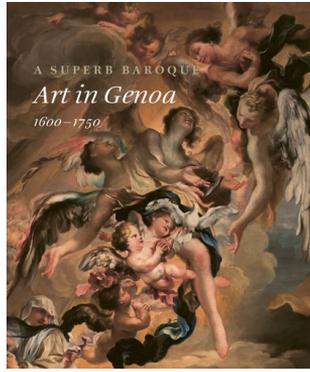


JONATHAN BOBER, PIERO BOCCARDO,  
FRANCO BOGGERO, PETER LUKEHART,  
AND ANDREA ZANINI (EDS.),  
*A SUPERB BAROQUE. ART IN GENOA,*  
*1600–1750*

Princeton/Oxford: Princeton University Press 2020,  
384 Seiten mit 250 Farbabb.,  
ISBN 978-0-691-20651-6.



Rezensiert von  
Sybille Ebert-Schifferer

Der Band *A Superb Baroque. Art in Genoa 1600–1750* ist der begleitende Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der National Gallery of Art in Washington, die Corona-bedingt auf 2021 verschoben werden musste. Dabei spielt der englische Titel mit dem Beinamen Genuas „La Superba“, die Prachtvolle (im Italienischen aber auch: die Stolze). Die Ausstellung wird im Frühjahr 2022 in den Scuderie del Quirinale in Rom in leicht veränderter Form gezeigt, weshalb auch der Katalog nochmals angepasst werden wird.

Der Genueser Barock ist nicht eben häufig Gegenstand von Ausstellungen außerhalb von Genua selbst. Die von Mary Newcome kuratierte Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt von 1992 war die letzte, die sich dem Thema in dieser Breite (ohne Zeichnungen, aber mit erheblich mehr angewandter Kunst) widmete. In den USA war Barockkunst aus Genua noch nie ausgestellt, und so erhebt dieser Katalog auch den Anspruch, die umfassendste Publikation zum Thema in englischer Sprache zu sein, auf dem neuesten Stand der – größtenteils ebenfalls in den Händen Genueser Wissenschaftler\*innen

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#2–2021, pp. 175–180

<https://doi.org/10.11588/xxi.2021.2.82013>

liegenden – Forschung. Die üppige Ausstattung der Publikation zielt auf ein breiteres Publikum, ohne – und das ist der National Gallery hoch anzurechnen – auf Wissenschaftlichkeit zu verzichten. Das macht allerdings manche Texte selbst für professionelle Leser\*innen zu einem Arkanum. Die Gliederung ist für Ausstellungskataloge klassisch: Auf einleitende Überblicksessays folgen zehn Sektionen mit je eigenen kurzen Einführungen und ausführliche Katalognummern zu den knapp 130 Exponaten (rund 60 Gemälde, 55 Werke auf Papier, neun Skulpturen und einige wenige Prunksilbergefäße). Ausgestellt werden kann freilich nur, was transportabel ist, und so fehlt – wie logischerweise immer in Ausstellungen – die wandgebundene Dekoration von Kirchen und Palästen, die in Genua besonders üppig ausfiel, „extravagant materialistisch“, wie es die Kuratoren in ihrer Einleitung nennen. Der *Grand Decoration* widmet sich zwar mit Entwurfszeichnungen, *bozzetti* und *modelli* die achte Sektion der Ausstellung, aber der Einleitungstext dazu vermag die Entwicklung der *grande decorazione* in der Seerepublik aufgrund seiner Kürze nicht anschaulich zu vermitteln.

Die Kunst Genuas im betrachteten Zeitraum ist, das betonen die Kuratoren zu Recht, von einem ständigen Austausch mit anderen Regionen geprägt: Viele der dort tätigen Künstler kamen von außerhalb, angefangen bei Peter Paul Rubens, und viele der erfolgreichen Genuesen wie Bernardo Strozzi und Alessandro Magnasco arbeiteten ausgiebig außerhalb ihrer Heimatstadt. Allerdings ist das nicht so exceptionell, dass man es gleich zum singulären multikulturellen Modell für die Gegenwart erheben muss. So kosmopolitisch war die Barockkunst in Rom oder Neapel auch. Der starken flämischen Künstlerkolonie (in Rom und Neapel ebenfalls anzutreffen), dem ständigen Zuzug auswärtiger Künstler (fast keiner der großen römischen Barockkünstler war gebürtiger Römer!) stand in Genua eine oft in Familienbetrieben organisierte ortsansässige Künstlerschaft gegenüber, die schnell produzierte und oft mehrere Repliken einer Komposition herstellte, um die explodierende Nachfrage nach Galeriebildern für die rasch wachsenden Sammlungen des Patriziats zu befriedigen. Nur wenig davon fand den Weg in die Museen der Welt, und so sind Genuas Künstler auch nur wenigen Spezialist\*innen bekannt. Immer wieder wird daher im Katalog betont, die Genueser Barockkunst sei besonders privat und hinter Palasttüren verschlossen. Das ist die Kunst in Privatgebäuden aber überall, und mehr als andernorts dienten diese in Genua der Repräsentation nach außen. Und natürlich gab und gibt es auch in Genua Kirchen, die verschwenderisch mit allen Gattungen barocker Kunst ausgestattet und „öffentlich“ sind.

Den historischen Rahmen liefert zu Beginn des Katalogs ein sehr finanzhistorisch ausgerichteter Aufsatz, von dem man sich ein wenig mehr politische und sozialgeschichtliche Fakten gewünscht hätte, die für die Kunstproduktion nicht unwichtig waren. Seit Andrea Doria 1528 von der französischen Seite zur spanischen Krone gewechselt und Genua unter deren militärischen Schutz gestellt hatte, finanzierten hauptsächlich Genueser Bankiers die spanische Monarchie (und nicht nur diese: Genua war im 17. Jahrhundert *der* Finanzplatz Euro-

pas). Eine Seefahrernation wandelte sich zu einer Gesellschaft von international tätigen Kaufleuten, Reedern, Warenbrokern und Bankiers. Dieses Patriziat bezog sein Vermögen mithin aus Tätigkeiten, die beim alten Feudaladel verpönt waren, aber Einkünfte aus Latifundien waren mangels Hinterland in Genua nicht möglich. Wer von Genuas Oligarchen einen „richtigen“ Adelstitel führen wollte, musste sich irgendwo anders ein entsprechendes titelbelehntes *feudo* kaufen.

Strukturell waren die großen Genueser Familien seit dem Mittelalter in Konsortien, den *Alberghi*, zusammengeschlossen, denen Andrea Doria in der republikanischen Verfassung von 1528 auch eine feste politische Rolle zuwies – dies wird im Katalog nirgends erwähnt. Die neue Verfassung von 1576 hob die *Alberghi* auf und verlieh allen im Goldenen Buch eingetragenen Patrizierfamilien das gleiche Recht zur Teilhabe an der Stadtregierung. Mentalitätsgeschichtlich blieb aber für die Genueser Oligarchie das Spannungsverhältnis zwischen konsortial organisiertem republikanischem Kollektiv und Individualität charakteristisch und äußert sich nirgendwo deutlicher als in dem 1550 per Dekret in die Wege geleiteten urbanistischen Projekt der *Strada nuova* (das kaum erwähnt wird), einer Prachtstraße mit nach außen idealtypisch genormten Fassaden, denen man den Luxus im Inneren nicht ansieht. Noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts gestalteten die Balbi einen ganzen Straßenzug, und einzelne Familien finanzierten oft über Generationen die Ausstattung der in ihrem Quartier liegenden Kirchen: Gemeinwohl und Prestigedenken gingen bei der Besetzung und Gestaltung urbanen Raums wie bei der Innenausstattung (die oft den Ruhm der Familie und den der Seerepublik feierte) Hand in Hand, und das hatte auch seine ganz konkrete Funktion, denn der Empfang von Staatsgästen oblag reihum ausgesuchten Familien. Mehr als hundert Paläste waren so ausgestattet, dass sie jederzeit ein gekröntes Haupt aufnehmen konnten, sie waren also keineswegs rein privat. Kein Wunder, dass mit dem Bauboom, der ab der Mitte des 16. Jahrhunderts einsetzte, ein Ausstattungsboom einherging, nicht nur mit Fresken, sondern auch mit Silbergefäßen und Stoffen. Beides waren heimische Produkte. Die spanische Krone bediente ihre Schulden in großem Umfang mit Silber aus der Neuen Welt, was die hochwertige Produktion von Prunksilber in Genua erklärt, von ortsansässigen, oft flämischen und deutschen Goldschmieden nach Entwürfen namhafter Maler und Bildhauer gearbeitet (Kat. 17–21, 121). Seinen Silberschatz auszustellen oder die protegierte Kirche damit zu beschenken, diente somit auch als Bonitätsausweis, denn dieses Kapital konnte ja jederzeit eingeschmolzen werden. So ist denn auch nur ein Bruchteil dieser Produktion erhalten; die sagenhafte Prunksilbersammlung Giovanni Andrea Dorias beispielsweise, 1606 in einem Inventar festgehalten, ist komplett verloren.

Auch in den Tapisserien und textilen Ausstattungen der Paläste steckte mehr Vermögen als in den Fresken. Die Seiden- und Samtproduktion in Genua war bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in ganz Europa vor allem für ihre Dekorationsstoffe berühmt. Aber natürlich trug die Genueser Oberschicht die Luxustextilien auch als Kleidung, wie auf den Porträts, die Rubens und van Dyck malten, zu bewundern ist. Umso erstaunlicher ist, dass der Katalog nur Rubens' Reiterpor-

trät von Giovan Carlo Doria und dasjenige des Agostino Pallavicini von van Dyck behandelt, besitzt die National Gallery doch in der eigenen Sammlung das großartige Rubens-Bildnis der Brigida Spinola Doria, van Dycks direkt darauf Bezug nehmende Elena Grimaldi, seine spektakuläre Marchesa Balbi und rund ein halbes Dutzend weitere Genueser Bildnisse von ihm. Diese Stärke der eigenen Sammlung vor Augen zu führen hätte in den Kontext der Ausstellung und ihres Katalogs gehört. Wenigstens ist für Rom geplant, auch Bilder der weiblichen Mitglieder der Genueser High Society in ihren kostbaren Roben zu zeigen.

Die ganze Pracht schien 1656/57 ein Ende zu haben, als die Pest drei Viertel der Bevölkerung dahinraffte oder vertrieb. Nicht einig ist sich der Katalog über die Einwohnerzahl Genuas, ca. 80.000–90.000 vor der Pest dürften zutreffend sein, Hunderttausende sicher nicht. Die wirtschaftliche Erholung dauerte lange; hinzukam, dass die französische Flotte 1684 die Stadt bombardierte, um Genua in die Neutralität zu zwingen. Die Instandsetzungsarbeiten an Tausenden beschädigten Palästen und Kirchen leiteten jedoch einen neuen Aufschwung der Kunstproduktion ein. Ab dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts folgte eine Modernisierungswelle nach der neuesten französischen Mode, die erneut viele Werkstätten beschäftigte.

Der Aufsatz von Piero Boccardo, einem der besten Kenner der genuesischen Malerei, und Franco Boggero widmet sich dem schwierigen Unterfangen, die Entwicklung der Genueser Barockkunst von der Ankunft Rubens‘ bis zum Tod Magnasco in ihrem komplizierten Pluralismus darzustellen, was – wie auch in den Einführungstexten zu den einzelnen Sektionen – streckenweise den Eindruck erweckt, als sei eine Künstlerpersönlichkeit ein Gefäß, in dem alle möglichen, auch scheinbar miteinander inkompatible Zutaten, sprich: Einflüsse, jeweils neu gemixt würden. Das ist für interessierte Laien, die auch die Zutaten nicht kennen können, schwer nachzuvollziehen, zumal mit zwar praktischen, aber letztlich schwammigen Begriffen wie „Naturalismus“ jongliert wird (das Etikett wird hier im stilistischen Sinne sowohl für caravaggeske Tendenzen als auch für die Kunst van Dycks verwendet, im ikonographischen für Stilleben und Genreszenen). Die von allen Autoren des Katalogs geteilte Grundthese, die sich auch in den nicht immer ganz schlüssigen Sektionstiteln spiegelt, ist die, dass sich mit der Rückkehr der beiden Cambiaso-Schüler Lazzaro Tavarone aus Madrid und Giovan Battista Paggi aus Florenz eine eigene Spielart des Spätmanierismus herausbildete. Diese war stark geprägt durch den Erfolg des Pisaners Aurelio Lomi in der Stadt und die Orientierung am Mailänder Manierismus Giulio Cesare Procaccinis, von dem Giovan Carlo Doria allein 90 Werke besaß. In Dorias Palast durfte Paggi eine Art Akademie betreiben, der die umfangreiche Kunstsammlung des Mäzens als Anschauungsmaterial diente. Die Doria und ihr Palast in Fassolo waren überhaupt durch ihre Auftragsvergabe und Sammeltätigkeit ein nicht zu unterschätzender Leitstern für die Entwicklung der Genueser Kunst von ca. 1550 bis 1625. Das zweite konstitutive Element war eine traditionelle Vorliebe für flämische Malerei mit ihrem Akzent auf Landschaftsmalerei und Alltagsbeobachtung, die sich in den aufstrebenden Gattungen Still-

leben und Genremalerei spiegelte und in der Stadt von einer großen nordischen Kolonie praktiziert wurde. Rubens war in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts drei Mal in der Stadt und schickte außerdem nicht nur einige Porträts dorthin, sondern vor allem auch zwei Altarbilder, die ihre Wirkung nicht verfehlten. Sein Schüler van Dyck hielt sich ab 1623 mit Unterbrechungen fast vier Jahre in der Stadt auf und fertigte rund hundert Bildnisse der Oberschicht. Sein Aufenthalt überschneidet sich aber eben auch mit demjenigen des moderaten Caravaggisten Orazio Gentileschi, und gleichzeitig mit diesem kam 1621 Simon Vouet nach Genua, der damals auch noch stark von Caravaggio geprägt war. Angesichts dieser konträren Impulse einen eigenen Stil zu finden, gelang Malern wie Bernardo Strozzi oder Gioacchino Assereto mit ganz unterschiedlicher Gewichtung, und bei vielen, wie Giovanni Benedetto Castiglione, kamen noch aus eigener Anschauung die neuesten römischen Trends eines „barocken Klassizismus“ hinzu. Letzterer bestimmte zunehmend auch die Genueser Malerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, bis sich ab 1700 zunehmend ein akademischer, spätbarocker Klassizismus nach französischem Vorbild durchsetzte, dem gegenüber ein Exzentriker wie Magnasco, dem als Abschluss des Bandes eine eigene Sektion gewidmet ist, wie ein Rebell wirkt.

Jonathan Bober stellt in seinem Aufsatz einige bedenkenswerte Thesen als gemeinsamen Nenner für diese facettenreiche Entwicklung auf: Da es in Genua keine offizielle Akademie und keinen kunsttheoretischen Diskurs gab, hätten auch keine ästhetische Normen den Stilpluralismus reguliert. Zudem hätten Genueser Künstler, oft selbst aus Kaufmannsfamilien stammend, ebenso wie ihre Sammler, einen materialistischen Zugang zur Kunst gehabt, der sie Stiloptionen eher wie ein Warenlager betrachten ließ. Dazu würde passen, was Peter Lukehart in seinem sehr faktenreichen und innovativen Essay zur sozioökonomischen Situation Genueser Künstler darlegt, die häufig nicht nur wohlhabend, sondern auch noch in Handel, Immobiliengeschäft und Finanzwesen aktiv waren. Die von allen Autoren vertretene These, es habe in Genua keinen offiziellen Stil gegeben, weil hier eine Herrscherdynastie fehlte (Dogen wurden für zwei Jahre gewählt), überzeugt nicht wirklich. Das impliziert nämlich, dass andernorts ein Stil von oben bestimmt wurde, was so mindestens bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts an vielen Orten nicht stimmt, und auch dann etablierte sich – beispielsweise in Paris – ein höfischer Stil aus dem Zusammenwirken individueller Geschmackspräferenzen und künstlerischer Entwicklungen, unterstützt durch normativ vorgehende Akademien (die genuesische wurde erst 1751 gegründet).

Man möchte noch eine Überlegung hinzufügen angesichts der Tatsache, dass die eingangs angesprochenen Familienbetriebe häufig kooperierten. Am deutlichsten wird das bei Domenico Piola, dessen riesiges Familienunternehmen, die *Casa Piola*, nach der Pest fast eine Monopolstellung für Innendekorationen und Ölgemälde innehatte und mit der Werkstatt seines Schwiegersohnes Gregorio De Ferrari zusammenarbeitete, ein Verbund, dem sich dann auch noch die Brüder Guidobono anschlossen. Auch in der Kunstproduktion findet sich demnach jenes Konsortialprinzip wieder, das über das Rechtsinstitut

des *Albergo* jahrhundertlang Politik und Wirtschaft dieser Republik geprägt hatte.

Auch auf dem Gebiet der Skulptur war es ein auswärtiger Künstler, Pierre Puget, der die Initialzündung für einen Qualitätssprung auslöste. Sein wichtigster Nachfolger Filippo Parodi ist allerdings mit einer zugeschriebenen Büste leider nicht adäquat vertreten. Von den Malern sind nur die wichtigsten mit mehr als einem Gemälde repräsentiert (von Zeichnungen abgesehen), die allerdings in den meisten Fällen signifikativ, in einigen sogar spektakulär sind wie der *Tod der Hl. Scholastica* von Gregorio De Ferrari. Es bleibt aber zwangsläufig bei einer kleinen Auswahl aus der Produktion der einzelnen Künstler. Der Katalog ersetzt mithin für eine tiefere Kenntnis des Genueser Barocks nicht die Auseinandersetzung mit Literatur in anderen Sprachen, insbesondere auf Italienisch.