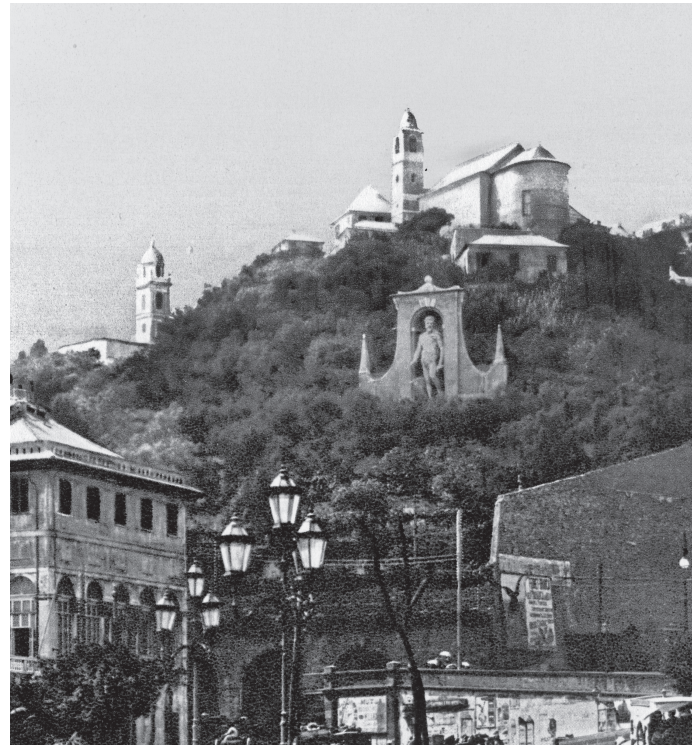


1. Anonym, Hafensicht von Genua, ca. 1655, ed. Pierre Mortier, Amsterdam. Genua, Coll. Top. del Comune



2. Genua, Villa Doria-Pamphilj, Aufnahme um 1900 (Foto Sciutto, Genua)

Dem Reisenden, der sich um 1600 der Handelsmetropole Genua per Schiff näherte, bot sich bei der Einfahrt in die Hafengebucht ein außergewöhnlicher Anblick. Die von steilen Gebirgsketten des Apennin imposant hinterfangene Stadt umschloß als halbkreisförmiger Ring das Hafenbecken, das zum Meer hin von einer weit ausgreifenden Mole und dem Leuchtturm, der sogenannten *Lanterna*, begrenzt wurde (Abb.1). In dieser oftmals mit einem Theater verglichenen spektakulären Stadtansicht¹ dürfte die Aufmerksamkeit des Ankommenden in besonderer Weise von einem Bauwerk gefesselt worden sein, das sich vor den Toren der Stadt exakt gegenüber der Hafeneinfahrt befand. Hier lag der mit Säulenportiken und einer großen Meeresloggia in der Art einer antiken *villa marittima* gestaltete ehemalige Wohnsitz Andrea Doria's, der seit den 1520er Jahren zu einer prachtvollen Residenz ausgebaut worden war (Abb.2).² Nach Norden und Süden hin wurde die Villa von einem über mehrere Terrassen ausgedehnten Garten umgeben, der sich durch eine weithin sichtbare Skulpturenausstattung auszeichnete. Auf der Meeresseite stand ein monumentaler Neptunbrunnen, während oberhalb des Gebäudes von der höchsten Terrassenstufe aus eine mächtige Kolossalfigur die Gesamtanlage dominierte: Ein acht Meter hoher, leuchtend weißer Jupiter stach hier – von einer Nischenarchitektur hinterfangen – deutlich aus dem dunklen Baumbestand des oberen Grundstücksbereichs hervor.³ Doch nicht nur vom Wasser, auch aus der Stadt selbst, insbesondere vom westlichen Stadttor der Porta San Tommaso, bot sich dem Betrachter ein guter Blick auf den sogenannten *Gigante* des Doria-Anwesens (Abb.3). Selbst aus weiter entfernten Stadtteilen, etwa dem Hügel von Carignano, war die Kolossalfigur zwar nicht in ihren ikonographischen Einzelheiten, doch aber als Monument leicht erkennbar. Angesichts der außergewöhnlichen Dimensionen der Plastik und der antikisierenden Architektur der Villenanlage dürften sich die Zeitgenossen mit antiker Größe konfrontiert gefühlt, wenn nicht gar die *mirabilia* des Altertums assoziiert haben. Eine Darstellung des Genueser Hafens von Giovanni Battista Costanzo aus dem



3. Genua, Blick von der Porta San Tommaso auf den Nordgarten der Villa Doria-Pamphilj mit dem Jupiter, Aufnahme des späten 19. Jh. (nach FRASSATI 1960)

17. Jahrhundert (Abb.4–5) veranschaulicht die prominente Position der Villa vor dem Stadttor und die aufwendige architektonische Gestaltung der Gesamtanlage *all'antica*, an deren oberem Grundstücksrand die alles dominierende Kolossalplastik klar hervortritt.⁴

Die Jupiterfigur des Doria-Gartens wurde im Jahr 1586 von dem aus Urbino stammenden Stukkateur Marcello Sparzo angefertigt.⁵ Die Archivadokumente der Doria verzeichnen für dieses Jahr Zahlungen an den Künstler mit dem Vermerk »a buon conto del Gigante che fa al nicchio della villa d'alto«.⁶ Auftraggeber war Giovan Andrea Doria, der Nachfolger des

¹ Siehe beispielsweise DU VAL 1656, S.110; ROGISSARD 1709, S.64; EVELYN 1955, S.172.

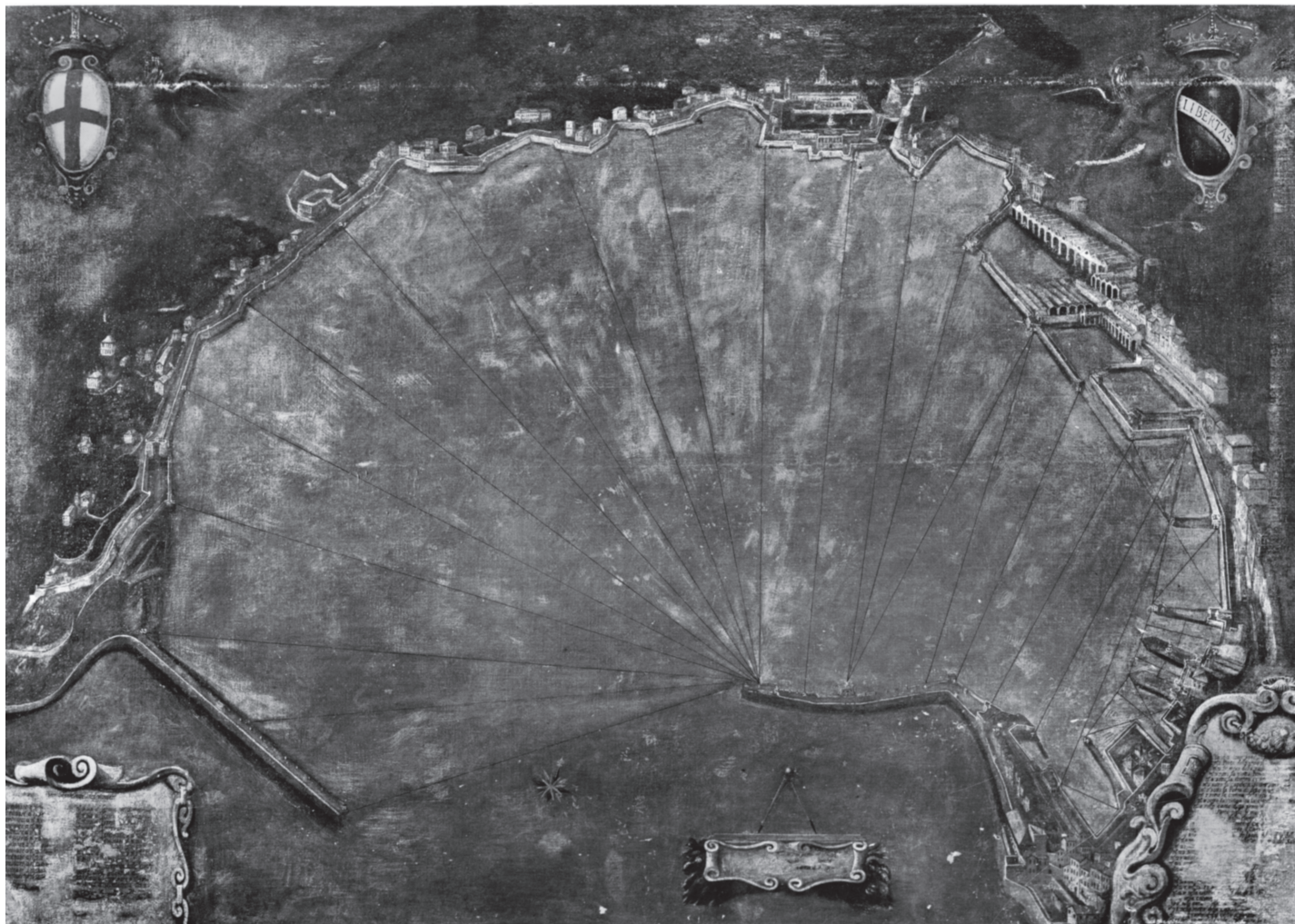
² Zur Doria-Villa s. MERLI/BELGRANO 1874; PARMA ARMANI 1970; GORSE 1980; GORSE 1985; MAGNANI 1987, S.34–43; *Palazzo del Principe* 2004; BOCCARDO 1989; STAGNO 2005.

³ Während die unteren Gartenterrassen als *giardino all'italiana* gestaltet waren, läßt sich für den obersten Bereich ein *boschetto* nach dem Vorbild der Medici-Villa in Castello annehmen. Vgl. etwa die 1637 von Alessandro Baratta gestochene Stadtansicht (*La famosissima e nobilissima città di Genova con le sue nuove fortificazioni*) sowie die Schilderung dieses Gartenteils von Nicodemus Tessin d.J. 1687 als »Lustgarten, darinnen aber alles ganz irregulier ist« (TESSIN 2002, S.238). Seit dem 18. Jahrhundert belegen sämtliche Beschreibungen wie auch Ansichten des Gartens eine dichte Bewaldung der obersten Terrasse. Vgl. weiterhin GORSE 1980, S.90, 94 zur ersten Gartengestaltung noch unter Andrea Doria.

⁴ Giovanni Battista Costanzo, *Rilievo planimetrico e batimetrico del porto di Genova*, 17. Jh., Öl auf Leinwand, 175×253 cm, Genua, Museo del Mare.

⁵ Sparzo war seit 1579 in Genua tätig und hatte dort unter anderem für die Republik die Kuppeldekoration der Votivkirche San Pietro in Banchi ausgeführt. Diese mag ihm in der Stadt ersten Ruhm und in der Folge den Auftrag für die Kolossalfigur des Doria-Gartens eingebracht haben. Zu Sparzo s. den knappen Überblick bei ARTALE 1987; GALASSI 1999 sowie speziell zu San Pietro BOZZO 2008.

⁶ Siehe MERLI/BELGRANO 1874, S.63 mit dem Hinweis auf das Archivio Doria, Filza Mandati 1585, Nr.597 u.a. Die Dokumente dürften sich heute im Archivio Doria Pamphilj in Rom befinden, sind dort allerdings bislang nicht auffindbar, da das Archiv nur in Teilen inventarisiert wurde.



4. Giovanni Battista Costanzo, Plan des Genueser Hafens, 17. Jh. Genua, Museo del Mare (nach POLEGGI 1982)

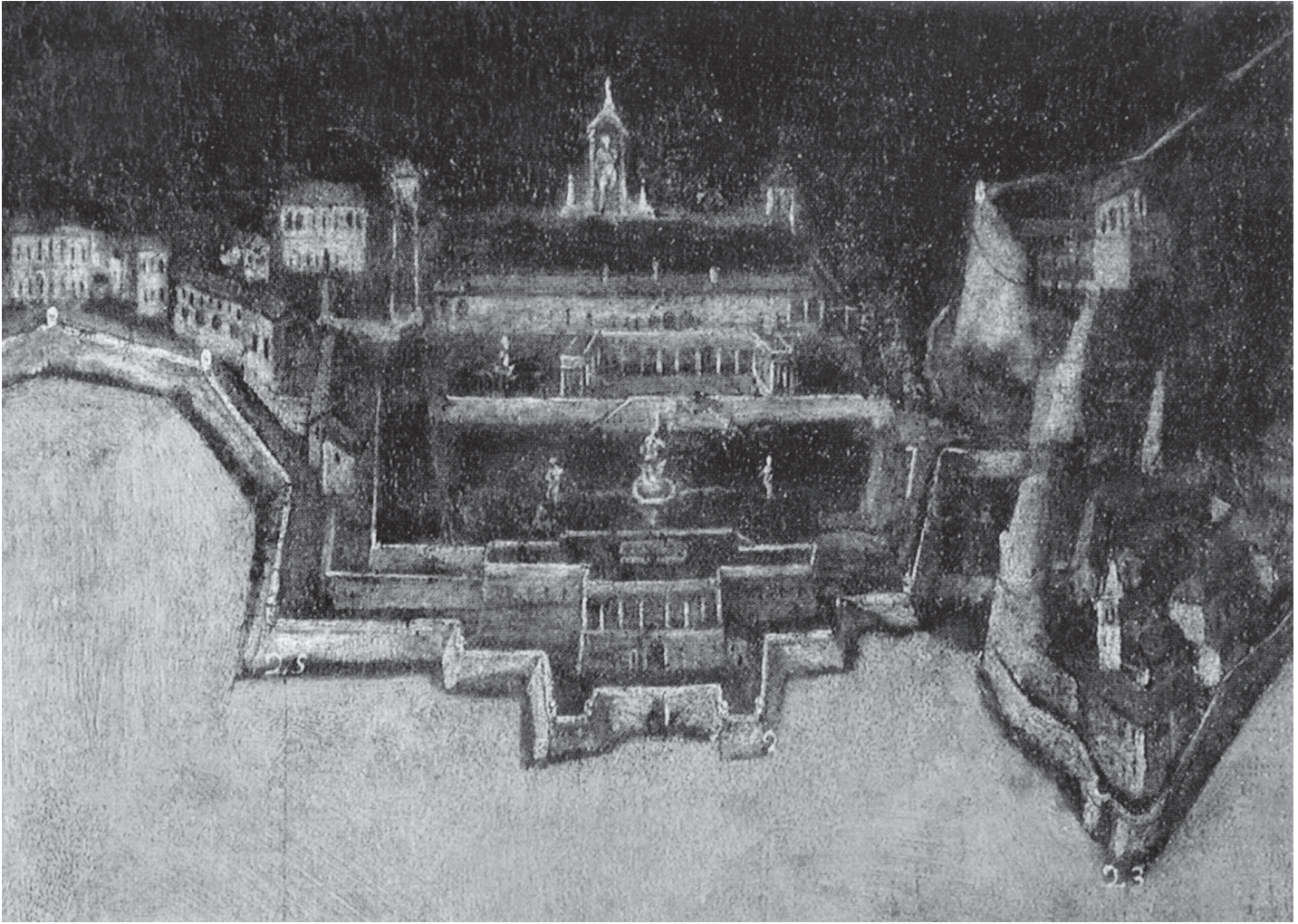
1560 verstorbenen berühmten Flottenkapitäns Andrea Doria, welcher ihn zu seinem materiellen wie politischen Erben bestimmt hatte. Die Nachfolge war aufgrund der nur indirekten Verwandtschaft sowie des jugendlichen Alters Giovan Andreas nicht unumstritten gewesen, zumal sein Vorgänger für Genua innen- und außenpolitisch eine zentrale Rolle gespielt hatte. Als Großadmiral Karls V. hatte Andrea die Stadt in die militärische Allianz mit den spanischen Habsburgern geführt und im Gegenzug die Unabhängigkeit Genuas als freie Republik erhandelt. Darüber hinaus war ihm die innenpolitische Verfassungsreform von 1528 zu verdanken, die der zuvor über Jahrzehnte hin von Fehden und Fremdherrschaft geprägten Stadt neue Stabilität verlieh.⁷ Selbst wenn Andrea Doria innerhalb der von den führenden Genueser Adelsfamilien gestellten

Regierung nie die Position des Staatsoberhauptes, des Dogen, besetzt hatte, bekam er durch seine Position auf Lebenszeit im Rat der *Supremi Sindicatori*, dem obersten Kontrollorgan des Staates, entscheidenden Einfluß auf die Politik. Der beim Tod Andreas gerade erst 20jährige Nachfolger Giovan Andrea wurde Besitzer und Kommandant der bedeutenden Doria-Flotte und trat damit als wichtiger strategischer Partner in die Dienste Philipps II.⁸ Neben der Flotte fiel ihm auch die prachtvolle Genueser Villa seines Vorfahren zu, die er nach und nach weiter ausbauen und in deren Gärten er den *Gigante* des Marcello Sparzo errichten ließ.

Als Grundlage für die Interpretation der nicht erhaltenen, in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts zerstörten Figur müssen historische Ansichten und Beschreibungen sowie eine Reihe

⁷ Zu Andrea Doria s. COSTANTINI 1978, S. 15–58; GRENDI 1979; CAMPODONICO 1997; PACINI 2003, S. 340–67.

⁸ Zu Giovan Andrea Doria s. SAVELLI 1989; BORGHESI 1996; BORGHESI 1997; BOGGERO/BORGHESI/GALASSI 1999, mit weiterer Literatur.



5. Giovanni Battista Costanzo, Plan des Genueser Hafens, 17. Jh., Detail mit der Villa Doria Pamphili. Genua, Museo del Mare (nach STAGNO 2002)

von Photographien dienen.⁹ Erst 2006 kamen im Photoarchiv des Genueser Palazzo Rosso acht bislang unbeachtete Glasplattenegative von 1935 mit Aufnahmen der Skulptur und der sie hinterfangenden Nische ans Licht (Abb. 6–8).¹⁰ Wie diese erkennen lassen, stand die lediglich mit einem Lendenschurz sowie einem an der Schulter von einem Schwertband gehaltenen Umhang bekleidete Kolossalfigur im Kontrast leicht nach links in Richtung Stadt gewandt. Auf ihrem mit Vollbart und lockigem Haar versehenen Haupt saß vermutlich eine metallene Krone, die zum Zeitpunkt der Aufnahmen bereits verloren war. Zu Füßen Jupiters befand sich neben dem rech-

ten Standbein das Attribut des Adlers – zugleich Wappentier der Doria –, während der linke Fuß auf dem Kopf eines nicht eindeutig identifizierbaren Tieres, möglicherweise eines Delphins, stand. In der leicht erhobenen rechten Hand hielt der Gott den Kommandostab, mit der weniger gut erkennbaren Linken umfaßte er den Donnerkeil. Der ausgestreckte Zeigefinger schien den Betrachter dabei eigens auf die Tiergestalt unter dem linken Fuß des Gottes hinzuweisen.

Hervorzuheben ist, daß der acht Meter hohe Koloß nicht etwa aus Marmor oder einem anderen Stein errichtet war, sondern es sich um eine monumentale Stuckplastik handelte.¹¹ So

⁹ Laut MISCOSI 1936, S. 89 wurde die Figur Ende 1935 oder 1936 zerstört. Davon divergierende Angaben bei BORGHESI 1997, S. XLII (1934) und GALASSI 1999, S. 82 (1939). Vermutlich bot der desolatte Jupiter ein unschönes Visavis für die rückwärtigen Hotelzimmer des Grand Hotel Miramare oberhalb der Doria-Villa, durch das er bereits seit 1908 von seinem

ursprünglichen gartenbaulichen Kontext isoliert worden war und sich damit jeglicher Fernwirkung entzog.

¹⁰ Ich danke der Archivleiterin Dott.ssa Elisabetta Papponi für ihre Unterstützung.

¹¹ Die Höhenangabe von 8m folgt Miscosi 1936, S. 89.



6. Marcello Sparzo, Jupiter, Genua-Fassolo, 1586, Aufnahme 1935
(Foto Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova)



7. Genua-Fassolo, Rückseite der Jupiter-Nische, Aufnahme um 1935
(Foto Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova)

erklärt sich auch der stark beeinträchtigte Erhaltungszustand des Kunstwerks, wie ihn die Photographien des frühen 20. Jahrhunderts wiedergeben. Allerdings ist dieser für eine im Freien aufgestellte, 350 Jahre alte Stuckfigur wiederum als erstaunlich gut einzuschätzen und deutet auf eine hohe technische Ausführungsqualität hin.¹² Stuckplastiken vergleichbarer Größe, in deren Inneren sich in der Regel ein Ziegelkern und ein metallenes Gerüst verbargen, waren im 16. Jahrhundert andernorts zumeist ephemere errichtet worden. Ein Beispiel bildet der 1515 zum Einzug Leos X. in der Florentiner Loggia dei Lanzi aufgestellte, gut fünf Meter (neuneinhalb *braccia*) hohe Herkules des Baccio Bandinelli, der uns durch ein Fresko Giorgio Vasaris und Giovanni Stradanos in der Sala Leone X. im

Palazzo Vecchio überliefert ist.¹³ Bis heute erhalten haben sich hingegen die etwa viereinhalb Meter hohen Stuckgiganten Bandinellis im Garten der römischen Villa Madama von 1520.¹⁴ Der nahezu doppelt so hohe Genueser Jupiter gehörte zu den größten nicht ephemeren Stuckplastiken des 16. Jahrhunderts, ja neben Bartolomeo Ammannatis steinernem Herkules in Padua aus dem Jahr 1544 von knapp neun Meter Höhe (Abb.9) zu den größten Kolossalfiguren des Jahrhunderts überhaupt.¹⁵ Allein Benvenuto Cellinis ehrgeiziges Projekt einer circa zwanzig Meter hohen Marsfigur für Franz I. hätte, wäre es je zur Ausführung gekommen, den Genueser Koloß noch bei weiten übertroffen, doch gelangten die Arbeiten in Frankreich nicht über das Modell hinaus.¹⁶ Obwohl der

¹² Die Verwendung von außergewöhnlich wetterresistentem Stuck in der Genueser Architektur des 16. Jahrhunderts bemerkte bereits FURTTENBACH 1627, S.219.

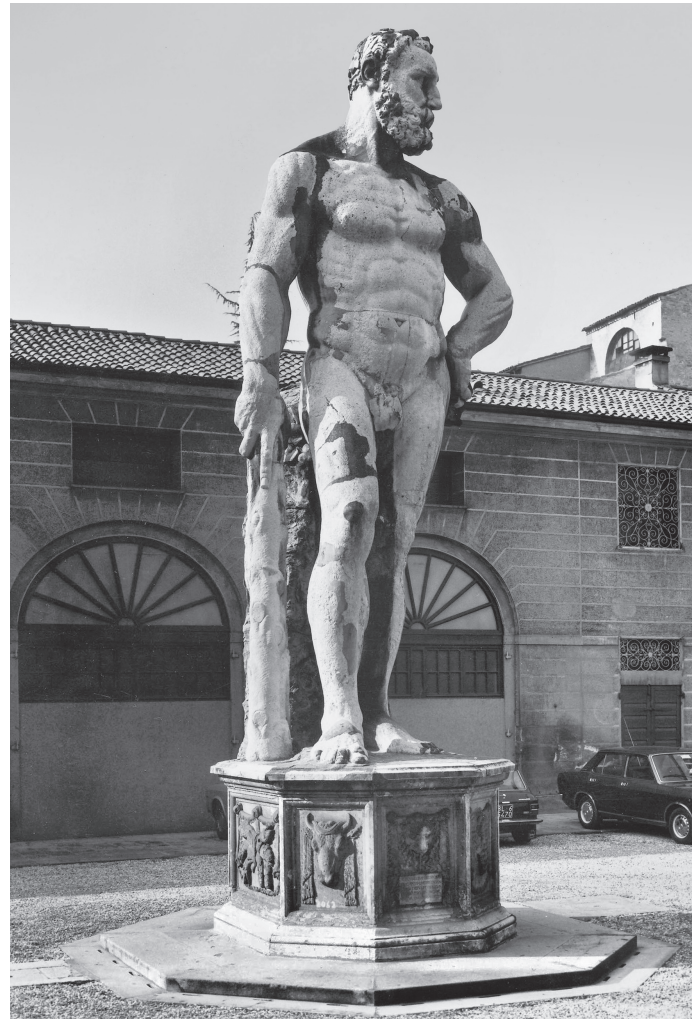
¹³ Erwähnt wird der Herkules auch bei LANDUCCI 1883, S.358f.; VASARI 1881, S.141f. Dazu HOLDERBAUM 1967; BUSH 1976, S.119, 122, 131.

¹⁴ VASARI 1881, S.144. Dazu HEIKAMP 1966, S.52f.; BUSH 1976, S.122.

¹⁵ Zum Herkules s. DAVIS 1976; PUPPI 1978.



8. Marcello Sparzo, *Jupiter*, Genua-Fassolo, 1586, Aufnahme 1935
(Foto Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova)



9. Bartolommeo Ammannati, *Herkules im Garten des Mantova Benavides*, 1544. Padua (Foto Studio Böhm, Venedig)

Genueser Jupiter, wie zu zeigen sein wird, als ein Schlüsselbeispiel für die Funktionalisierung von Kolossalplastik zum Ausdruck von Machtansprüchen und Machtlegitimation gelten kann, ist er außerhalb der Genueser Lokalforschung nahezu unbekannt.¹⁷

Aus der Nähe betrachtet, handelte es sich bei Marcello Sparzos Jupiter keineswegs um ein formvollendetes, wohlproportioniertes Götterbild. Stellvertretend für die geringe Wertschätzung, die die Figur seit dem 18. Jahrhundert fand, läßt sich ein französischer Reisebericht aus den späten 1760er Jahren zitieren, der in den Doria-Gärten beiläufig »une mauvaise figure colossale de Jupiter« erwähnt.¹⁸ Der bedeutendste

Genueser Kunstexperte des 19. Jahrhunderts, Federigo Alizeri, suchte hingegen die ästhetischen Mängel mit der auf Fernansicht angelegten Zweckbestimmung der Figur zu entschuldigen und erfaßte in seiner Analyse zugleich die wohl wichtigste Ansicht der auf die Porta San Tommaso ausgerichteten Plastik (Abb.3): »Non è cosa da vedersi d'appresso [...]. Ma lo scultore [...] misurava i bisogni della distanza, poichè la statua dovea signoreggiar questa balza a vista di chi esce da' baluardi di S. Tommaso [...]. Di colaggiù la sterminata imagine ti si mostra in tutt'altro aspetto«.¹⁹

Die über Jahrhunderte hin geringe Wertschätzung der Figur konfrontiert uns mit einem gattungsimmanenten Phänomen

¹⁶ BUSH 1976, S. 131–34; JESTAZ 2003, S. 119–23.

¹⁷ Selbst in der von BUSH 1976 publizierte Dissertation zur Kolossalplastik des Cinquecento fehlt jeglicher Hinweis auf die Monumentalplastik des Doria-Gartens. Erwähnung findet die Skulptur, wenn auch mit irrtümlicher Datierung, jüngst bei CARRIÓ-INVERNIZZI 2008, S. 95f. Von Genueser

Seite wurde ihr, abgesehen von zahlreichen knappen Erwähnungen, lediglich bei GALASSI 1999, S. 78–83 eine eingehendere Darstellung zuteil.

¹⁸ LALANDE 1788, S. 294. Ähnlich knappe Hinweise auch in zahlreichen anderen Reisebeschreibungen.

¹⁹ ALIZERI 1847, S. 1303f.



10. Giovan Angelo da Montorsoli, Ehrenstatue des Andrea Doria, 1540. Genua (Foto Birgit Laschke)

der Kolossalplastik, die nur in seltenen Fällen den ästhetischen Ansprüchen des modernen Betrachters Genüge leistet, während ihr in der Vergangenheit erhebliche Bewunderung zuteil wurde. Cellini etwa bezeichnete die Kolossalplastik als »opera piu difficile e mirabile di tutte le passate«;²⁰ für Anton Francesco Doni waren Kolosse »spettacoli veramente sopra tutte l'altre opere

humane maravigliosi.«²¹ Besondere technische und künstlerische Schwierigkeiten, die den Ehrgeiz der Bildhauer und Auftraggeber herausforderten, lagen in der Übertragung der Proportionen auf ein überlebensgroßes Maß sowie im Falle von monolithischen Skulpturen in der Beschaffung eines ausreichend großen Steinblocks, so daß der Koloß im Idealfall »ex uno lapide« gehauen werden konnte.²² Dabei trat man bewußt in Wettstreit mit den antiken Vorgängern, die aus Plinius' Beschreibungen in der *Naturalis Historia* beziehungsweise aus der direkten Anschauung in Rom bekannt waren.²³ Den Auftraggebern des 16. Jahrhunderts scheint es hier vor allem auf den symbolischen Bedeutungswert der Figuren und die allein durch ihre Größe implizierte Antikenreferenz angekommen zu sein. Ammannatis Paduaner Auftraggeber Mantova Benavides lobte ihn als den ersten modernen Künstler, der mit seinem Herkules eine den Antiken vergleichbare, wenn nicht gar überlegene Kolossalplastik geschaffen habe.²⁴ Konfrontiert man diese Anschauung mit dem Urteil eines modernen Betrachters – »L'Ercole gigantesco dell'Ammannati [...] è decisamente brutto«, so Charles Davis in der Einleitung seines der Skulptur gewidmeten grundlegenden Aufsatzes²⁵ –, dann offenbaren sich in eklatanter Weise die unterschiedlichen Wertmaßstäbe des 16. und 20. Jahrhunderts im Hinblick auf die Gattung.

Gegen Ende des Cinquecento stellte eine acht Meter hohe Kolossalplastik so zwar keine Neuigkeit dar, war aber aus Stuck in dieser Größe als nicht ephemeres Kunstwerk doch ein ehrgeiziges Projekt. Gerade in Genua, wo Kolossalplastiken bereits seit den 1520er Jahren als Mittel der Repräsentation eine wichtige Rolle spielten, konnte Sparzo hier auf eine Reihe prominenter Vorgänger zurückblicken, die für die formale wie ikonographische Analyse der Figur sowie vor allem für ihre politische Kontextualisierung bedeutend sind. Das bekannteste Beispiel bildet zunächst die Porträtfigur Andrea Dorias als antikisch gerüsteter Feldherr, die 1538 von der Republik Genua als Dank für Dorias politische und militärische Verdienste an Giovan Angelo da Montorsoli in Auftrag gegeben und 1540 vollendet wurde.²⁶ Die im 18. Jahrhundert stark zerstörte, ehemals etwa dreieinhalb Meter hohe Marmorstatue, von der sich heute allein der Torso und die Basis erhalten haben, zeigte Andrea Doria mit Feldherrnstab und Lorbeerkranz über einer Ansammlung von Trophäen (Abb. 10).²⁷ Der politische Charakter des Standbildes zur Ehrung des *Pater patriae et libe-*

²⁰ CELLINI 1857, S. 202.

²¹ DONI 1549, fol. 34v.

²² Vgl. LAVIN 1998.

²³ Vgl. Plinius d. Ä., *Naturalis Historia*, XXXIV, 18. Siehe außerdem BUSH 1976, S. 53–98.

²⁴ So etwa in einem Brief vom 4. Februar 1549 an Antonio Altoviti: »[...] non essendo stato fatto colosso alcuno fin' hora da gli antiqui in quà se non da costui, con tanto artificio poi che è una maraviglia«; oder in seinem *Enchiridion rerum singularium*, Padua 1553, fol. 238r: »Bartholomaei Ammanati Flor. colossus [...], quem primus sculpere post antiquos, in aedibus nostris, et admirabili quidem artificio, ausus est«, zit. nach DAVIS 1976, S. 45f.

²⁵ DAVIS 1976, S. 33.

²⁶ Zur Ehrenstatue Andrea Dorias s. KEUTNER 1956, S. 143–48; PARMA ARMANI 1970, S. 33–41; BOCCARDO 1989, S. 111–16; MANARA 1959, S. 26–32; LASCHKE 1993, S. 39–41; GAIER 2002, S. 178–206.

²⁷ Vgl. auch die Beschreibung von Giovanni Paolo Lomazzo in seinem 1584 gedruckten *Trattato dell'arte della pittura scultura et architettura*: »[...] nella piazza maggiore del consiglio di Genova, alto da sei brazza, armato all'antica, con un bastone in mano e con alcuni Turchi sotto a i piedi, sopra un gran piedistallo [...]«; LOMAZZO 1974, S. 551.

rator, so der Andrea von der Republik verliehene Ehrentitel, ist evident und wurde durch seine öffentliche Aufstellung vor dem Palazzo Ducale noch bekräftigt. Zu Recht ist deshalb seit Keutner immer wieder die Bedeutung der Figur als »das erste zur Vollendung gebrachte öffentliche Standbild der Kunstgeschichte«²⁸ hervorgehoben worden. Weniger Beachtung fanden hingegen die damals offenbar umstrittene Aufstellung der Plastik, wie sie in Vasaris Vita des Montorsoli aufscheint, und die damit verbundenen politischen Implikationen. Vasari berichtet, daß die Figur zunächst für die Piazza Doria vorgesehen war, dann jedoch – zur Entrüstung Montorsolis – seitlich des Eingangs zum Dogenpalast positioniert wurde: »E se bene la detta statua era stata fatta per dovere essere posta in sulla piazza Doria, fecero nondimeno tanto i Genovesi, che a dispetto del frate [sc. Montorsoli] ella fu posta in sulla piazza della Signoria; nonostante che esso frate dicesse, che avendola lavorata perchè stesse isolata sopra un basamento, ella non poteva star bene nè avere la sua veduta a canto a un muro.«²⁹ Vasaris Vorwurf an die Genuesen, die von Montorsoli erbrachte Leistung der Vielansichtigkeit ignoriert zu haben, fokussiert hier allein auf die künstlerisch-ästhetische Problematik der veränderten Figurenaufstellung, klammert jedoch die für die Genueser Regierung zweifelsohne vorrangigen politischen Motivationen gänzlich aus. So erscheint naheliegend, daß die Aufstellung des Standbildes auf der Piazza Doria, noch dazu freistehend und möglicherweise im Zentrum des Platzes, vor allem von Andrea Doria ins Auge gefaßt wurde. Bei der von den Palästen des Doria-Clans umstandenen Piazza mit der Gentilizkirche der Doria, San Matteo, handelte es sich zwar um einen öffentlichen Platz, der aber, wie in Genua üblich, durch die Dominanz einer einzelnen Familie, hier der Doria, geprägt wurde. Mit der Gestaltung der Paläste sowie der mit Inschriften und Trophäen ausgestatteten Kirchenfassade hatten die Doria dabei schon in der Vergangenheit auf engem Raum ein Verweissystem geschaffen, »in dem sich kommunale Ehrungen und Selbstglorifizierung untrennbar durchdrangen«.³⁰ Mit der Ehrenstatue, die Andrea Doria in diesem Kontext als individuellen Helden des Doria-Clans gefeiert hätte, wäre die Präsenz der Familie am Platz visuell wie psychologisch noch in besonderer Weise verstärkt worden.³¹ Dagegen entzog die Aufstellung vor dem Südportal des Palazzo Ducale, wie sie

von der Genueser Regierung durchgesetzt wurde, die Figur dem unmittelbaren Umfeld der Familie und stellte den Helden in seiner Position vor dem Dogenpalast gleichsam in den Dienst der Republik. Anders als heute verfügte der Dogenpalast damals noch über einen südlichen Gebäudeflügel, die sogenannte *Cortina*, hinter der sich die Piazza di Palazzo, im eigentlichen Sinne jedoch ein Innenhof, befand.³² Auf diesen öffnete sich das Portal mit der Ehrenstatue, die man 1601 noch um eine weiteres Monumentalporträt des Giovan Andrea Doria von Taddeo Carlone ergänzte.³³ Durch die strenge Bewachung der Schweizer Söldner war der Innenhof nur für eine kontrollierte Öffentlichkeit zugänglich, die Ehrenstatue Andrea Dorias damit anders als im Falle der Piazza Doria der Allgemeinheit der Genuesen, insbesondere dem von den Regierungsgeschäften ausgeschlossenen *popolo*, weitgehend entzogen.³⁴ Die Regierung, in deren Augen sich die Aufstellung auf dem Familienplatz der Doria offenbar als problematisch darstellte, löste die Figur daher nicht allein aus ihrem ursprünglich intendierten architektonisch-künstlerischen Zusammenhang, wie Vasari bedauert, sondern setzte sie vor allem in einen veränderten und anders zu gewichtenden stadträumlichen und politischen Kontext.

Neben der von der Republik in Auftrag gegebenen Ehrenstatue berichtet Vasari in den Viten weiterhin vor einem »gran Nettunno di stucco [...] sopra un piedestallo«, den Montorsoli wenig später, Anfang der 1540er Jahre, offenbar als privates Pendant zum öffentlichen Standbild für den Garten Andrea Dorias anfertigte.³⁵ Der allegorische Vergleich von Neptun und Andrea Doria, der als erster einer langen Reihe von Machthabern den Meerergott als politische Identifikationsfigur für sich in Anspruch nahm,³⁶ war in Genua zu diesem Zeitpunkt bereits fest etabliert, so daß hier eine mythologische Personifikation des Flottenkommandanten anzunehmen ist. Der Standort des heute verlorenen Objektes, in dem sich schon aufgrund der Materialwahl Stuck ein Koloß vermuten läßt, ist nicht überliefert und bleibt in der Forschung umstritten. Am

²⁸ KEUTNER 1956, S. 147.

²⁹ VASARI 1881, S. 641; unmittelbar anschließend: »E per dire il vero, non si può far peggio che mettere un'opera fatta per un luogo in un altro, essendo che l'artefice nell'operare si va, quanto ai lumi e le vedute, accomodando al luogo dove dee essere la sua o scultura o pittura collocata.«

³⁰ MÜLLER 2002, S. 154.

³¹ Daß Andrea Doria an der Aufwertung der glorreichen Vergangenheit seiner Familie gelegen war, zeigt die Darstellung der »Ahnenreihe« kriegerischer Helden des Doria-Clans in der Loggia seiner Villa in Fassolo. Dazu PARMA ARMANI 1970, S. 269, 271; BOCCARDO 1989, S. 54.

³² Zur komplexen Baugeschichte des Palazzo Ducale s. GROSSO/PESAGNO 1933; CARACENI 1976; SBORGI 1970; SPALLA/ARVIGO SPALLA 1992; POLEGGI 1999.

³³ Zur Aufstellung der Figur siehe MANARA 1959, S. 35, Anm. 2 und 3. Einen Überblick über die Geschichte der später mehrfach umgestellten und teilweise zerstörten Statuen gibt REBAUDI 1938.

³⁴ Die Kontrolle des von den Schweizer Garden bewachten Zugangs zum Dogenpalast erlebte bereits 1517 Luigi d'Aragona. Vgl. CHASTEL 1987, S. 272.

³⁵ VASARI 1881, S. 646. Dazu LASCHKE 1993, S. 64.

³⁶ Begünstigt wurde dies durch die bei Vergil angelegte politische Konnotation des wogenstillenden Neptun, den er mit dem Herrscher vergleicht, der den Aufruhr des Volkes besänftigt (Verg. *Aen.* I, 148–56). Zur Neptun-Ikonographie Andrea Dorias s. PARMA ARMANI 1970, S. 33–38; ROSSO DEL BRENNIA 1970; BOCCARDO 1989, S. 105–18; POLLEROS 2001; GAIER 2002, S. 178–206.

plausibelsten erscheint eine Aufstellung im südlichen, meeresseitigen Gartenbereich, wo man sie 1599 vielleicht aufgrund von Witterungsschäden durch den marmornen Neptunbrunnen der Carlone-Brüder ersetzte (Abb.2).³⁷ Der 1586 im oberen Nordgarten errichtete Jupiter Marcellos Sparzos wurde also möglicherweise bereits als Gegenüber eines kolossalen Neptun im südlichen Gartenbereich konzipiert und das Visavis der beiden Götter nicht erst im Nachhinein mit dem Carlone-Brunnen geschaffen. Die Jupiter-Figur dürfte daher als Teil einer bereits vom Meer aus lesbaren, Nord- und Südgarten über das Villengebäude hinweg inhaltlich wie formal zusammenbindenden Skulpturenausstattung intendiert gewesen sein.

Als typologisches Vorbild und direkte Inspirationsquelle für die Gestaltung von Sparzos Jupiter wurde von Maria Clelia Galassi und daran anschließend von Laura Stagno der 1507 in Rom aufgefundene antike Commodus als Herkules vorgeschlagen.³⁸ Der Vergleich ist weder stilistisch noch ikonographisch überzeugend; beiden Figuren gemein ist lediglich ihre Zugehörigkeit zur Gattung der Kolossalplastik. Eine deutlich stärkere Abhängigkeit zeigt das Genueser Monument von verschiedenen prominenten Brunnenskulpturen der 1560er und 70er Jahre: Ammannatis Neptun der Piazza della Signoria (Abb.11) und Giambolognas Oceanus (Abb.12) der Boboli-Gärten in Florenz sowie dessen Neptunbrunnen in Bologna.³⁹ Ähnlich sind hier die kontrapostische Haltung der Figuren, ihr seitlich nach unten gewandter Blick, der aufgestellte Fuß des Spielbeines und – bei den beiden Florentiner Beispielen – der mit der Rechten umfaßte Kommandostab. Aufgrund ihres hohen Bekanntheitsgrades erscheint eine grobe Orientierung Sparzos an diesen Vorbildern plausibel, doch ergibt sich eine noch darüber hinausgehende Verwandtschaft der Figur in Körperdrehung, Armhaltung und Kontrapost beim Vergleich mit dem heute als Brunnen fungierenden Neptun Baccio Bandinellis in Carrara (Abb.13). Bezeichnenderweise handelte es sich hier um ein erstes, unvollendet gebliebenes Projekt für das öffentliche Ehrenmal Andrea Dorias, das später an Montorsoli vergeben wurde. Für dieses hatte man ursprünglich eine Porträtstatue als Neptun ins Auge gefaßt und den Auftrag 1528 zunächst an Bandinelli vergeben.⁴⁰ Die kompositorischen Ähnlichkeiten lassen vermuten, daß Giovan Andrea das zur Ehrung



11. Bartolommeo Ammannati, Neptunbrunnen, 1563–75. Florenz, Piazza della Signoria (Foto Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut)

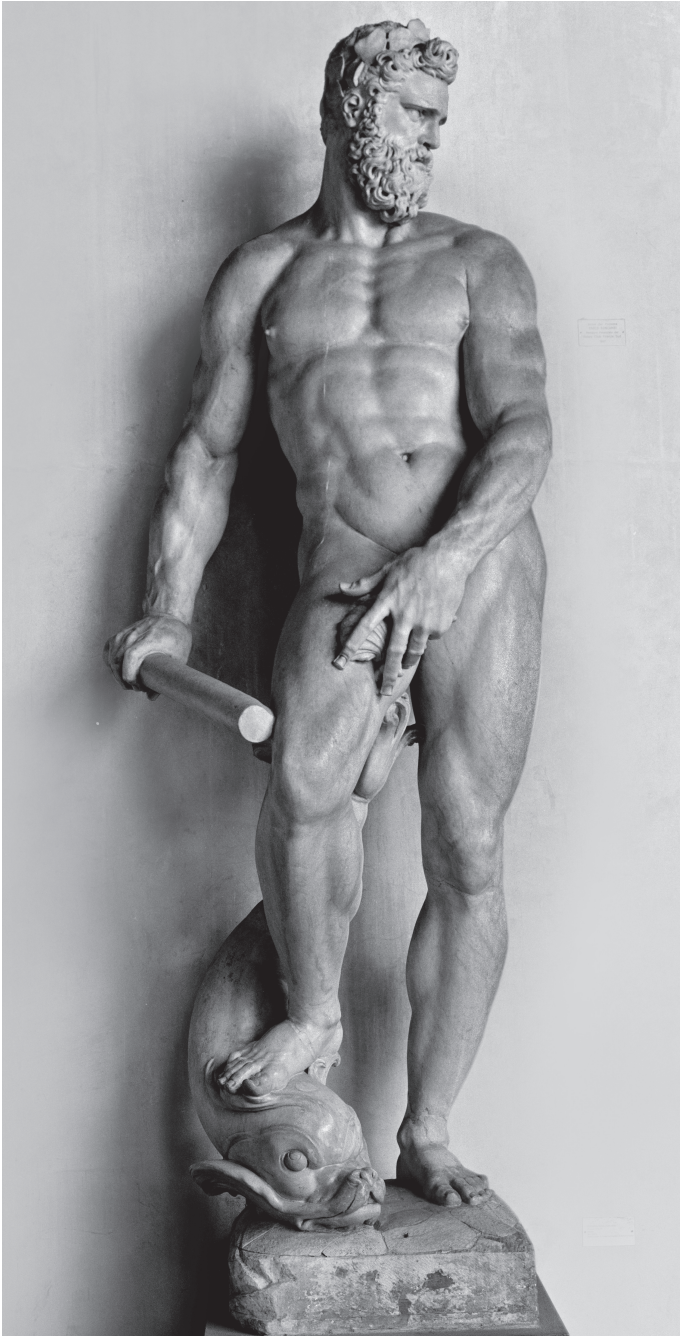
seines Vorgängers bestimmte Projekt bzw. eine Entwurfszeichnung dafür, die im Besitz der Familie gewesen sein mag, Marcello Sparzo als Vorbild für seinen Jupiter nahelegte. Bei einer somit erklärbaren Kontamination von Jupiter- und Neptunikonographie ließe sich für den auf den Photographien schwer identifizierbaren Tierkopf unter Jupiters Fuß eine Deutung als Delphin oder zumindest als *mostro marino* annehmen, wie sie in der zeitgenössischen Druckgraphik verbreitet waren. Auch

³⁷ So auch GALASSI 1999, S.80f. mit einer Zusammenfassung unterschiedlicher Forschungshypothesen bezüglich der Aufstellung. Vgl. außerdem LASCHKE 1993, S.64.

³⁸ GALASSI 1999, S.82 und STAGNO 2005, S.113.

³⁹ Zu Giambolognas Skulpturen s. AVERY 1987, S.206–09; 215–18; LASCHKE 2000, mit weiterer Literatur. Zu Ammannatis Neptun CAMPBELL 1985; HEIKAMP 1995; ELSE 2003.

⁴⁰ Zu Bandinellis Neptun s. KEUTNER 1956, S.144–46; PARMA ARMANI 1970, S.33–38; BOCCARDO 1989, S.112–16; GAIER 2002, S.197–206 und POLERROSS 2001, S.107–21.



12. Giambologna, *Oceanus*, 1575. Florenz, Bargello (Foto Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut)



13. Baccio Bandinelli, *Andrea Doria als Neptun*, 1530. Carrara, Piazza del Duomo (Foto Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut)

würde damit verständlich, weshalb ein anonymes französischer Reisender in seinem Tagebuch die Figur bereits wenige Jahre nach ihrer Entstehung als Neptun bezeichnete⁴¹ und selbst die meist zuverlässigen Genueser Guidenschreiber Giu-

⁴¹ *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicile (1588–1589)*, hg. v. Luigi Monga, Genf 1983, S.67: »[...] contre une haute muraille, les Genevois ont planté la statue de Neptune«.

seppe Ratti im 18. und Alizeri im 19. Jahrhundert die Kolossalfigur trotz Adler und Blitzbündel irrtümlich für den verlorenen Stuckneptun Montorsolis hielten.⁴²

⁴² RATTI 1766, S.341; ALIZERI 1847, S.1303f.; ALIZERI 1877, S.345. Da auch der Carlone-Brunnen mit dem die Wogen besänftigenden Neptun der Äneis an der Balustrade mit zahlreichen Doria-Adlern besetzt war, ergab sich später eine wechselseitige motivische Verknüpfung der beiden Hauptfiguren der Gartenausstattung.



14. Pietro Francavilla, *Jupiter*, 1585. Genua, Palazzo Bianco (nach SEITUN 2006)

Über die angeführten Beispiele Genueser Monumentalfiguren hinaus sind im Hinblick auf eine ikonologische Kontextualisierung des Jupiter schließlich noch zwei zeitlich unmittelbar vorangehende Skulpturen anzuführen, die Pietro Francavilla 1584–85 für den Genueser Adligen Luca Grimaldi geschaffen hatte. Die knapp drei Meter hohen monolithischen Marmorfiguren des Janus und Jupiter (Abb. 14–15), heute im Palazzo Bianco, standen ursprünglich im Innenhof des Grimaldi-Palastes an der Strada Nuova, wo sie Soprani 1674 erwähnte.⁴³ Luca Grimaldi hatte den an der Prachtstraße des Genueser Adels gelegenen Palast erst wenige Jahre zuvor bezogen und ließ zahlreiche Umbauarbeiten an dem Gebäude vornehmen.⁴⁴ Den Bildhauer Francavilla hatte er zusammen mit dessen Lehrer Giambologna bereits für eine Kapellenausstattung in der Kirche San Francesco nach Genua kommen lassen und durfte ihm in diesem Zusammenhang den Auftrag für die Skulpturen gegeben haben.⁴⁵ Angesichts ihrer Ikonographie liegt eine politische Deutung der Figuren auf der Hand.⁴⁶ So ist mit der Wahl einer Janusfigur zunächst ein direkter Verweis auf die Stadt Genua-Ianua gegeben, als deren legendärer Gründer Janus galt.⁴⁷ Der doppelgesichtige, zugleich in die Vergangenheit wie in die Zukunft blickende Gott ist mit dem Steinbock, der Amphore des Wassermannes und der Schlange Ouroboros als *Januarius* und damit als Symbol des Jahreswechsels ausgewiesen. In seiner Rechten trägt der Gott die Schlüssel, mit denen er soeben den Tempel verschlossen zu haben scheint; in der Linken hält er den Kommandostab, der den Beginn der nun einsetzenden Friedenszeit unter einer geordneten Regierung andeutet.⁴⁸ Auch der als Pendant dazu

⁴³ SOPRANI 1674, S. 292: »Pietro Francavilla [...] nel cortile del Signor Luca Grimaldi scolpi in marmo due figure di straordinaria grandezza, rappresentanti un Giove, & il Dio Giano«. Zum Palast von Luca Grimaldi, dem Vorgängerbau des heutigen Palazzo Bianco, s. POLEGGI 1972, S. 81–90 und DI FABIO 2004.

⁴⁴ SEITUN 2006, S. 151, Anm. 86; s. a. MACCHIONI 1987, S. 361.

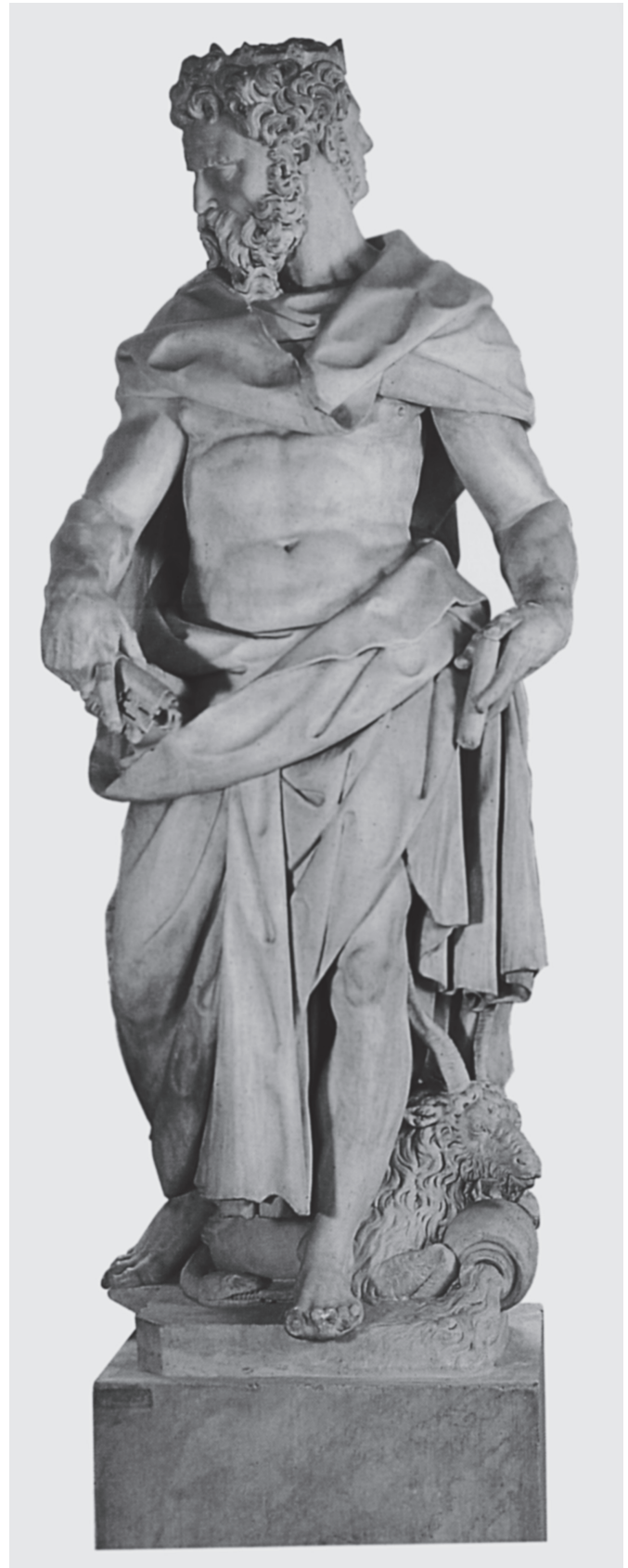
⁴⁵ Zu der Kapelle s. GIBBONS 1984; BURY 1982; MACCHIONI 1987 und zuletzt SEITUN 2006, S. 135–44.

⁴⁶ Eine solche wurde von SEITUN 2006, S. 144–47 entwickelt, die zwar in Einzelheiten von der im folgenden dargelegten Deutung abweicht, insgesamt aber zu einer ähnlichen Gesamteinschätzung gelangt. In der älteren Literatur finden sich hingegen lediglich knappe Hinweise auf die Figuren, s. BALDINUCCI 1846, S. 62; ALIZERI 1847, S. 376; FRANCQUEVILLE 1968, S. 24, 57 f.; POLEGGI 1972, S. 90, Anm. 14.

⁴⁷ Vgl. GIUSTINIANI 1834, S. 108–10.

⁴⁸ SEITUN 2006, S. 145 f. legt den Akzent hier weniger auf Janus als Gott des Jahreswechsels und des Friedens, sondern auf die über die Attribute gegebenen Verbindungen zu Karl V. und Cosimo I. (über den Steinbock) als »auspicio di un glorioso comando politico« sowie auf die Verbindungen zwischen Janus und Saturn, wie sie in einträchtiger Regierung im Goldenen Zeitalter bei Macrobius und Vergil miteinander assoziiert werden. Andrea Alciatis *Emblemata* und Achille Bocchis *Symbolicarum quaestionum* folgend, sieht sie Janus zudem als Personifikation der »prudenza politica«.

entstandene Jupiter umfaßt mit der Linken einen eng an den Oberkörper gelegten Kommandostab, während der originale Gestus der rechten Hand aufgrund der heute angestückten Finger hypothetisch bleibt: Handhaltung und Fingeransatz könnten auf einen imperialen Befriedungsgestus in der Art des Marc Aurel hindeuten.⁴⁹ Ähnlich wie bei Sparzos Koloß sitzt zu Füßen Jupiters der Adler, dem attributiv das Blitzbündel zugewiesen ist, während der linke Fuß des Gottes in der Pose des Siegers auf eine als Wolf identifizierbare Tiergestalt tritt. Zum einen läßt sich hier die mythologische Figur des Tyrannen Lycaon assoziieren,⁵⁰ der von Jupiter in einen Wolf verwandelt wurde; zum anderen steht der Wolf in der Überlieferung allgemein als Symbol der Hab- und Raubgier – *rapacitas* – und damit als Bild für den ausbeuterischen Reichen sowie als Verkörperung von List und Täuschung.⁵¹ In vergleichbarer Weise hatte Francavillas Lehrer Giambologna bei der unter dem Titel *Florenz besiegt Pisa* bekannten Florentiner Skulpturengruppe einen Fuchs – Bild des Pisaners wie auch des *inganno* – zu Füßen des Unterlegenen dargestellt. Der Sieg über den *inganno*, der *discordia*, *ira* und *crudeltà* nach sich zog, galt als fundamental für die Stabilität und Prosperität des Staates, wie im Kontext der Florentiner Figur nachgewiesen werden konnte.⁵² Ein ähnlicher *concetto* eines hier durch Jupiter bezwungenen Lasters dürfte auch dem Genueser Jupiter Francavillas zugrunde gelegen und im Zusammenhang mit Janus einen direkten Bezug auf die Republik besessen haben. Luca Grimaldi, der einem der vier ältesten Genueser Adelsgeschlechter der *nobiltà vecchia* entstammte, war seit den 1570er Jahren in zahlreichen wichtigen Ämtern der Republik tätig und übernahm 1605 sogar das Dogenamt.⁵³ Man kann vermuten, daß er mit seinen monumentalen Skulpturen eine Mahnung an die örtliche Regierungsklasse aussprechen wollte, sich ihrer politischen Tugenden zu entsinnen und die jahrhundertlangen inneren Fehden der Republik nicht zu vergessen. *Inganno* oder die wölfische Habgier des Einzelnen, der seine individuellen Vorteile vor die Interessen des Staates stellt, erscheinen als die Feinde eines friedlichen Genua-Ianua.⁵⁴ Diese Deutung wird um so plausibler, als die von Andrea Doria herbeigeführte Staatsreform, ein aristokratisch-republikanisches Regiment aus den



15. Pietro Francavilla, *Janus*, 1585. Genua, Palazzo Bianco (nach SEITUN 2006)

⁴⁹ SEITUN 2006, S. 145 liest die Handhaltung ungeachtet der Anstückung als »gesto di misericordia sul nemico soggiogato«.

⁵⁰ Ovid, *Metamorphosen* 1, 208–39.

⁵¹ Siehe BOCCACCIO 1564, fol. 79; RIPA 1603, S. 145, Abschnitt »Interesse proprio«. Siehe außerdem BRAUNFELS 1994. Zu den negativen Konnotationen des Wolfes auch KOSLOW 1996.

⁵² Dazu STRUNCK 2000, S. 271–75 zum Fuchs. Die 1565 von Giambologna als Modell erstellte Figurengruppe wurde 1572 von Francavilla in Marmor gehauen.

⁵³ Zu Luca Grimaldi s. LEVATI 1930, S. 294–306; SEITUN 2006, S. 134f.

⁵⁴ Vgl. dagegen SEITUN 2006, S. 147, die im Wolf eine Anspielung auf die weitgehend merkantile *nobiltà nuova* sieht.

alten Adelsgeschlechtern und den in die Nobilität aufgestiegenen mächtigsten Kaufmannsfamilien, die innergenuesischen Konflikte keineswegs auf Dauer gelöst hatte. 1575 war die Republik gerade erst in eine bürgerkriegsähnliche Krise mit bewaffneten Auseinandersetzungen zwischen der alten und neuen Nobilität geraten, die das fragile Gleichgewicht des daraufhin nochmals nachreformierten Systems gezeigt hatte.⁵⁵ Grimaldi, der in dieser Zeit als Botschafter für die *nobiltà vecchia* beim Florentiner Herzog Cosimo I. vorgesprochen hatte, war 1576 in den Großen und Kleinen Stadtrat gewählt worden und somit politisch in die Überwindung der innergenuesischen Krise involviert gewesen. Selbst in der Folge bestanden jedoch weiterhin beträchtliche Spannungen, insbesondere nun unter den reichsten Familien der *nobiltà vecchia*, die als Hauptkreditgeber des spanischen Herrscherhauses sowie als Flottenbesitzer und Heereslieferanten, sogenannte »asentistas de galeras«, miteinander konkurrierten. Die Erinnerung an vergangene Krisenzeiten sowie an politische Tugenden dürfte Luca Grimaldi daher auch in den 80er Jahren noch immer ein wichtiges Anliegen gewesen sein.

Die hier umrissene konfliktgeladene innenpolitische Situation der Genueser Republik bildet auch den Hintergrund für die nur ein Jahr nach den Grimaldi-Figuren errichtete Kolossalplastik Giovan Andrea Dorias. Durch seine Beziehungen zum spanischen Hof, seine Rolle als engster Genueser Vertrauter Philipps II. und als *Principe di Melfi* im Königreich Neapel besaß Giovan Andrea in Genua eine besonders einflussreiche, aber ambivalente Position.⁵⁶ Seine Flotte von zeitweise 20 Galeeren, die im Dienst des spanischen Herrscherhauses stand, hatte ihn zu einem der reichsten Männer Italiens gemacht und war als militärisches Machtpotential zugleich wichtiges innen- und außenpolitisches Druckmittel. Spanien war für seine Kriegsführung seit langem auf Dorias Flotte angewiesen, ebenso wie die Republik Genua, die sich mit ihren vier Galeeren kaum allein vor den immer häufigeren Korsarenangriffen schützen konnte.⁵⁷ Auch wenn man in Genua in den 80er Jahren der engen Bindung an die Habsburger eher skeptisch gegenüberstand, so profitierten gerade die mächtigsten Bankiers und Galeerenbesitzer finanziell erheblich von den Kontakten zu Spanien – unter anderem durch die Vermittlerrolle Giovan Andreas.⁵⁸ Dieser übte zwar in Genua selbst kein politisches Amt aus, gleichwohl besaß er enormen indirekten Einfluß auf

die örtliche Politik, und seine Unterstützung erwies sich etwa bei der Dogen- und Governatorenwahl als unabkömmlich.⁵⁹ Besonderen Machtgewinn zog er 1583 aus seiner lang ersehnten Ernennung durch Philipp II. zum *Capitano generale del mare mediterraneo*, dem obersten Kommandanten der imperialen Mittelmeerflotte und einem der höchstbezahlten militärischen Posten, den bereits Andrea Doria innegehabt hatte. Gerade in den auf diese prestigeträchtige Berufung folgenden Jahren berichten die Genueser Annalen von Giovan Andreas zunehmend arrogantem Auftreten, seiner Weigerung, den Dogen mit »Serenissimo« anzusprechen und dem über ihn verhängten Verbot, die Stadt in Begleitung seiner Hellebardieren zu betreten. Der Annalenschreiber Antonio Roccatagliata konstatierte für das Jahr 1584: »Perseverava in Genova l'odio universale de' cittadini verso del Doria, perchè [...] era in opinione ch'egli non istimasse la Repubblica.«⁶⁰ Ein Jahr später verstärkten sich die Spannungen noch mit dem Senatsbeschuß, die republikanische Flotte von nur vier auf sechs Galeeren aufzurüsten und damit die Abhängigkeit der Republik von den *signori di galere*, den privaten Galeerenbesitzern, einzudämmen.⁶¹ Dahinter stand eine in Genua schon seit langem diskutierte Grundsatzfrage über die Flottenpolitik der Republik und die Vermehrung der staatseigenen Galeeren »per fare il pubblico potente et privar delle forze i particolari.«⁶² Giovan Andrea, der die Aufstockung der republikanischen Flotte zu verhindern versucht hatte, geriet in den folgenden Jahren in direkte Konkurrenz zu dem erfolgreichen Kommandanten der Staatsgaleeren Francesco Grimaldi. Dieser entwickelte sich durch mehrere Schlachtsiege zu einer Schlüsselfigur für das neue Ansehen der Staatsflotte, die zum Symbol einer stärkeren Autonomie der Republik gegenüber der spanischen Krone und den führenden Machtpersönlichkeiten innerhalb der Stadt wurde.⁶³ Die Zeitgenossen Giulio Pallavicino und Roccatagliata verzeichnen für die Jahre 1586/87 mehrere an Formalitäten des Zeremoniells entbrannte und öffentlich ausgetragene Konflikte zwischen Grimaldi und seinem Konkurrenten Giovan Andrea Doria. Zumeist ging es darum, welche Flotte die andere bei welcher Tages- und Nachtzeit, bei der Ein- oder

⁵⁹ SAVELLI 1989, S.33.

⁶⁰ ROCCATAGLIATA 1873, S.42, außerdem S.36f., 106 sowie S.44f.: »Il Doria per la sua rigorosa maniera di procedere che teneva, non se gli ammetteva in guisa veruna niuna delle ingiurie che al pubblico e al privato faceva, con tutto ch'ei fingesse d'esser amoroso cittadino della sua patria, di modo che pareva ch'egli facessero a bello studio nascere occasioni di contese, eziandio tra lui e l'istessa Repubblica [...]«. Dazu auch BITOSI 1990, S.62f.

⁶¹ Zum Problem der Genueser Staatsflotte zusammenfassend KIRK 2005, S.51–83.

⁶² So etwa Goffredo Lomellino in seiner *Relazione della Repubblica di Genova* (Biblioteca Universitaria di Genova, ms. C. II.17, c. 83v–84r), zit. bei SAVELLI 1989, S.9.

⁶³ Siehe KIRK 2005, S.74.

⁵⁵ Zu den innergenuesischen Konflikten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts s. COSTANTINI 1978, S.89–152; BITOSI 1990, S.31–138; BITOSI 2003; PACINI 2003, S.374–85; KIRK 2005, S.63–71.

⁵⁶ Vgl. BITOSI 1990, S.62.

⁵⁷ KIRK 2005, S.72. 1582 hatte Giovan Andrea zwar einen Großteil der Flotte an die spanische Krone verkauft, blieb aber oberster Befehlshaber über diese Schiffe.

⁵⁸ BITOSI 1990, S.61.

Ausfahrt in den Hafen zuerst und mit welchen Huldigungszeichen zu begrüßen hatte. Über den Streitereien konnten ganze Tage diplomatischen Botschafterverkehrs zwischen den Galeeren vergehen, während der sich das Hafenbecken in einen Schauplatz innergenuesischer Machtkämpfe verwandelte.⁶⁴

Wie sollte angesichts dieser politischen Lage ein Blitzschleudernder kolossaler Jupiter gegenüber der Hafeneinfahrt und mit Blick auf die Stadt von den Zeitgenossen anders als eine Drohgebärde des Auftraggebers und als Ostentation seines Machtbewußtseins verstanden worden sein? Bereits in den beiden *saloni* der Doria-Villa mit Perino del Vagas *Gigantentwurf* und der *Quos Ego*-Szene der Äneis fanden sich Jupiter und Neptun als mythologische Personifikationen Andrea Dorias, die seine Machtposition in Genua wie seine Rolle als Wiederhersteller von Ordnung und Frieden in der Stadt allegorisierten.⁶⁵ Für die Zeitgenossen war es damit ein Leichtes, das bipolare Skulpturenprogramm des Gartens – den im Äther wohnenden Jupiter auf der Spitze des Hügels und den Meeresherrn Neptun auf der Hafenseite der Villa – mit der Ausstattung der beiden Saloni in Verbindung zu bringen. Auch zahlreiche andere Details der Villenausstattung sowie der Gentilizkirche San Matteo weisen neben der geläufigeren Identifikation als Neptun die assoziative Verknüpfung Andreas mit Jupiter auf. Giovan Andrea, der in der *guardaroba* der Villa einen auf dem Familienwappen thronenden Jupiter freskieren und außerdem Münzen mit dem Bild Jupiters prägen ließ, trat hier ganz in die Fußstapfen seines Vorgängers.⁶⁶

George Gorse hat in der Kolossalfigur des Jupiter daher ein mythologisches Porträt Giovan Andreas vermutet und seine Interpretation zudem auf ein 1605 zu Füßen der Figur angelegtes Grab des Hundes Roldano gestützt.⁶⁷ Dieser war Giovan Andrea 1594 von Philipp II. zum Geschenk gemacht worden und hatte sich, so besagt die Grabesinschrift, den Platz unter dem »somo Giove« durch die Treue zu seinem Herrn verdient.⁶⁸ Ob hier tatsächlich ein Porträt, eine mythologische Personifikation des Auftraggebers oder nicht vielmehr eine allgemeine Anspielung auf die Machtposition der Doria in Genua

und ihre zukünftigen Herrschaftsansprüche intendiert war, ist schwer festzumachen.⁶⁹ Auch ließe das Gegenüber von Neptun und Jupiter sowie die Ambivalenz des Adlermotivs als Doria-Wappen oder Symbol des habsburgischen Imperiums an eine Allegorisierung des Verhältnisses Giovan Andreas als *Capitano generale del mare* gegenüber Philipp II. denken. Angesichts der oft vielfältigen und durchaus konträren historischen Deutung der Kolossalplastik des 16. und 17. Jahrhunderts,⁷⁰ scheint die Festlegung auf eine einzige Bedeutungsintention dem assoziativen Rezeptionsverhalten der Zeitgenossen, mit dem bereits der Auftraggeber rechnen mußte, in jedem Falle zu widersprechen. Ob als Porträt oder Personifikation Giovan Andreas, ob als Anspielung auf das Geschlecht der Doria oder auf die hinter ihnen stehenden Habsburger, so wurde doch die allein durch Größe und Position des Kolosses suggerierte Machtgeste Giovan Andreas von den Zeitgenossen allemal verstanden. Als Beleg können hier die Beobachtungen verschiedener Genua-Besucher aus der Zeit um 1600 fungieren, die sich in ihren Reiseberichten zu dem Kolossalstandbild äußerten. Ihre historisch nicht immer korrekten, teils intuitiv, teils wohl auch durch Erläuterungen von Genuesen geprägten Kommentare liefern ein Bild davon, auf welche Art und Weise die Rezeption der Skulptur in weiten Teilen der Gesellschaft funktioniert haben dürfte. So gab etwa der Engländer Fynes Moryson in seinem Reisebericht von 1594 die Skulptur schlichtweg als monumentales Bildnis Andrea Dorias aus.⁷¹ Auch der süddeutsche Baumeister Heinrich Schickhardt, der die Stadt 1599 besuchte und der Figur einige Aufmerksamkeit schenkte, brachte sie erneut in Zusammenhang mit Andrea Doria, hob dabei jedoch insbesondere die auf die Stadt gerichtete Drohgebärde des Jupiter hervor: »Andre Dorii hat vor seinem Palaz uff dem Berg ein sehr gros Bild machen lassen, ist gestalt, alß ob es die Stat ansehe. Etlich geben für, das vor der Zeit der Stat darmit getrait worden, alß solte sie von Andre Dorii Vorfahren bezwungen werden.«⁷² In eine ähnliche Richtung zielte die Deutung des französischen Adligen Florisel de Claveson von 1608, der angab, der Fürst Doria sei durch die Stadtregierung

⁶⁴ Besonders anschaulich wird die Bedeutung des Zeremoniells anhand des bei ROCCATAGLIATA 1873, S. 86–104 geschilderten Streits zwischen Francesco Grimaldi und dem im Dienst Giovan Andreas stehenden Leonardo Spinola im Hafen von Provenere, möglicherweise dem südfranzösischen Port-vendre. Im Genueser Heimathafen dürfte derartige Konflikte zwischen den Konkurrenten noch mehr Bedeutung beigemessen worden sein. Vgl. ROCCATAGLIATA 1873, S. 110–14; *Invenzione di Giulio Pallavicino* 1975, S. 141 f., 163.

⁶⁵ Dazu PARMA ARMANI 1970, S. 33–35, 44–48; GORSE 1980, S. 39–73; BOC-CARDO 1989, S. 31, 39, 51–75, 92; VETTER 2002, S. 101–45.

⁶⁶ Zu dem von Lazzaro Calvi ausgeführten Fresko s. GORSE 1980, S. 131; STAGNO 2005, S. 63. Zu den Münzen s. PARMA ARMANI 1970, S. 59, Anm. 124.

⁶⁷ GORSE 1980, S. 159–62.

⁶⁸ Zu Roldano s. BORGHESI 1997, S. XXXVIII–XLII. Die Grabesinschrift unter dem Jupiter wird bereits in Reiseberichten des frühen 17. Jahrhunderts erwähnt. Eine Identifikation des auch auf mehreren Gemälden gezeigten Hundes mit der Tiergestalt unter Jupiters linkem Fuß läßt sich aufgrund der Chronologie ausschließen, da Roldano erst 1594 nach Genua gelangte.

⁶⁹ GALASSI 1999, S. 82 möchte jegliche persönliche Anspielung ausschließen: »non sembra di poter leggere in tali rappresentazioni alcuna allusione alle persone, quanto piuttosto un più generico programma celebrativo della potenza del casato«.

⁷⁰ Zu den oftmals in eklatanter Weise divergierenden Deutungen von Zeitgenossen s. SHEARMAN 2003, S. 24–26. Vgl. ebenfalls HERKLOTZ 2004.

⁷¹ MORYSON 1907, S. 357 f.

⁷² SCHICKHARDT 1902, S. 97.



16. Genua, ehemalige Stazione Marittima, im Hintergrund die Villa Doria Pamphili und der Gigante (nach FRASSATI 1960)

aus Angst vor einer drohenden Monarchie an einer festungsähnlichen Ummauerung seines Anwesens gehindert worden und habe daraufhin den Koloß – »ung Juppiter [...] menacent la ville de Genes de son foudre«⁷³ – errichten lassen: »Doria ayant, comme lon croit, qualche dessain fortifier le dict lieu, en fut empesché par la Seigneurie, qui apprehende tumber en Monarchie sous la puissance dung Prince particulier; rayson pourquoy il y fist mettre ladicte grande statue e colosse.«⁷⁴ Auch wenn der Plan einer Doria-Festung sonst nicht überliefert und vermutlich Legende ist, trifft Florisons Erklärung die politische Stimmungslage der Zeit. In den vorangegangenen Unruhen von 1575 hatte Giovan Andrea gedroht, zusammen mit den übrigen Adligen der *nobiltà vecchia* die Stadt mit Gewalt einzunehmen, weshalb man auch in den folgenden Jahren mehrfach argwöhnte, er wolle die Republik der spanischen Monarchie einverleiben.⁷⁵ Die Sorge um den Erhalt der republikanischen Verfassung in Anbetracht der starken Position der Doria war in Genua nicht neu: Schon 1559 hatte der Anna-

lenschreiber Oberto Foglietta vor einer allzu großen Machtkonzentration in den Händen Andrea Dorias gewarnt, zumal dieser, wie Foglietta eigens betonte, das die Freiheit des Staates gefährdende Erbe – »una potentia, la quale puo opprimere la libertà« – dann an seinen Nachfolger weitergeben würde.⁷⁶

Die Jupiterfigur Giovan Andrea Dorias steht damit in der Tradition einer machtpolitischen Funktionalisierung von Kolossalkulptur, wie sie bereits in der Antike belegt und im 16. Jahrhundert von zahlreichen Städten und Fürsten wieder aufgegriffen wurde. 1566 hatte die andere bedeutende Republik Italiens – Venedig – an der Treppe des Dogenpalastes Jacopo Sansovinos Kolossalfiguren von Mars und Neptun als Bild für die See- und Kriegsmacht der Venezianer aufstellen lassen: »mostrando le forze che i nostri Signori son patroni del mare, nelle cose della guerra«, wie Francesco Sansovino erklärte.⁷⁷ Der Genueser Koloß befand sich im Unterschied zu

⁷³ CLAVESON 2001, S. 64.

⁷⁴ Ebda.

⁷⁵ Vgl. SAVELLI 1989, S. 27f.; KIRK 2005, S. 222, Anm. 96.

⁷⁶ FOGLIETTA 1559, S. 134. Foglietta forderte dort provozierend, daß Andrea Doria als Beweis seiner republikanischen Gesinnung dem Staat die eigenen Galeeren zum Geschenk machen sollte: »Dare le Gallee alla Patria, che questa sola è la pruova, che egli preferisce alla grandezza della casa il bene publico.«

diesen nicht in einem Staatsgebäude und auch nicht, wie die meisten politisch konnotierten Kolossalplastiken seit der Antike, auf einem öffentlichen Platz in der Nähe zentraler Regierungs- oder Marktbauten, sondern innerhalb eines privaten Villengartens. Anders als die Mehrheit monumentaler Gartenfiguren wirkte er aufgrund seiner extremen Größe und herausgehobenen Position jedoch visuell weit über den privaten Bereich hinaus in den Stadtraum und die Hafengebucht hinein. Die Parallele zwischen dem Standort der Figur in dominierender Hügellage unmittelbar vor den Stadttoren (Abb. 3) und der innenpolitischen Rolle Giovan Andreas, der, ohne selbst ein Amt in der Regierung auszuüben, gleichsam von außen die Republik kontrollierte, mag auch von den Zeitgenossen assoziiert worden sein. Ein 1614 an der Piazza Banchi angeheftetes anonymes Billett – »I Giovi sono più sicuri, perchè dalla montagna puoi veder il nemico, mentre in piazza Banchi non ti accorgi di chi ti colpisce«⁷⁷ – bediente sich zur Kritik an den mächtigsten Genueser Adelsfamilien möglicherweise nicht zufällig des metaphorischen Bildes des vom Berg aus die Piazza überwachenden Jupiters. Die hochpolitische Figur, die nur selten aus der Nähe betrachtet worden sein dürfte, war ganz auf

die Stadt, in erster Linie auf die Porta San Tommaso sowie das Hafengebiet ausgerichtet (Abb. 16), das in Genua als Ort des Warenumschlages, aber auch als politischer wie zeremonieller Handlungsschauplatz fungierte. Für die Genuesen sowie für mit dem Schiff ankommende Fremde hatte der Jupiter deshalb quasi öffentlichen Charakter, gleichwohl es sich um eine Gartenplastik handelte. Schiere Größe und eine zeichenhafte Fernwirkung erhielten bei seiner Gestaltung gegenüber ästhetischen und künstlerischen Gesichtspunkten den Vorrang; die hinsichtlich Kosten und bildhauerischem Anspruch niedrig einzustufende Materialwahl Stuck mag durch den Wunsch einer raschen Fertigstellung bedingt gewesen sein. Die Bedeutung der Skulptur als Kunstwerk wurde dabei gleichsam auf ihren Zeichencharakter verengt. Von den meisten Genuesen dürfte der kolossale Jupiter über dem Hafen, der die im beengten Stadtraum fehlende große, öffentliche Piazza ersetzte, als eine unangenehme Präsenz, ja als ein drohender Schatten über der Stadt empfunden worden sein. Hierin glich er seinem Auftraggeber Giovan Andrea, der in seiner Autobiographie – die eigene Rolle bespiegelnd – konstatierte: »Chi comanda, è per ordinario poco amato.«⁷⁹

⁷⁷ SANSOVINO 1561, fol. 21v. Siehe BOUCHER 1991, S. 128–41.

⁷⁸ ASG, Archivio Segreto 1563, 15.10.1614, zit. nach GRENDI 1989, S. 47. Das Billett gehört zur Gattung der in Genua als »Lettere Orbe« bezeichneten anonymen Zettel und Briefe mit Beschwerden und Kritiken, die sich teils

gegen die Regierung, teils auch gegen Einzelpersonen richteten und im öffentlichen Stadtraum, vor allem im Bereich der Loggia di Banchi, angebracht wurden.

⁷⁹ BORGHESI 1997, S. 79.

ABKÜRZUNGEN UND LITERATUR

- ALIZERI 1847 Federigo Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Bd.2, Genua 1847.
- ALIZERI 1877 —, *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Bd.5, Genua 1877.
- ARTALE 1987 Alessandra Artale, »Marcello Sparzo«, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genua 1987, S.392f.
- AVERY 1987 Charles Avery, *Giambologna. The Complete Sculpture*, Oxford 1987.
- BALDINUCCI 1846 Filippo Baldinucci, *Notizie di professori del disegno*, Bd.3, Florenz 1846.
- BITOSSÌ 1990 Carlo Bitossi, *Il governo dei Magnifici. Patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, Genua 1990.
- BITOSSÌ 2003 —, »L'antico regime genovese, 1576–1797«, in *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, hg. v. Dino Puncuh, Genua 2003, S.391–508.
- BOCCACCIO 1564 Giovanni Boccaccio, *Della Genealogia degli Dei*, Venedig 1564.
- BOCCARDO 1989 Piero Boccardo, *Andrea Doria e le Arti. Committenza e Mecenate a Genova*, Rom 1989.
- BOGGERO/BORGHESI/
GALASSI 1999 Franco Boggero, Vilma Borghesi, Maria Clelia Galassi u.a., *Giovanni Andrea Doria e Loano. La chiesa di Sant'Agostino*, Loano 1999.
- BORGHESI 1996 Vilma Borghesi, »Momenti dell'educazione di un patrizio genovese: Giovanni Andrea Doria (1540–1606)«, in *Studi e Documenti di Storia Ligure in onore di Don Luigi Alfonso per il suo 85° Genetico*, Genua 1996, S.193–209.
- BORGHESI 1997 —, *Vita del Principe Giovanni Andrea Doria scritta da lui medesimo incompleta*, Genua 1997.
- BOUCHER 1991 Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, Bd.1, New Haven u. London 1991.
- BOZZO 2008 Gianni Bozzo, »Marcello Sparzo e Andrea Ansaldo in San Pietro in Banchi«, in *San Pietro in Banchi. Nuova chiave di lettura per San Pietro della Porta a Genova. Studi e restauri negli anni 1985–2006*, hg. v. Rita Pizzone, Genua 2008, S.119–31.
- BRAUNFELS 1994 Sigrid Braunfels, »Wolf«, in *Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie*, Bd.4, 1994, Sp.536–39.
- BURY 1982 Michael Bury, »The Grimaldi Chapel of Giambologna in San Francesco di Castelletto, Genoa«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 26 (1982), S.85–128.
- BUSH 1976 Virginia Bush, *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New York 1976.
- CAMPBELL 1985 Malcolm Campbell, »Ammannati's Neptune Fountain«, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, hg. v. Andrew Morrogh, Fiorella Superbi Gioffredi, Piero Morselli u.a., Bd.2, Florenz 1985, S.113–29.
- CAMPODONICO 1997 Pierangelo Campodonico, *Andrea Doria*, Genua 1997.
- CARACENI 1976 Fiorella Caraceni, *Palazzo Ducale*, Genua 1976.
- CARRIÓ-INVERNIZZI 2008 Diana Carrió-Invernizzi, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 2008.
- CELLINI 1857 Benvenuto Cellini, *I Trattati dell'orificeria e della scultura*, hg. v. Carlo Milanese, Florenz 1857.
- CHASTEL 1987 André Chastel, *Luigi d'Aragona. Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, Rom u. Bari 1987.
- CLAVESON 2001 Florisel de Claveson, *Voyage d'Italie [1608–1609]*, hg. v. Jean-Claude Dubé, Moncalieri 2001.
- COSTANTINI 1978 Claudio Costantini, *La Repubblica di Genova nell'età moderna*, Turin 1978.
- DAVIS 1976 Charles Davis, »Colossus facere ausus est. L'apoteosi d'Ercole e il colosso padovano dell'Ammannati«, *Psicon*, 3.6 (1976), S.32–47.
- DI FABIO 2004 Clario Di Fabio, »Palazzo Bianco«, in *I Musei di Strada Nuova a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Tursi*, hg. v. Piero Boccardo u. Clario Di Fabio, Turin 2004, S.149–56.
- DONI 1549 Anton Francesco Doni, *Disegno*, Venedig 1549.
- DU VAL 1656 Pierre Du Val, *Le Voyage et la description d'Italie*, Paris 1656.
- ELSE 2003 Felicia Marlene Else, *Water and Stone: Ammannati's »Neptune Fountain« as Public Ornament*, Ann Arbor 2003.
- EVELYN 1955 John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, hg. v. Esmond Samuel de Beer, Bd.2, Oxford 1955.
- FOGLIETTA 1559 Uberto Foglietta, *Della Repubblica di Genova*, Rom 1559.
- FRANCQUEVILLE 1968 Robert de Francqueville, *Pierre De Francqueville. Sculpteurs des Médicis et du roi Henri IV (1548–1615)*, Paris 1968.
- FRASSATI 1960 Luciana Frassati, *Genova come era, (1870–1915)*, Genua 1960.
- FURTENBACH 1627 Joseph Furtenbach, *Newes Itinerarium Italiae*, Ulm 1627.
- GAIER 2002 Martin Gaier, *Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venedig 2002.

- GALASSI 1999 Maria Clelia Galassi, »Marcello Sparzo plastificatore per Giovanni Andrea Doria«, in BOGGERO/BORGHESI/GALASSI 1999, S.77–94.
- GIBBONS 1984 Mary Weitzel Gibbons, *Giambologna's Grimaldi Chapel: A Study in Counter Reformatory Iconography and Style*, Diss. Rutgers University, New Brunswick 1984.
- GIUSTINIANI 1834 Agostino Giustiniani, *Annali della Repubblica di Genova* (1537), Bd.1, Genua 1834.
- GORSE 1980 George L. Gorse, *The Villa Doria in Fassolo, Genoa*, Diss. Brown Univ., Providence/R. I. 1980.
- GORSE 1985 —, »The Villa of Andrea Doria in Genoa: Architecture, Gardens, and Suburban Setting«, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 44 (1985), S.18–36.
- GRENDI 1979 Edoardo Grendi, »Andrea Doria, uomo del Rinascimento«, *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, n. s. 19.1 (1979), S.93–121.
- GRENDI 1989 —, *Lettere Orbe. Anonimato e poteri nel Seicento genovese*, Palermo 1989.
- GROSSO/PESAGNO 1933 Orlando Grosso u. Giuseppe Pessagno, *Il Palazzo del Comune di Genova*, Genua 1933.
- HEIKAMP 1966 Detlef Heikamp, »In margine alla »Vita di Baccio Bandinelli« del Vasari«, *Paragone*, 17.191 (1966), S.51–61.
- HEIKAMP 1995 —, »La fontana del Nettuno in Piazza della Signoria e le sue acque«, in *Bartolomeo Ammannati: scultore e architetto, 1511–1592*, hg. v. Niccolò Rosselli Del Turco u. Federica Salvi, Florenz 1995, S.19–30.
- HERKLOTZ 2004 Ingo Herklotz, »Eine zeitgenössische Beschreibung von Berninis Vierströmebrunnen nebst einem Plädoyer für eine publikumsorientierte Kunstwissenschaft«, in *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft, Festschrift für Peter Cornelius Claussen*, hg. v. Katharina Corsepilus, Daniela Mondini, Darko Snekovic u.a., Hildesheim, Zürich, New York 2004, S.411–29.
- HOLDERBAUM 1967 James Holderbaum, »The Birth Date and a Destroyed Early Work of Baccio Bandinelli«, in *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, Bd.2, Bristol 1967, S.93–97.
- Inventione di Giulio Pallavicino* 1975 *Inventione di Giulio Pallavicino di scrivere tutte le cose accadute alli tempi suoi (1583–1589)*, hg. v. Edoardo Grendi, Genua 1975.
- JESTAZ 2003 Bertrand Jestaz, »Benvenuto Cellini et la Cour de France (1540–1545)«, in *Art et artistes en France de la Renaissance à la Révolution*, hg. v. Bertrand Jestaz, Paris u. Genf 2003, S.71–132.
- KEUTNER 1956 Herbert Keutner, »Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento«, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 7 (1956), S.138–68.
- KIRK 2005 Thomas Allison Kirk, *Genoa and the Sea. Policy and Power in an Early Modern Maritime Republic, 1559–1684*, Baltimore u. London 2005.
- KOSLOW 1996 Susan Koslow, »Law and Order in Rubens's *Wolf and Fox Hunt*«, *Art Bulletin*, 77 (1996), S.681–706.
- LALANDE 1788 Joseph Jérôme de Lalande, *Voyage en Italie* (Venedig 1769), Bd.7, Yverdon 1788.
- LANDUCCI 1883 Luca Landucci, *Diario Fiorentino dal 1450 al 1516*, hg. v. Iodoco Del Badia, Florenz 1883.
- LASCHKE 1993 Birgit Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1993.
- LASCHKE 2000 —, »Un ritratto di Giovanni Bologna e la Fontana di Oceano nel Giardino di Boboli«, in *Giambologna tra Firenze e l'Europa*, hg. v. Sabine Eiche, Gert Jan van der Sman, Marilena Vecchi u.a., Campi Bisenzio (Fi) 2000, S.65–86.
- LAVIN 1998 Irving Lavin, »*Ex Uno Lapide: The Renaissance Sculptor's Tour de Force*«, in *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, hg. v. Matthias Winner, Bernard Andreae u.a., Mainz 1998, S.191–210.
- LEVATI 1930 Luigi M. Levati, *Dogi biennali di Genova dal 1528 al 1699*, Genua 1930.
- LOMAZZO 1974 Giovanni Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, hg. v. Roberto Paolo Ciardi, Bd.2, Florenz 1974.
- MACCHIONI 1987 Silvana Macchioni, »Le sculture del Giambologna«, in *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, Genua 1987, S.359–87.
- MAGNANI 1987 Lauro Magnani, *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Genua 1987.
- MANARA 1959 Carla Manara, *Montorsoli e la sua opera genovese*, Genua 1959.
- MERLI/BELGRANO 1874 Antonio Merli u. Luigi Tommaso Belgrano, »Il Palazzo del Principe D'Oria a Fassolo in Genova«, *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, 10.1 (1874), S.1–118.
- MISCOSI 1936 Giulio Miscosi, *I quartieri di Genova Antica*, Bd.2, Genua 1936.
- MORYSON 1907 Fynes Moryson, *An Itinerary Containing His Ten Yeeres Travell through the Twelve Dominions of Germany, Bohmerland, Sweitzerland ...*, Bd.1, Glasgow 1907.
- MÜLLER 2002 Rebecca Müller, *Sic hostes Ianua frangit: Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua*, Weimar 2002.

- PACINI 2003 Arturo Pacini, »La repubblica di Genova nel secolo XVI«, in *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, hg. v. Dino Puncuh, Genua 2003, S.325–90.
- Palazzo del Principe 2002 *Palazzo del Principe: il giardino*, Genua 2002.
- Palazzo del Principe 2004 *Il Palazzo del Principe. Genesi e trasformazioni della villa di Andrea Doria a Genova*, hg. v. Laura Stagno, Rom 2004.
- PARMA ARMANI 1970 Elena Parma Armani, »Il palazzo del principe Andrea Doria a Fassolo in Genova«, *L'arte*, n. s. 3.10 (1970), S.12–58.
- POLEGGI 1972 Ennio Poleggi, *Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova* (1968), Genova 1972.
- POLEGGI 1982 —, *Paesaggio e immagine di Genova*, Genua 1982.
- POLEGGI 1999 —, »Il Palazzo della Signoria a Genova (1528–1797)«, in *El siglo de los Genoveses. Una lunga storia di arte e splendori nel Palazzo dei Dogi*, hg. v. Piero Boccardo u. Clario Di Fabio (Ausstellungskatalog Genua), Mailand 1999, S.15–21.
- POLLERROSS 2001 Friedrich Polleroß, »Rector Marium or Pater Patriae? The Portraits of Andrea Doria as Neptune«, in *Wege zum Mythos*, hg. v. Luba Freedman u. Gerlinde Huber-Rebenick, Berlin 2001, S.107–21.
- PUPPI 1978 Lionello Puppi, »Il »colosso« del Mantova«, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, hg. v. Sergio Bertelli u. Gloria Ramakus, Bd.2, Florenz 1978, S.311–29.
- RATTI 1766 Carlo Giuseppe Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura, ed architettura*, Genua 1766.
- REBAUDI 1938 Stefano Rebaudi, »Le statue dinanzi la facciata del Palazzo Ducale«, *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, 67 (1938), S.211–54.
- RIPA 1603 Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603.
- ROCCATAGLIATA 1873 Antonio Roccatagliata, *Annali della Repubblica di Genova dall'anno 1581 all'anno 1607*, Genua 1873.
- ROGISSARD 1709 Alexandre de Rogissard, *Les délices de l'Italie*, Bd.6, Paris 1709.
- ROSSO DEL BRENNIA 1970 Giovanna Rosso Del Brenna, »L'iconografia del Principe Doria nella letteratura cinquecentesca«, *L'arte*, 3.10 (1970), S.59–63.
- SANSOVINO 1561 Francesco Sansovino, *Delle cose notabili che sono in Venetia*, Venedig 1561.
- SAVELLI 1989 Rodolfo Savelli, »Honore et robba: sulla vita di Giovanni Andrea Doria«, *La Berio*, 24.1 (1989), S.3–41.
- SBORGI 1970 Franco Sborgi, *Il palazzo Ducale di Genova. Stratificazione urbanistica e architettonica*, Genua 1970.
- SCHICKHARDT 1902 Heinrich Schickhardt, *Handschriften und Handzeichnungen des herzoglich württembergischen Baumeisters Heinrich Schickhardt*, hg. v. Wilhelm Heyd, Stuttgart 1902.
- SEITUN 2006 Stella Seitun, Giambologna e Pietro Francavilla a Genova«, in *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti, collezionisti*, hg. v. Piero Boccardo u. Clario Di Fabio, Mailand 2006, S.133–51.
- SHEARMAN 2003 John Shearman, »Art or Politics in the Piazza?«, in *Benvenuto Cellini: Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hg. v. Alessandro Nova u. Anna Schreurs, Köln 2003, S.19–36.
- SOPRANI 1674 Rafaele Soprani, *Le vite de' pittori scoltori, et architetti genovesi. E de' forastieri che in Genova operarono. Con alcuni ritratti de gli stessi*, Genua 1674.
- SPALLA/ARVIGO SPALLA 1992 Giovanni Spalla u. Caterina Arvigo Spalla, *Il Palazzo Ducale di Genova*, Genua 1992.
- STAGNO 2005 Laura Stagno, *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*, Genua 2005.
- STRUNCK 2000 Christina Strunck, »Eine radikale Programmänderung im Palazzo Vecchio: Wie Michelangelos »Sieger« auf Giambologna und Vasari wirkte«, in *Michelangelo. Neue Beiträge*, hg. v. Michael Rohlmann u. Andreas Thielemann, München 2000, S.265–97.
- TESSIN 2002 Nicodemus Tessin d. J., *Travel Notes 1673–77 and 1687–88*, hg. v. Merti Laine u. Börje Magnusson, Stockholm 2002.
- VASARI 1881 Giorgio Vasari, *Opera completa*, hg. v. Gaetano Milanese, Bd.6, Florenz 1881.
- VETTER 2002 Andreas W. Vetter, *Gigantensturz-Darstellungen in der italienischen Kunst. Zur Instrumentalisierung eines mythologischen Bildsujets im historisch-politischen Kontext*, Weimar 2002.